

Joanna Dembińska-Pawelec

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach

Spektakl w teatrze marionetek. O wierszu Stanisława Barańczaka *Bist Du bei mir* raz jeszcze

Utwór *Bist Du bei mir* opublikowany został w ostatnim tomie wierszy Stanisława Barańczaka [1998: 44-45] – *Chirurgicznej precyzji*, a konkretnie w części drugiej zbioru, o której Marian Stala [2004: 121] pisał, że jest „poetyckim traktatem o ułomności istnienia – cielesnego i duchowego”. Ta perspektywa ułomności, dotkliwosci i cierpienia jest być może najjaskrawiej ukazana właśnie w *Bist Du bei mir*.

Wiersz należy do liryki roli, jest od początku do końca monologiem wypowiedzianym przez bohatera lirycznego. To jedyny wiersz w twórczości Barańczaka, który w całości opatrzony jest cudzysłowem¹. Dla autora *Uciekiniera z Utopii*, który szczegółowo analizował przypadek liryki roli w twórczości Zbigniewa Herberta i pisał o znaczeniu ironii udramatyzowanej, kwestia konstrukcji wypowiedzi jest zjawiskiem głęboko przemyślanym. Barańczak wielokrotnie, zwłaszcza w późnej poezji, posługiwał się cudzy-

1 W całości w cudzysłów ujęty jest także piąty wiersz *Podróży zimowej*, będący jednak, inaczej niż *Bist Du bei mir*, przekładem utworu innego poety – Wilhelma Müllera. Wiersz opatrzony jest przypisem: „Tekst Wilhelma Müllera w przekładzie St. B.” [Barańczak 1994: 17-18].

słowem, zaznaczając w ten sposób partie dialogowe, odrębne i cudze głosy. Przypomnijmy takie wiersze autora *Atlantydy*, jak: *Garden party*, *Yard sale*, *Cape Cod*, *Problem nadawcy*, *Rozmowa 1990*. Utwór *Bist Du bei mir*, w odróżnieniu od pozostałych, jest w całości monologiem ujętym w cudzysłów.

Wiersz jest wyjątkowy także z tej racji, że realizuje niezwykle trudną i wymagającą precyzji formę sestyny lirycznej, wywodzącej się z mistrzowskich popisów prowansalskich trubadurów. Charakteryzuje się skomplikowanym układem stroficznym złożonym z sześciu sestyn i zamykającej wiersz tercyny, noszącej nazwę tornady. Zasadą sestyny lirycznej jest stała powtarzalność słów zamykających wersy, powracających w kolejnych strofach w ustalonym, cyrkulacyjnym porządku. Misterna konstrukcja formy, doskonale zrealizowana w *Bist Du bei mir*, buduje wrażenie zaplatania i wiązania. Jak często w twórczości Barańczaka, współkształtuje ona sensy tekstu, wypadnie zatem do tego jeszcze powrócić.

Tytuł wiersza *Bist Du bei mir* i motto utworu są słowami arii mylnie przypisywanej Janowi Sebastianowi Bachowi². Pieśń zapisana została w *Klavierbüchlein vor Anna Magdalena Bach*, będącej zbiorem utworów, które Bach skompletował dla swojej drugiej żony. Autor jej słów pozostaje nieznanym, natomiast kompozytorem arii – pochodzącej, jak się okazało, z opery *Diomedes, oder die triumphierende Unschuld* – jest sławny w czasach Bacha kompozytor i kapelmistrz Gottfried Heinrich Stölzel. Jego obszerne zapiski, zmagazynowane na strychu zamku Sondershausen, uległy zniszczeniu. Ocalała w *Klavierbüchlein*... aria została przez Wolfganga Schmiedera pomyłkowo uznana za kompozycję Bacha (muzykolog katalogował jego dzieła). Zapis arii przechowywany był w Berlinie w bibliotece Singakademie i zaginął podczas II wojny światowej. W 2000 roku szczęśliwie został odnaleziony w Kijowskim Konserwatorium Państwowym. Ta piękna pieśń jest obecnie często wykonywana podczas uroczystości ślubnych, opowiada bowiem o sile miłości dożgonnej: „Bądź przy mnie wciąż, umrę z radością, / przy tobie słodką będzie śmierć. / Ach, dobry sen, koniec szczęśliwy, /

2 Barańczak podaje w motcie jeszcze nieskorygowaną informację: „Przypisywana J.S. Bachowi aria z «Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach»”.

gdy twoje dłonie gestem tklwym / zgaszą wiernych oczu blask” [Bach 1958]. W *Bist Du bei mir* słowa miłosnej arii, zapisane przez Barańczaka jako motto utworu, pozostają w jawnym kontraście do tekstu i są ironicznym zaprzeczeniem wiersza, w którym dominuje tonacja mroczna, oniryczna, czy wręcz mortalna. Warto pamiętać, że aria Stölzela zapisana w *Klavierbüchlein...* dla Anny Magdaleny Bach była wykonywana w trakcie ceremonii pogrzebowych Barańczaka w kaplicy na Mount Auburn na cmentarzu w Cambridge [Sobolewski 2015].

