

Maria Tadel

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
<https://orcid.org/0000-0002-1199-8879>
majka.tadel@gmail.com

Zobaczyć więcej. O spojrzeniu w wierszach Stanisława Barańczaka i Roberta Frosta

Poets who can see. The metaphor of looking in the poetry of Stanislaw Baranczak and Robert Frost

Abstrakt

Niniejsza praca stanowi porównanie wierszy dwóch autorów: Stanisława Barańczaka i Roberta Frosta oraz sposobów konstruowania sensów w poezji wokół metafor oka i spojrzenia. Porównanie to próbuje znaleźć odpowiedzi na pytania o to, co człowiek widzi, patrząc na świat, na drugiego człowieka i zagłębując w głąb siebie. Proponowane interpretacje prowadzą do wniosków dotyczących możliwości i ograniczeń poznawczych. Istotnym kontekstem jest rozpatrywanie Barańczaka nie tylko jako poety, ale także tłumacza wierszy Frosta.

Słowa kluczowe

metafora, tłumaczenie, poezja, metafora oka, metafora spojrzenia, ograniczenia poezji, komparatystyka i przekładoznawstwo, poezja polska, poezja amerykańska

Abstract

The paper is a comparison of poems of two authors: Stanisław Barańczak and Robert Frost and the ways in which they construct some of their finest works around the metaphor of the eye or metaphor of looking. This comparison is an effort to find answers to various

Informacja o artykule / Article Information

Otrzymano (Received): 9.11.2020 • Przyjęto do druku (Accepted): 12.01.2021 • Opublikowano (Published): Wrzesień (September) 2021

questions: what the human being can see looking at world, at other people and finally at themselves. The analysis of the ways of creating the image of the eye in Barańczak's and Frost's poems leads to conclusions about possibilities and, on the other hand, limitations of the human mind as well about the functions of poetry. The important thing is that Barańczak is considered both an author of his own works and a translator of Frost's poetry.

Keywords

metaphor, translation, poetry, metaphor of the eye, metaphor of looking, limitations of poetry, comparative literature and translation studies, Polish poetry, American poetry

Poeci, którzy patrzą

Praca badaczek i badaczy zajmujących się komparatystyką rozpoczyna się zazwyczaj od uzasadnienia wyboru zestawianego materiału literackiego. Nawet na gruncie literaturoznawstwa prace porównawcze bywają czytane z pewną nieufnością, wynikającą z podejrzenia o arbitralność wyboru tekstów czy twórców, których wspólną lekturę proponują. Od tłumaczenia się komparatystki niech rozpocznie się również ten artykuł. Dlaczego Barańczak i Frost? Wydawać się przecież może, że poetów tych więcej dzieli niż łączy.

Gdyby pokusić się o stworzenie wyabstrahowanego modelu wiersza Frosta i Barańczaka, otrzymano by dwa różne światy. Wzorcowy wiersz autora *A Boy's Will* rozgrywałby się w scenerii nowoangielskiej farmy. Jego bohater, prosty człowiek, wykonując swoje codzienne obowiązki, musiałby skonfrontować się ze światem przyrody, do której „nie należy i nie ma dostępu”¹. Wszystko działałoby się po zachodzie słońca albo o zmierzchu. Inaczej u Barańczaka. Mieszkaniec PRL-owskiego miasta obudziłby się o świcie, aby stawić czoła wrogiej człowiekowi rzeczywistości. Nawet po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych Barańczak pozostaje poetą miasta (nie pisze o amerykańskiej przyrodzie jak Karpowicz czy Miłosz). Wieś i miasto, zmierzch i świt, świat natury i świat ludzi. Na tych biegunach można by rozpisać poezję Frosta i Barańczaka. Co więc pozwoliło im się spotkać? Co pozwala poznańskiemu poecie bez chwili zawahania krzyknąć: „I ja, i ja także; tak, zgadza się, przybyłem w towarzystwie tamtego siwego pana, który właśnie wszedł, ja razem z nim?”²

¹ A. Skalska, *Wielkie indywidualności amerykańskiego modernizmu poetyckiego*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej*, t. 1, red. Taże, Kraków 2003, s. 239.

² S. Barańczak, *Strofa z Roberta Frosta* [w:] *Tenże, Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2007, s. 315; cytaty wszystkich wierszy Stanisława Barańczaka pochodzą z wymienionego zbioru. W dalszej części pracy w nawiasach podaję tytuły utworów.

Choć wiersz, z którego pochodzi zacytowany wyżej fragment, przynosi zgoła inną odpowiedź, dla autorki niniejszego artykułu kluczowe w proponowanym zestawieniu są dwa czynniki, które staną się fundamentem nie tylko uzasadnienia proponowanego porównania, ale także samych interpretacji.

Pierwszy z nich związany jest z działalnością translatorską Barańczaka, który – jak zaznacza w swojej pracy poznańska badaczka Ewa Rajewska – zawsze wybiera do tłumaczenia poetów szczególnie dla siebie ważnych: „Sfera decyzji translatorskich oraz sfera decyzji pisarskich w twórczości młodego Barańczaka nie były od siebie odległe; Barańczak tłumaczył niemal wyłącznie poetów, których koncepcja poezji była bliska jego własnej”³. 55 wierszy Roberta Frosta ukazało się już jako trzeci tom autorskiej serii wydawniczej Barańczaka „Biblioteczka poetów języka angielskiego pod redakcją Stanisława Barańczaka”, a słynna definicja poezji amerykańskiego poety dała początek książce *Ocalone w tłumaczeniu*, stanowiącej wykładnię myśli i praktyki translatorskiej polskiego twórcy. Autor *Chirurgicznej precyzji* nie tylko czytał wiersze Frosta, ale także uważał je za na tyle sobie bliskie i ważne, że zdecydował się je tłumaczyć.

Choć argument ten mógłby wystarczyć za uzasadnienie proponowanego tu porównania, to autorce zależy na lekturze szczególnej, ujawniającej być może najistotniejsze podobieństwo poetów: dokonana w niniejszej pracy interpretacja utworów Barańczaka i Frosta wskaże ważną cechę wspólną dla ich poetyk: w poznawaniu świata dominuje zmysł wzroku. Spojrzenie poprzedza, a czasem nawet konstytuuje twórczość. To poeci, którzy patrzą, nie po to, aby opisać, ale poznać.

Metafora spojrzenia, która stanie się punktem wyjścia interpretacji podjętych w artykule, ewokuje przede wszystkim dwa wiersze Barańczaka i Frosta, być może najczęściej cytowane i komentowane: *Spójrzmy prawdzie w oczy* i *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, których bohaterowie zatrzymują się, by patrzeć odpowiednio: w oczy innego człowieka i rozpościerający się przed oczami zimowy las. Popularność tych wierszy skłania jednak do propozycji mniej oczywistej. Materiałem, nad którym namysł proponuje autorka, są dwa utwory: *Żrenica, w której byłem z tomu Jednym tchem* oraz *For Once, Then Something* z książki *New Hampshire*. Wybór tych wierszy motywowany był dwiema przesłankami: zbieżnością poetyckich obrazów oraz istnieniem materialnego, tekstowego śladu lektury utworów jednego poety, dokonanej przez drugiego, czyli tłumaczenia.

³ E. Rajewska, *Stanisław Barańczak. Poeta i tłumacz*, Poznań 2007, s. 45.

Komparatystyczny charakter pracy wyznaczy również tok jej kompozycji. Pierwszą część artykułu stanowi lektura (lektura właściwie, a nie interpretacja, gdyż pragnieniem autorki jest przeprowadzenie czytelnika przez strukturę znaczeń tekstów) wiersza Barańczaka, która wprowadzi w istotną dla pracy problematykę spotkania z Innym. Kolejną część stanowić będzie lektura utworu Frosta, koncentrująca się na problematyce nieuchwytności Prawdy. Zestawienie tych utworów zostanie zwieńczone analizą tłumaczenia wiersza Frosta, dokonanego przez Barańczaka. Spojrzenie na sposób, w jaki autor *Jednym tchem* czyta amerykańskiego poetę, pozwoli zwrócić uwagę na to, co wspólne w ich poezji. Te trzy lektury – dwóch wierszy i jednego tłumaczenia – poprowadzą do podjęcia refleksji o spotkaniu z Innym.