Krótki fragment motta, który bezpośrednio stał się tytułem utworu – *Bist Du bei mir* – a zarazem w konstrukcji składniowej jest pytaniem, można przetłumaczyć słowami: ‘Jesteś ze mną?’. Monologowa forma wypowiedzi bohatera lirycznego byłaby zatem odpowiedzią na presuponowane tytułem pytanie: ‘Jesteś ze mną?’ „Przy tobie? Stale. Wiesz przecież” – bo tak rozpoczyna swoją liryczną mowę wypowiadający się podmiot. Ten hipotetyczny dialog tekstów wchodzących we wzajemne relacje – tytułu, motta i wypowiadającej się postaci – układa się w zaskakujący i niespodziewany kontrapunkt, który ujawnia programowaną przez Barańczaka przestrzeń ironii.

Autor *Chirurgicznej precyzji* przywołuje w *Bist Du bei mir* obecną w kulturze od starożytności i obrosłą wieloma znaczeniami figurę świata jako teatru. Ten często wykorzystywany w twórczości Barańczaka motyw zyskał w omawianym utworze wyjątkowo sugestywną postać; jak pisała Danuta Opacka-Walasek [2016: 39], jest „najdramatyczniejszym bodaj wierszem, który wykorzystuje odwieczny topos *theatrum mundi*”. Świat ukazano w nim jako teatr marionetek funkcjonujący w stanie permanentnego spektaklu: „[...]”, ta próba jest grana / tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny, // zwady, parady, kłownady: [...]”. W takiej rzeczywistości człowiek przyjmuje tragiczną postać poruszanej za pomocą sznuików marionetki, której ruchy wymuszane są grą bezwzględniego lalkarza, będącego także, jak czytamy, „wiecznie milczącym reżyserem sceny”. „Ja w nich za sznurki pociągam znad sceny” – oznajmia. Ruchy lalki to konwulsje bólu, które, jak się okazuje, na stałe wpisane są w życie człowieka-marionetki. I nie ma od tego przeznaczenia ucieczki, postać reżysera-lalkarza towarzyszyć musi

niezmiennie tokowi kolejnych scen, „aż stają się zimami i wiosnami”. „Ja na potem / nic nie odkładam” – mówi i dodaje: „[...] lecz wiedz: nie przerwę gry”. Końcem udręk człowieka-mariNETKI staje się dopiero śmierć: „[...] przerwę robię jedynie, aby pas czy linę // przetknąć pod trumną, opuścić ją w glinę”. To niemal powtórzenie fragmentu fraszki Jana Kochanowskiego [1976: 131-132]: „Wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom” – jednak bardziej dramatycznie przedstawione, bo poprzedzone doznaniem goryczy cierpienia.

Kim zatem jest wypowiadająca się postać władczego i bezwzględnego lalkarza, nieludzkiego „reżysera sceny”, zsyłającego cierpienie i panującego nad całym życiem człowieka? Czytelne aluzje do sfery religijnej („Jestem, który jestem”) sugerowały postać Boga [Kandziora 2007: 299-307], ale jego demoniczna kreacja skłaniała interpretatorów wiersza, by widzieć w nim Złego Demiurga, boga gnostycko pojętego świata ziemskiego [Misiak 2007: 82-87]. Warto odnotować jednak, że w ujęciu Barańczaka postać ta nie jest tak jednoznaczna, bowiem w monologu padają i takie słowa: „[...] ja rzucam wam tę samą linę / **ratunku** albo powróz **mąk** [wyróż. – J.D.P.] do rana”. Na tę ambiwalencję zwracała uwagę Krystyna Pietrych [2007: 129-130]: „Bóg zatem jest w równym stopniu siłą groźną i niszczycielską, co pomocną”, „w równym stopniu oprawcą i wybawicielem”. Podobnie uważał Jerzy Kandziora [2007: 301]:

Wizerunek Boga doświadczającego człowieka, programującego cały jego czas od narodzin do śmierci, naznaczony jest tą nieusuwalną ambiwalencją: cierpienie zadawane człowiekowi to zarazem jakiś gest Boga zgoła dobroczynny.

Jak się wydaje, Bóg odgrywa także rolę tradycyjnie przypisywaną Muzom lub daimonionom. Jest bowiem tym, który troską otacza poetę i w chwilach utraty inwencji twórczej przychodzi mu z pomocą, by jak sufler podpowiadać liryczne frazy: „[...] linijki linę / zawsze zza sceny podrzucę ci”.

Zamiast prowadzić teologiczne dociekania i dokonywać uściśleń, by wydać ostateczny werdykt (Bóg/Demiurg), warto,

jak sędzę, odczytać wiersz Barańczaka w perspektywie postsekularnej i zaproponowanego przez Piotra Bogaleckiego [2016] teolingwizmu. W *Bist Du bei mir* można wówczas dostrzec, jak chciał Bogalecki [2016: 209], „dyskurs religijnego poszukiwania”. Konstruowany przez Barańczaka monolog lalkarza-„wiecznie milczącego reżysera sceny” umożliwia stworzenie języka, za pomocą którego poeta może naświetlić problem relacji człowieka wobec transcendencji.