Odbicie w oczach Innego

Pierwsze wersy wiersza Barańczaka przywodzą na myśl wywodzącą się z poezji konceptualnej strukturę peiperowskiego „poematu rozkwitającego”:

Żrenica, w której byłem; która była
w czyimś oku i twarzy; w której była moja
twarz; moje oczy; źrenice (...)

(*Żrenica, w której byłem*, s. 56)

Na tym etapie „rozkwitanie” Barańczaka jest pozornie zamknięte, bo zaczyna się od źrenicy i na niej się kończy. Pozorność ta wyraża się co najmniej w dwóch aspektach. Po pierwsze, układ zaczyna się na jednej źrenicy, a kończy na drugiej, innej, nietożsamej z pierwszą. Pierwsza źrenica to ta, w której podmiot był, w której odbiła się jego postać, to źrenica innego człowieka. Druga źrenica należy do podmiotu, zamyka jego wewnętrzny świat, jest jedną z powłok, stanowiących granicę między podmiotem a światem. Drugi aspekt pozorności zamknięcia wspomnianego układu rozkwitania odwołuje się do dalszej części utworu. Źrenica „rozwarła się ufnie”, otworzyła wewnętrzne światy Innego na spojrzenie podmiotu-patrzącego. Wpuściła do środka drugiego człowieka – a właściwie jego odbicie. I to odbicie odbija w sobie odbicie, które przecież też odbija... Wiersz rozkwita. Dariusz Pawelec zwraca uwagę na związki wierszy Barańczaka z twórczością Tadeusza Peipera, zgłaszając dość istotne zastrzeżenie:

Określenie „układ rozkwitania” nie wydaje się jednak w pełni właściwe dla prób gatunkowego usytuowania poezji Barańczaka. (...) Rzecz jasna związki Barańczaka z poezją i myślą teoretyczną autora *Tędy*, *Nowych ust* i *Żywych linii* są niepodważalne.

Przejął on przecież naczelną ideę konstrukcji Peiperowskiej, tzn. rozkwitanie, choć nadał jej odmienny od wzorcowego przebieg. „Układ” w wykonaniu Barańczaka nie służy wyłącznie do zmetaforyzowanego opisu rzeczywistości. Istota jego wiersza nie tkwi w wielości omówień tego samego elementu – najważniejsze stają się bowiem napięcia i gra znaczeń między jakimś jednym elementem (najczęściej zwrotem frazeologicznym) a jego kolejnymi rozwinięciami. Dopiero ujrzenie wszystkich nowo powstałych relacji z osobna i w całości prowadzi do rozpoznania sensu utworu⁴.

Trudno nie zgodzić się z przekonaniem, że Barańczak nie zatrzymuje się na powierzchni słów i znaczeń, nie wystarcza mu też zmetaforyzowany opis rzeczywistości. Jego poezja, choć daleka od moralizatorskiego tonu, otwiera się na sensory metafizyczne. Jeżeli słowem poetyckim Barańczaka może coś rządzić, to tym wierszem rządzi logika odbicia. W dwóch źrenicach (które są w twarzach, które są w ciałach, które należą do ludzi), tak jak w dwóch postawionych naprzeciwko siebie lustrach, odbija się nieskończoność. To, co niemożliwe do zamknięcia w słowie czy w doświadczeniu jest więc zawieszane pomiędzy dwójką patrzących sobie głęboko w oczy ludzi.

W tym miejscu należy dookreślić sytuację liryczną wiersza, która konkretna z jednej strony – dominującym obrazem są patrzący sobie w oczy ludzie (trudno o jaśniej zarysowaną sytuację, o dokładniej uchwyconą w obrazie poetyckim chwilę) – z drugiej pozostawia wiele niedomówień. Jakie informacje o podmiocie i bohaterze wiersza niesie ze sobą tekst? Kim jest ten, którego postać odbija się w źrenicy i kim jest ten, do kogo ona należy?