W wierszu Barańczaka czas egzystencji człowieka uwarunkowany jest przeciwstawnością dwu stanów: permanentnego doznawania bólu i zarazem jego łagodzenia oraz uśmierzenia. Ich przemienne fazy układają się w swoisty rytm życia. W *Bist Du bei mir* hipotetyczny Bóg-Demiurg wyrokuje: „jestem ci jawą, snem bez snów i snami”. W każdej z tych pór inaczej traktuje człowieka, mówi bowiem: noc, „[...]” jeśli zaludniona snami, / ja w nich za sznurki pociągam znad sceny; / jeśli bez snów, jej ratowniczą linę / ja rzucam; / jeśli bez snu [...] // linę zastąpił powróż” – ten sam „powróż mąk do rana” z dalszej części wiersza. Zatem jawa jest czasem bezgranicznego cierpienia, które nieco ustaje w porze snów, jedynie sen bez snów (można domniemywać, czy wymuszony farmakologicznie) przynosi pomocne ukojenie. Nie na długo jednak, bo kolejna fala cierpienia nadchodzi ze zdwojoną siłą: „[...]” Zlany potem, / ciągnij sznur dzwonu, opuszczaj w grób linę, / dociskaj węzeł powroza i snami- / -sznurkami dawaj się targać do rana”. Człowiek, będąc marionetką uwiązaną na sznurach, linach bądź powrozach, jest bezwzględnie poddany przymusowi takiej egzystencji i zdeterminowany jej przemiennymi fazami³. W jego rozpaczliwej prośbie o przerwę, jak zauważał Kandziora [2007: 306], nie chodzi o „chwilę wytchnienia, lecz o zwolnienie z życia, o zgodę na jego **przerwanie**”. Prośba ta jednak, mimo całego tragizmu sytuacji, zostaje zignorowana przez mrocznego „reżysera sceny” – „lecz wiedz: nie przerwę gry [...]” – deklarującego paradoksalnie swą nieustającą pomoc: „[...]” linijki linę / zawsze zza sceny podrzucę ci – snami / stłumię ból – potem, gdy

3 Hans Jonas [1994: 77] w pracy *Religia gnozy* podaje, że w literaturze gnostyckiej „więzienie, kula i łańcuch, okowy i więzy stanowią często symbole ciała”.

rwać zacznie rana”. Ten dramatyzm uwięzienia w świecie, bezwyjściowość i całkowitą bezbronność najlepiej oddaje fragment wiersza ukazujący człowieka i ćmę, która – przypomnijmy – była symbolicznym wyobrażeniem duszy [Herder 2009: 54]⁴: „[...] – leżysz i razem z trzepotem / ćmy o okienną siatkę czekasz rana / nie mając czego się chwycić, bo linę / zastąpił powróż [...]”.

Niepokojący i głęboko tragiczny ton wiersza *Bist Du bei mir* budził nieukrywany niepokój wśród krytyków i badaczy. Zastosowana przez Barańczaka liryka roli nie ułatwiała prostych kalkulacji, topos *theatrum mundi* zapowiadał toczącą się grę iluzji, motto ludziło pozorami. Pozostawał, jak w wysokiej poezji, cień bezradności i sfera domysłów oraz przybliżeń. O swoich wątpliwościach związanych z lekturą *Bis Du bei mir* Stala [2004: 123] pisał następująco:

Nie wiadomo, czy te słowa dobiegają z zewnątrz czy z wnętrza tego, kto je słyszy, z realnego świata czy z urojenia. Nie wiadomo, czy są pociechą, czy pokusą. Przede wszystkim zaś: nie wiadomo kim jest mówiący – sobowtórem, wewnętrznym człowiekiem, opiekuńczym duchem, Księciem Tego Świata... Tym dziwniej i groźniej brzmią jego słowa.

Poddając pod rozważenie te wątpliwości, proponuję podążać śladem intertekstualnym i szukać pomocy w literaturze.

W 1836 roku Adam Mickiewicz w ósmym tomie *Poezjy* wydanych w Paryżu opublikował cykl zatytułowany *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*. Ten zbiór, w przeważającej części złożony z dwuwersowych aforyzmów, miał służyć medytacyjnemu namysłowi nad kondycją człowieka. Jak objaśniał Mickiewicz w liście do Eustachego Januskiewicza, były to „maksymy dla zbudowania” [402. *Do Eustachego Januskiewicza [Domont, początek września 1836]*, Mickiewicz 1954: 154]. Ich tematyka dotyczy duchowego rozwoju jednostki,

4 W *Leksykonie symboli* Herdera [2009: 54] można przeczytać, że ćma „jako owad nieodparcie przyciągany przez światło, w którego płomieniu się spala, jest symbolem mistycznej, ofiarnej i bezinteresownej miłości duszy do boskiego światła”.

doskonalenia wewnętrznego, przeobstwienia, naśladowania Chrystusa, immanencji Boga w człowieku [Masłowski 1998]. Jak pisał Juliusz Kleiner [1964: 286]:

Epigramatyczną formę dwuwiersza [...] zawdzięczają *Zdania i uwagi* lirykowi niemieckiemu XVII wieku, Janowi Schefflerowi, autorowi poezyj mistycznych ogłaszanych pod pseudonimem Angelus Silesius. On to wydał zbiór dwuwierszy pt. *Der Cherubinische Wandersmann*⁵. Formę tę Mickiewicz zastosował również do wybranych myśli Jakuba Boehmego i Saint-Martina, piszących prozą⁶.

Andrzej Lam [2015: 9-11], wspominając o okolicznościach powstania *Zdań i uwag*..., podkreślał, że

epigramaty zaczerpnięte od Anioła Ślązaka powstały najwcześniej [...]. Mickiewicz zaczynał od systematycznej lektury śląskiego mistyka i najpierw tłumaczył jego myśli po kolei, dopiero w czystopisie przeznaczonym do druku przemieszał utwory różnej proveniencji i wprowadził własny porządek.

„*Zdania i uwagi*... są nie tyle przekładami [zaznaczał Stanisław Pigoń – J.D.P.], ile raczej przetworzeniami” [Pigoń 1947: 203].

Poeta [pisał badacz – J.D.P.] sam w tytule pozaznaczał autorów, z których czerpał myśli i ujmował je w dwuwiersze, choć stopień tej jego zależności jest tutaj niewątpliwie w różnych wypadkach bardzo różny, a poważna część *Zdań* ma ród z jego własnej inwencji, wyszła co najwyżej z potrącenia uwagi przez cudzy obraz czy ideę. [Pigoń 1947: 190]

- 5 Najnowsze tłumaczenie na język polski przygotował Andrzej Lam: Angelus Silesius (Anioł Ślązak), *Cherubinowy wędrowiec; Poglądowe opisanie czterech spraw ostatecznych* [Angelus Silesius 2012].
- 6 Oprócz autorów pism mistycznych wspomnianych w tytule *Zdań i uwag*... – Jakuba Boehmego, Angelusa Silesiusa i Louisa Claude'a de Saint-Martina – badacze wskazują także na wpływy Franza Baadera, Benjamina Franklina i Josepha de Maistre'a. Pisał na ten temat m.in. Czesław Zgorzelski [2001: 485-564].

Kleiner [1964: 286] precyzował: „Niekiedy dawał wierny przekład, niekiedy parafrazował z wielką swobodą, i czasem więcej Mickiewiczowskiego zawiera utwór niżli zapożyczonego”. Wacław Borowy [1948: 393] inspirację poety kwitował słowami: „[...] przesunięcia myślowe są częste u Mickiewicza przy transpozycji «zdań» cudzych”.

Mickiewicz pracował nad *Zdaniami i uwagami*... w latach 1833-1836 [Pigoń 1947: 186-189]. Był to okres szczególniego przełomu duchowego poety, który wówczas pilnie wczytywał się w pisma mistyków. W liście do Odyńca we wrześniu 1833 roku Mickiewicz nadmieniał: „Czytam mało, najwięcej dzieła mistyczne Saint-Martina, teologiczne Baadera” [List 326. Do Antoniego Edwarda Odyńca, [Paris, 21 kwietnia 1833], Mickiewicz 1954: 63], a dwa lata później z refleksją wspominał:

[...] skorzystałem wiele, myśląc i czytając kilka tylko książek, które dostarczają zapasu na długie medytacje. Z tych książek jeśli co znajdziesz, radzę ci czytać; takimi są dzieła St. Martin, rzadkie bardzo i mało znane. [List 378. Do Antoniego Edwarda Odyńca, [Montmorency, 21 lipca 1835], Mickiewicz 1954: 125-126]

W zbiorze *Zdań i uwag*... Mickiewicz [1948: 285] zamieścił, interesujący w kontekście wiersza *Bist Du bei mir*, dwuwersowy aforyzm zatytułowany *Czas*: „Czas jako powróż wiąże ducha do natury; / Póty męczyć się musim, aż zużyjem sznury”. W utworze Barańczaka niemal jak echo tego aforyzmu brzmią fragmenty: „powróż mąk”, „ciągnij sznur”, „dociskaj węzeł powroza”, „sznurkami dawaj się targać”. Podobnie w obu utworach ukazana została także sytuacja męczenia, związania i zniewolenia człowieka. Tematyka taka przewija się w toku poezji metafizycznej, w której, jak podkreślał Barańczak [1991: 19]: „[...] człowiek pozostaje w wiecznym zawieszeniu między naturą a Bogiem”.

W mistycznej myśli Angelusa Silesiusa, tłumaczy Lam [2015: 59]: „[...] porzucenie ciała-stworzenia jest warunkiem zjednoczenia ze Stwórcą”. W epigramacie *Czas* zjednoczenie może się dokonać tylko po pozbyciu się krępujących więzów, poprzez „zużycie wiążącego ducha z naturą czasu – powroza”

[Lam 2015: 59]. W *Zdaniach i uwagach*... zamieścił Mickiewicz [1948: 282] jeszcze jeden epigramat zatytułowany *Czas*, w którym również podkreślona została silna więź czasu i życia człowieka: „Czas jest łańcuch; im dalej od Boga ucieczesz, / Tym dłuższy i tym cięższy łańcuch z sobą wleciesz”.