O podmiocie wiersza wiadomo tyle, że jest. Precyzyjniej: że był, bo wypowiada się w czasie przeszłym. Nie oznacza to oczywiście, że przestał istnieć, pozwala jednak zwrócić uwagę na paradoks istnienia, wywodzący się z heraklitowego *panta rhei*: ten, który mówi „jestem”, już przeminął, już „był”. Jaki więc był podmiot? Nieufny. Oto patrząc w czyjeś oczy, rzuca „wyzwanie i podejrzenie”. Trudno określić, o co podejrzewa Drugiego, albo do czego go wyzywa. Pozwala to jednak wykluczyć serdeczną relację łączącą tych ludzi. Na antypodach bliskości stoi obcość – czy drugi człowiek, właściciel tytułowej źrenicy, jest obcy? Jeżeli tak, to wiersz uchwycił spojrzenie nieznanomym. Zatem śmierć podmiotu, którą sugerują ostatnie wersy utworu, można interpretować jako nieistnienie powiązane z nieznanomością:

(...) byłem w źrenicy tak jasno,
jak tylko można być w czymś, co przed światłem

⁴ D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 60–61.

zamyka się i wwierca głębiej w szare zwoje,
w których jeżeli nawet jestem, to umarły.

(*Żrenica, w której byłem*, s. 56)

Jak słusznie zauważył Biedrzycki, „metaforyka śmierci wykracza daleko poza konkret samego faktu umierania. U Barańczaka pojawia się ona w rozmaitych sytuacjach”⁵. Bycie umarłym w oczach drugiego człowieka może oznaczać bycie mu obcym, nieznanym, bycie niezapamiętanym i nieobecnym w jego świecie. Mówi też o tym, że istnieje się zawsze wobec Drugiego.

Jeżeli jednak patrzący sobie w oczy ludzie nie są obcy? Jeżeli ten, który patrzy, nie jest nieznanym, ale wrogiem? Podmiot rzuca „wyzwanie i podejrzenie”. Obcość zakłada neutralność, zaś neutralność, o ile może w pewnych sytuacjach rzucać podejrzenia, oparte na nieufności, to nie rzuca wyzwań. *Żrenica*, w której podmiot był, odpycha. Oczywiście, można interpretować to określenie w odniesieniu do anatomicznych właściwości i funkcji źrenicy, gdyby nie to, że źrenica nie odbija, ale reguluje ilość światła dostającego się do oka. Trudno zarzucać nieufnemu wobec słów i chirurgicznie precyzyjnemu Barańczakowi takie niedopatrzenie. Odpychanie jest więc określeniem nacechowanym, wskazującym na wrogość.

Zatem dwóch wrogów patrzy sobie w oczy. *Żrenica* jednego z nich „rozwarła się ufnie”, jak rozwiera się źrenica pokonanego. Dodatkowo, ten drugi, podmiot tekstu, rzuca na pokonanego cień („w moim cieniu, w rzucanym przeze mnie wyzwaniu”). Można sobie wyobrazić, że patrzy na niego z góry, z pozycji zwycięzcy. W cieniu zwycięzcy rozszerza się źrenica pokonanego. Otwiera się ufnie, obnaża wewnętrzne światy. I w tym momencie bezradnego zawierzenia podmiot widzi w pokonanych oczach swoje odbicie. Jest w oczach tego Drugiego. Ale jeżeli jest, to umarły. W takim razie kto w tym pojedynku został pokonany? Czyjej śmierci czytelnik jest świadkiem?

Śmierć, o której mowa, przywołuje zasygnalizowaną wcześniej kwestię nieskończoności. To uchwycone spojrzenie jest niekończącym się umieraniem, zatracaniem siebie w obcych źrenicach, wątpieniem o swoim byciu, sygnalizowanym również na poziomie gramatycznym. Niemal cały wiersz pisany jest w czasie przeszłym. Trudno tu jednak mówić o sytuacji wspomniania, bardziej jestem skłonna przypuszczać, że zastosowanie czasu przeszłego podkreśla ulotność jednostkowego przeżycia, nieuchwytność chwili, w której kiedy podmiot mówi „jestem”, to już

⁵ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 59.

„był”. Słowo wydaje się być zawsze wtórne wobec doświadczenia. Za taką interpretacją przemawia pojawienie się w ostatnim wersie jedyne­go czasuownika w formie teraźniejszej: jestem. Chwila w wierszu umyka, źrenica chowa się pod powieką, spojrzenie nieuchronnie staje się częścią przeszłości, jedynym, co pozostaje, jest podmiot. Człowiek, który patrzy w oczy. Co istotne, ostatni wers nie mówi już o odbiciu, ale o rzeczywistej obecności. Podmiot zdaje się mówić: w odpychającej, ufnie otwartej źrenicy jestem ja, a nie „moje odbicie”. Takie zakończenie mogłoby napawać optymizmem i pozostawiać odbiorców z nadzieją, gdyby nie niemal momentalne zakwestionowanie tej obecności, gdyby nie owo „jeżeli”.

To słowo zdaje się zamykać w sobie wszystkie obawy i lęki podmiotu, ze strachem przed śmiercią na czele. Choć *Źrenica, w której byłem* należy do wczesnych utworów poety, to warstwę emocjonalną tekstu przenika lęk przed końcem życia, przed nieistnieniem. Już pierwsze, pisane w czasie przeszłym wersy sygnalizują przemijanie. Następująca w dalszej części wiersza sekwencja obrazów dookreśla ten nostalgiczny, podszyty śmiercią nastrój. Oto źrenica

rozwarła się ufnie
jak chłodna woda, jak chłonne wołanie
z bezdennych ocembrowań tęczówki, bijące
w oczy umarłą wonią utopionych liści,
smolnym smakiem obrotu długiej osi wody.

(*Źrenica, w której byłem*, s. 56)

Ten synestetyczny obraz zdaje się stopniować i multiplikować odczucia związane z przemijaniem. Równoległe z rozkwitaniem struktury formalnej tekstu, rozkwita jego nastrój. Chłód wody staje się przenikającym zimnem śmierci, wiersz pachnie umarłą wonią utopionych liści. W ostatnim wersie umarły jest już sam podmiot. Można więc zastanowić się, czy ufnie rozwarta źrenica nie jest wielkim okiem strachu, i to tego najgłębiej zakorzonego w ludzkiej naturze – lęku przed tym, co niemożliwe do poznania i nieuchronne jednocześnie. Lęku przed śmiercią. *Źrenica...* nie jest jedynym utworem Barańczaka podejmującym ten temat. W znacznie późniejszym wierszu *Powiedz, że wkrótce* lęk przed śmiercią jest wyrażony jeszcze dobitniej, choć podmiot tego tekstu zdaje się być bardziej pogodzony z nadchodzącym końcem. Co ważne dla niniejszego artykułu, motyw wzroku i oczu pełni istotną funkcję również w tym utworze. Śmierć, znacznie bliższa podmiotowi w wierszu pochodzącym z *Chirurgicznej precyzji*, ma zostać oznajmiona krtani i powiece. To krtani zabraknie tchu i to powieka zamknie na zawsze „bezdenne ocembrowania tęczówki”.

W obydwu tekstach materią budowania znaczeń jest cielesność człowieka. Ciało oddziela go od świata, stanowi nieprzekraczalną granicę. Nawet źrenica, która „wciąga w głąb”, równocześnie odpycha. Nie można bardziej nie być, niż się jest w źrenicy. W poezji Barańczaka specyficzne rozumienie fizyczności jest ściśle związane ze sferą metafizyczną czy transcendentną. Połączenie konkretności ciała z poczuciem osamotnienia ukazuje w tytułowym wierszu tomu *Widokówka z tego świata* wydanego w 1988 roku w Paryżu i w 1989 roku w Poznaniu:

Szkoda, że Cię tu nie ma. Zagłębiam się w ciele,
w którym zaszyfrowane są tajne wyroki
śmierci lub dożywocia.