O ile *Zdania i uwagi*... Mickiewicza są parafrazami teozoficznych myśli, powstałymi „z potrącenia uwagi przez cudzy obraz czy ideę”, o tyle wiersz Barańczaka *Bist Du bei mir* mógł zrodzić się z podobnie inspirującego „potrącenia” Mickiewiczowską frazą. Autor *Chirurgicznej precyzji*, jak pamiętamy, na Uniwersytecie Harvarda zapoznawał amerykańskich studentów z utworami naszego największego wieszczka i objaśniał zawilości polskiego romantyzmu. Doświadczenie to znalazło wyraz w wierszu *Wrzesień* z tomu *Atlantyda*, w którym pojawiają się słynne cytaty z Mickiewicza: „goniąc za żywiołkami drobniejszego płazu”, „spólny łańcuch” i „ziemskie kolisko” [Barańczak 1986: 23].

Zainteresowanie myślą mistyczną towarzyszyło Barańczakowi od początku tłumaczenia liryki religijnej: mistycznej poezji św. Jana od Krzyża [św. Jan od Krzyża 2010]⁷ oraz angielskiej poezji metafizycznej XVII-stulecia. W rozmowie z Maciejem Ziębą OP, określając różnicę między poezją metafizyczną i mistyczną, autor *Widokówki z tego świata* zaznaczał:

[...] istotą poezji „metafizycznej” jest nie tylko to, że taka poezja zastanawia się nad miejscem człowieka we wszechświecie i w planach Stwórcy, ale również to, że dochodzi ona do sformułowania swoich pytań dzięki zanurzeniu w konkretnie ludzkiego życia. To właśnie różni poezję „metafizyczną” od poezji mistycznej, bo istotą tej ostatniej jest raczej odrzucenie ziemskiego świata jako balastu, który tylko przeszkadza duszy w jej wzlocie ku Bogu. Mnie bardziej interesuje kontynuowanie tradycji takiej poezji [...], w której dialog z Bogiem się odbywa, ale dotyczy rozmaitych tematów naszego ziemskiego, doczesnego życia. [Barańczak 1993: 38]

7 Po raz pierwszy utwory poetyckie św. Jana od Krzyża w tłumaczeniu Barańczaka ukazały się w miesięczniku „W Drodze” [1979].

W wierszu *Bist Du bei mir*, podobnie jak w przytoczonym aforyzmie Mickiewicza, kluczową rolę odgrywa czas. Utwór Barańczaka rozpoczynają słowa odnoszące się właśnie do kategorii czasowych: „«Przy tobie? Stale. Wiesz przecież. Od rana / do następnego rana, licząc przerwę / na noc. [...]». Mówiąca postać oznajmia także: „jestem twym przedtem i teraz, i potem;”. Te trzy przedziały czasu – przedtem, teraz, potem – układają się w nieustanną obecność, którą określają też słowa: „stale”, „od rana do następnego rana”, a więc niejako zawsze. Co więcej, monologujący bohater wyznaje: „jestem [...] / wiecznie milczącym reżyserem sceny”. Kolokwialne wyrażenie „**wiecznie** [wyróż. – J.D.P.] milczącym” nabiera w tym kontekście zupełnie innego znaczenia: transcendentnego, jeśli nie mistycznego. „Milczący reżyser sceny” nie odstępuje człowieka i za sprawą czasu rozporządza jego życiem: sznurkami, linami, powrozem wiąże go na scenie świata, krępuje, zniewala i więzi, a zarazem ochrania go, napędza natchnieniem i ratuje przed rozpacziwą ucieczką. Ten ścisły związek „reżysera” i człowieka zniewolonego wymiarem czasu, w którym trwa spektakl życia, podkreślają słowa wiersza: „[...] cały twój czas nami / dwoma wypełniam, teraz, przedtem, / potem. [...]”. Człowiek pozostaje zatem w rękach Boga-Reżysera, w trwałym związku dokonującym się przez czas. Na ów aspekt współzależności zwracał uwagę Kandziora [2007: 300]:

[...] cały potencjał poetycki tego wiersza nakierowany jest na wywołanie wrażenia ostatecznego zespolenia owej jednorazowej ludzkiej egzystencji, z wolna tutaj marginalizowanej i tracącej swoją autonomię, z pochłaniającą ją ową widmową przestrzenią, w której dokonuje się splećnianie człowieka i czynienie go przymusowym aktorem scenariusza bezwzględnego Reżysera.

Efekt splećniania potęguje zastosowana przez Barańczaka forma sestyny lirycznej, w której ostatnie słowa w wersach powtarzane są w odmiennym porządku w kolejnych strofach, co wywołuje owo wrażenie ścisłego wiązania, sznurowania czy zaplatania. Wygłosowe wyrazy – „rana;”, „przerwę;”, „snami;”, „sceny;”;

„linę;”, „potem;” – pojawiające się w polisemicznych i homonimicznych znaczeniach powracają w określonym układzie sestyny: abcdef // faebdc // cfdabe // ecbfad // deacfb // bdfeca // eca (przed średniówką bdf). Krążenie repetycyjnych słów i brzmień splata je niczym lina, sznur bądź powróż, a wrażenie to koresponduje z obrazem teatru marionetek, w którym odbywa się spektakl życia.