(*Widokówka z tego świata*, s. 361)

Luka spowodowana nieobecnością Drugiego zostaje zapełniona dopiero w chwili śmierci, kiedy ciepła dłoń zamknie zimne powieki (*Powiedz krtani*). Ale wtedy na bliskość, która mogłaby przełamać samotność, jest już za późno.

Ostatnią, istotną dla lektury wiersza kwestią jest światło, u Barańczaka często kojarzone z prawdą (por. *NN porządkuje papiery osobiste*). Źrenica reguluje ilość promieni docierających do oka. Rozszerza się w mroku i zwęża pod wpływem pełnego oświetlenia. Ten biologiczny mechanizm poeta wykorzystał, zwracając uwagę na paradoksalną naturę światła. Z jednej strony człowiek go pragnie i potrzebuje do życia, z drugiej – jego nadmiar oślepia, jest niemożliwy do zniesienia. Nie można patrzeć prosto w słońce, tak jak nie można „spojrzeć prawdzie w oczy”. Prawda w świecie poezji Barańczaka nie istnieje jako abstrakcyjne pojęcie, a zbliżenie się do niej jest możliwe, jak w cytowanym wierszu Spójrzmy prawdzie w oczy i jak w *Źrenicy...*, wyłącznie w spotkaniu z Drugim. Jednak nawet stojąc w pełnym blasku człowiek wcale nie odsłania najskrytszych pokładów swojej świadomości. Tylko w mroku światło może przeniknąć na wskroś. Tak jest w pochodzącym ze wspomnianego wcześniej tomu *Widokówka z tego świata*, wierszu *Prześwietlenie*, w którym „dufnie jaskrawe” słońce na placu może tylko naświetlić powierzchnię ubrań i skóry, powłok broniących dostępu do wnętrza. Dopiero w mrocznym, ograniczonym czterema ścianami pokoju, zaledwie błądzący promień

ujawnia pod gruboskórnym
zdrowiem wewnętrzne wstydy,
sztywną kruchość i śliski
dygot, żalosne spiski,
skandale i ohydy,

skrywane w sobie przed sobą,
by siebie nie przestraszyć

(*Prześwietlenie*, s. 348)

Może więc źrenica, stojąca na straży dostępu do wnętrza człowieka, rozchylając się ufnie w mroku, zwiedziona pozorami obnaża to, co najintymniejsze?

Źrenica, w której byłem to jeden z utworów wymagających wciąż nowej lektury. Mistrzowska, niezwykle misterna konstrukcja formalna tekstu, rozszyfrowywana krok po kroku, odsłania kolejne piętra znaczeń. Tutaj wszystko jest na swoim miejscu, forma dopełnia treść i jest jej nieodzownym komponentem. Układ rozkwitania przypomina rozwierającą się źrenicę; początkowo zasygnalizowana tylko dyskretnie, niemal niezauważalnie śmierć w kolejnych obrazach jest ukazywana coraz wyraźniej. Jednak zbudowanie pełnego odczytania tekstu jest niemożliwe. Utwór dociera do czytelnika tak jak jasne promienie słońca – sprawia, że trzeba zmrużyć oczy, zwęzać źrenicę, bo uchwycić całości nie można. Przynajmniej nie teraz.

Prawda i kamyk

Poezja Roberta Frosta przenosi nas o, jak napisał Barańczak, „sześć strzępiastych klinów skórki zdzieranej z pomarańczy globu” (*Podnosząc z progę niedzielną gazetę*, s. 342–343). Ta fizyczna odległość wydaje się jednak przekreślona podobieństwem refleksji poetyckiej. Bohaterowie wierszy Barańczaka i Frosta próbują zobaczyć to, co niedostrzegalne.