Kleiner wywodził genezę Mickiewiczowskiego aforyzmu *Czas z teozofii* Jakuba Boehmego, śląskiego mistyka spekulatywnego żyjącego na przełomie XVI i XVII wieku, który utrzymywał, że doznał objawienia. Jego oryginalny system teozoficzny ponownie wzbudził ogromne zainteresowanie w XIX wieku i zainspirował m.in. Friedricha Schellinga, Friedricha Schlegla, Johanna Ludwiga Tiecka, Andreeasa Baadera, Louisa Claude’a de Saint-Martina, wpływając na ich poglądy. Jak zaznacza Henryk Szucki [1929: 316-317]:

Z romantyzmem niemieckim imię Boehma było nierozdzielnie związane i bez uwzględnienia jego teozofji, romantyzm bez reszty nie może być zbadany. Mickiewicz rozczytując się, jak to widać z jego listów, w literaturze i filozofji niemieckiej, musiał się z tem imieniem często spotykać. Zajęcie się bowiem Boehmem było w XIX w. ogromne [...]. Baader, komentator Boehma, twierdzi, że począwszy od Leibniza wszyscy filozofowie brali od Boehma.

Obszerny wykład Mickiewicza o teozofii Boehmego dyktowany Armandowi Lévy’emu, późniejszy od *Zdań i uwag...* o ponad dekadę, datowany jest na 1852 rok.

Najważniejszym założeniem mistycznych przekonań Boehmego jest idea przeciwstawności – Tak i Nie, dobra i zła, światła i ciemności – która pojawia się zarówno w samej instancji Boga, jak i wszelkiego stworzenia [Szucki 1929: 320-338]. Dobro nie może objawić się bez zła, tak jak światło bez ciemności. Człowiek jako natura składająca się z obu tych pierwiastków musi poprzez wgląd w siebie dążyć do uzyskania Jedności w Bogu, kierować się do Jego źródła, do *Ungrund*, by osiągnąć *Unio mystica*.

Sprzeczność tę dostrzec można także u angielskich metafizyków XVII stulecia, np. w utworach George'a Herberta tłumaczonych przez Barańczaka. W wierszu *Równowaga I* zapisuje Herbert [1989: 33] następujący zwrot do Boga: „Lecz czynj wedle swej woli; ja uznać ją muszę: / Rozciągaj, zgniataj mnie – Twój jestem cały: / Wiem, że tak tylko stroisz moją duszę, / By struny czyściej brzmiały”. Podobnie w wierszu Barańczaka *Bist Du bei mir* relacja człowieka z Bogiem-Reżyserem naznaczona jest przeciwstawnymi pierwiastkami dobra i zła, cierpienia i ukojenia, bólu, a zarazem ratunku i ocalenia.

Mistycy zalecają, by kierować się wewnętrzną drogą modlitwy, medytacji, skupienia, wyrzeczenia, miłosierdzia i miłości bliźniego. W ten sposób można – przekonują – przybliżyć się do Boga, do Jego źródła, czystego światła i ciszy. Należy pielęgnować i wzmacniać w sobie człowieka wewnętrznego, ducha wewnętrznego. Tak poucza również Mickiewicz w *Zdaniach i uwagach...* W aforyzmie zatytułowanym *Droga do wieczności* zapisuje: „Ci, co nad czas i miejsce ducha swego wzbili, / Mogą czucia wieczności doznać w każdej chwili” [Mickiewicz 1948: 276]. Zgodnie z mistycznymi przekonaniem za sprawą modlitwy, skupienia i medytacji można duchowo wznieść się ponad czas i miejsce, by doznać „czucia wieczności”, osiągnąć wewnętrzną spokój, Bożą ciszę i rozpoznać Jego jedyną prawdę.

Wertykalny układ przestrzenny [pisał Barańczak w kontekście angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia – J.D.P.] w którym dusza ludzka wznosi się ku Bogu, należy [...] do zasobu *loci communes* liryki religijnej wszystkich epok i języków. [Barańczak 1991: 26]

W komentarzu do przekładanych utworów poetyckich św. Jana od Krzyża Barańczak precyzował: „Mistyczny wzlot oznacza dwie rzeczy: intensywną żarliwość emocji i oderwanie się od ziemi” [św. Jan od Krzyża 2010: 49]. Duchowe podążanie wzwyż uwalnia od trosk doczesności i prowadzi do kontemplacji Boskiej prawdy.

Od człowieka zależy zatem [tłumaczy Adam Sikora – J.D.P.] to, czy wegetuje w karbach czasu, czy też unicestwia czas

i osiąga wieczność. [...] Aby osiąść Boga należy przekroczyć czas i dotrzeć do wieczności. [Sikora 1967: 252-253]

Tam dopiero, za niebiańską kurtyną odsłania się „prawda naga”, którą dostrzec można, jak mówił Mickiewicz, przez „odrzućcie jej draperii czasowych” [Sikora 1967: 239].

Herbert [1989: 69] w wierszu *Perła (Mt 13,45)* tę mistyczną drogę do Boga ujmował m.in. za pomocą następującego konceptu:

Więc nie zaszyte oczy mając, lecz otwarte,
Lecę ku Tobie, Panie, [...]
Nie mój rozum wszelako przez labirynt nocą
Wiódł mnie, ale jedwabny, uwiązany w niebie
Sznur, który mi spuściłeś, bym z jego pomocą
Wspiął się do Ciebie.

Tymczasem w wierszu Barańczaka *Bist Du bei mir* nie ma takiej mistycznej, duchowej perspektywy, układającej się w wertrykalnym kierunku wzwyż. Autor *Chirurgicznej precyzji* skupia całą swoją uwagę na doznaniach ciała, na bólu, pocie, rwącej ranie. Życie człowieka toczy się w zniewoleniu wciąż obecną chwilą, „od rana do następnego rana”, w uwiązaniu do ziemskiego czasu jakby sznurem lub powrozem. Ten nieustanny okres naznaczony jest męką ciała i „stale” przenikającym cierpieniem. Nie ma tu miejsca na wzlot ducha ponad czas, a wręcz przeciwnie: jest tylko pogrążanie w dół do ziemi, do gliny grobu na powrozach i linach opuszczających trumnę. Wizja Barańczaka okazuje się zgoła odmienna, czy wręcz przeciwstawna do mistycznych zapisów Herberta i Mickiewicza.

Treść wiersza *Bist Du bei mir*, jak wspomniałam na wstępie, pozostaje w przekornej, dialogicznej i ironicznej relacji do słów arii Stözlzela z *Klavierbüchlein vor Anna Magdalena Bach*, stanowiącej motto utworu. W podobnie kontrapunktowym i równie ironicznym stosunku pozostaje do mistycznego aforyzmu Mickiewicza ze *Zdań i uwag...* W obu przypadkach autor *Chirurgicznej precyzji* w przewrotnym geście nawiązania odziera czytelnika z literackich złudzeń, odsłaniając głęboko tragiczne obszary życia.

Krystyna Pietrych, która analizowała doświadczenie choroby w wierszach z tomu *Chirurgiczna precyzja*, zwracała uwagę na osobistą perspektywę widoczną w zebranych w nim utworach. W odniesieniu do *Bist Du bei mir* pisała: „Zdaje się, że naznaczone somatycznym cierpieniem nocne doświadczenia samego autora stanowią punkt wyjściowy i supozycję tego wiersza” [Pietrych 2007: 130]. Potwierdzać to spostrzeżenie mógłby zapewne sam Barańczak, który w rozmowie z Michałem Cichym mówił:

Nie będę przeczył temu, że są to wiersze osobiste, [...] moje wiersze od debiutu, poprzez „Tryptyk...” i „Widokówkę...”, aż do „Chirurgicznej precyzji” zmierzają, jak sam to z późniejszej perspektywy zauważam, coraz bardziej ku pisaniu wyrastającemu z autobiograficznych doświadczeń, jeżeli nawet nie jednoznacznie „osobistemu”. [Barańczak 1999: 22]

Wydaje się, że ułożony w formę kunsztownej sestyny lirycznej i opatrzony cudzysłowem dramatyczny monolog Boga w kostiumie lalkarza i reżysera sceny ma za zadanie odwrócić uwagę, zatrzeć ślady, omamić spojrzenie, by przesłonić autorską perspektywę doświadczeń wpisanych w strofy *Bist Du bei mir*. Powstaje pytanie: czy za kurtyną teatru marionetek, ową „draperią czasową”, nie skrywa się dojmujące, osobiste cierpienie Barańczaka? Odpowiedź pozostanie już tylko w sferze domysłów.

Bibliografia

- Angelus Silesius (Anioł Ślązak) (2012), *Cherubinowy wędrowiec; Poglądowe opisanie czterech spraw ostatecznych*, przeł. i oprac. Andrzej Lam, Konwersatorium im. Josepha von Eichendorffa, Opole.
- Bach Johann Sebastian (1958), *Bądź przy mnie wciąż*, [online], przeł. Szcześny Frąckowiak, oprac. Stanisława i Jan Hoffmanowie, Kraków, [dostęp: 20 października 2018], http://www.bibliotekapiosenki.pl/utwory/Badz_przy_mnie_wciaz/tekst.
- Barańczak Stanisław (1986), *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981-1985*, Puls, Londyn [Wielka Brytania].

- Barańczak Stanisław (1991), *Wstęp*, w: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przełożył, wstępem opatrzył i opracował Stanisław Barańczak, PIW, Warszawa, s. 6-35.
- Barańczak Stanisław (1993), *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. Krzysztof Biedrzycki, M, Kraków.
- Barańczak Stanisław (1994), *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, a5, Poznań.
- Barańczak Stanisław (1998), *Bist Du bei mir*, w: tegoż, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995-1997*, a5, Kraków, s. 44-45.
- Barańczak Stanisław (1999), *Pesymista, który nie podnosi głosu*, rozm. przepr. Michał Cichy, „Magazyn Gazety”, 2 września, s. 20-22.
- Bogalecki Piotr (2016), *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*, w: tegoż, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Universitas, Kraków, s. 201-220.
- Borowy Waclaw (1948), *Drobiazgi Mickiewiczowskie*, „Pamiętnik Literacki”, t. 38, s. 374-398.
- Herbert George (1989), *Wiersze wybrane*, wyboru dokonał, przełożył i posłowiem opatrzył Stanisław Barańczak, Znak, Kraków.
- Herder Johann Gottfried (2009), *Leksykon symboli*, oprac. oryg. Marianne Oesterreicher-Mollwo, przeł. Jerzy Prokopiuk, red. Lech Robakiewicz, TCHU, Warszawa.
- Jan od Krzyża św. (2010), *Poezje wybrane*, przeł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków.
- Jonas Hans (1994), *Religia gnozy*, przeł. Marek Klimowicz, Platan, Kraków.
- Kandziora Jerzy (2007), *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Kleiner Juliusz (1964), „Zdania i uwagi”, *fragmenty liryki mistycznej*, w: tegoż, *Studia inedita*, oprac. Jerzy Starnawski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, s. 272-298.
- Kochanowski Jan (1976), *O żywocie ludzkim*, w: tegoż, *Dzieła polskie*, t. 1, oprac. Julian Krzyżanowski, PIW, Warszawa, s. 131-132.
- Lam Andrzej (2015), *Anioł Ślązak Mickiewicza*, Universitas, Kraków.
- Masłowski Michał (1998), „Zdania i uwagi” *Adama Mickiewicza: mądrość i samotność*, „Pamiętnik Literacki”, nr 4, s. 5-18.
- Mickiewicz Adam (1948), *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*, w: tegoż, *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 1: *Wiersze*, oprac. Waclaw Borowy i Leon Płoszewski, Czytelnik, Warszawa, s. 274-290.

- Mickiewicz Adam (1954), *Dzieła*. Wydanie narodowe, t. 15: *Listy*, cz. 2, oprac. Stanisław Pigoń, Czytelnik, Warszawa.
- Misiak Iwona (2007), *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 69-92.
- Opacka-Walasek Danuta (2016), „... ta próba jest grana tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny”. *Teatralizacje Stanisława Barańczaka*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 6: *Barańczak. Postscriptum*, red. Romuald Cudak, Karolina Pospiszil, Gnome, Katowice, s. 27-42.
- Pietrych Krystyna (2007), „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę” – doświadczenie choroby w „Chirurgicznej precyzji”, w: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. Joanna Dembińska-Pawelec, Dariusz Pawelec, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 111-135.
- Pigoń Stanisław (1947), „Zdania i uwagi”. 2. *Niektóre źródła*, w: tegoż, *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków, s. 184-207.
- Sikora Adam (1967), *Posłannicy słowa: Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*, PWN, Warszawa.
- Sobolewski Tadeusz (2015), *Stanisław Barańczak: najbardziej uroczy geniusz*, „Gazeta Wyborcza”, 30 kwietnia, [online], <https://tinyurl.com/qmsmhl6>, [dostęp: 20 lutego 2020].
- Stala Marian (2004), *Ten żart na śmierć i życie. O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, w: tegoż, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 117-124.
- Szucki Henryk (1929), *Mickiewicz i Boehme. (Przyczynki do mistyki polskiej)*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 315-341.
- „W Drodze” (1979), nr 9, s. 39-45.
- Zgorzelski Czesław (2001), *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, IBL PAN, Warszawa.

Joanna Dembińska-Pawelec

A performance in a puppet show. On Stanisław Barańczak's poem *Bist Du bei mir* once again

This essay presents an interpretation of Stanisław Barańczak's *Bist du bei mir* – a poem that has often been the subject of literary studies. The author refers to the poem's motto – a fragment of an aria by Gottfried Heinrich Stölzel from *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, often falsely attributed to Johann Sebastian Bach. She also points at the context of mystical poetry: Adam Mickiewicz's epigrams from *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba*

Bema, Aniola Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena [Sentences and remarks. From the works of Jacob Böhme, Angelus Silesius, and St. Martin] and G. Herbert's poems translated by Barańczak. In the author's reading, the poet, in an ironic gesture of reference, strips the reader of literary delusions, discovering deeply tragic dimensions of life and, possibly, also of personal experience of suffering.

Keywords: Stanisław Barańczak; *Bist Du bei mir*; Johann Sebastian Bach; Adam Mickiewicz; G. Herbert; mystical poetry.

Joanna Dembińska-Pawelec – profesor uś, doktor habilitowana, pracuje w Zakładzie Teorii Literatury. Prowadzi badania z zakresu poezji współczesnej, genologii oraz interferencji literatury i sztuki. Autorka książek: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (1999), *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (2006), „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)* (2010), *Ara-beska. Szkice o poezji* (2013). Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej”, „Ruchu Literackim”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”. Wraz z prof. Constantinem Geambaşu przygotowywała publikację wyboru wierszy Stanisława Barańczaka w języku rumuńskim *Muşcă-ți limba. Antologie de versuri* (2018).