Mieszkaniec nowoangielskiej farmy wpatruje się w głąb studni. Próbuje dostrzec, co kryje jej głębia, ale widzi tylko siebie, właściwie tylko swoje odbicie. I raz, na krótką chwilę, udaje mu się zobaczyć coś więcej. Traci to z oczu i nie wie nawet, co to było. Ale zobaczył. Przynajmniej tyle. Przynajmniej coś. *For Once, Then Something*, wiersz, o którym mowa, pochodzi z wydanego w 1823 roku tomu *New Hampshire*. Ze względu na formę utworu, który przypomina wygłoszone niemal jednym tchem wyznanie, cytuję go tu w całości:

Others taunt me with having knelt at well-curbs
Always wrong to the light, so never seeing
Deeper down in the well than where the water
Gives me back in a shining surface picture
Me myself in the summer heaven, godlike,
Looking out of a wreath of fern and cloud puffs.
Once, when trying with chin against a well-curb,
I discerned, as I thought, beyond the picture,

Through the picture, a something white, uncertain,
Something more of the depths — and then I lost it.
Water came to rebuke the too clear water.
One drop fell from a fern, and lo, a ripple
Shook whatever it was lay there at bottom,
Blurred it, blotted it out. What was that whiteness?
Truth? A pebble of quartz? For once, then, something⁶.

Tok interpretacji tego utworu wyznaczą jego trzy kolejne części. Podział ten jest arbitralny i nie odzwierciedla formalnej struktury tekstu, jednak pewne zabiegi językowe i znaki tekstowe uzasadniają taką lekturę. Pierwsza część, obejmująca 6 wersów, stanowi wprowadzenie do konkretnej sytuacji, opisuje wywołujący kpiny i rozbawienie ludzi zwyczaj podmiotu lirycznego. Mężczyzna ów zagląda w głąb studni, klękając przy cembrowinie pod światło, tak, że nie udaje mu się dostrzec nic, poza swoim własnym, co prawda, wydaje się, że majestatycznym, niemal malarsko skomponowanym obliczem — „me myself, in the summer Haven, godlike, / Looking out of a wreath of a fern and Cloud puffs”. Dla niniejszego porównania ten obraz jest niezwykle istotny i wskazuje na podobieństwo wyobraźni poetyckiej poetów. Ocembrowania tęczęwki, w których podmiot wiersza *Żrenica, w której byłem* dostrzega siebie, przypominają studnię, w której ogląda swoje oblicze bohater wiersza Frosta.

Druga część rozpoczyna się niemal jak baśń, niezwykła opowieść, od wyróżnionego kursywą słowa ONCE. Tym razem podmiot mówi o szczególnym doświadczeniu, gdy udało mu się zobaczyć coś więcej. Nie mówi co — widzenie, swoista epifania trwała tak krótko, że poza przekonaniem (nawet nie pewnością — „I discerned, I thought”), że zobaczył coś z głębi, coś pod lustrzaną powierzchnią wody. Wizja ulotniła się i pozostawiła po sobie tylko mgliste wrażenie spotkania z czymś. Z czym? O tym mówi ostatnia, najkrótsza część wiersza, obejmująca trzy pytania i jedną, nieśmiałą próbę odpowiedzi.

Trzem częściom odpowiadają trzy poetyckie gesty: kreacja obrazu, opis sytuacji i próba sięgnięcia wyżej — czy raczej — głębiej, pod powierzchnię rzeczywistości. To, o co pyta podmiot, odzwierciedla jedną z naczelných cech poezji Frosta, dualizm jego wierszy, nieustannie zestawiający małe z wielkim, poznawalne z niedostępnym poznaniu, pojęte z niepojętym. Mógł zobaczyć kamyk kwarcu, ale mógł też zobaczyć

⁶ R. Frost, *For Once Then Something*, [w:] Tenże, *55 wierszy*, red. S. Barańczak, Kraków 1992, s. 122. Cytaty wszystkich wierszy Roberta Frosta oraz ich tłumaczeń pochodzą z wymienionego zbioru. W dalszej części pracy w nawiasach podaję tytuły utworów.

Prawdę, pisaną z wielkiej litery. O tej cesze wyobraźni poetyckiej Frosta pisze Norman Norwood Holland:

Frost find it beautiful when something small succeeds in holding something larger to a point of balance. His mind moves in a constant rhythm of large to small to large to small, the small somehow managing to cope with or balance the large⁷.

Tym, co nie pozwala dostrzec prawdy, jest odbicie patrzącego. Poprzęcka zwraca uwagę na specyfikę spojrzenia w lustro, które „chwytta zarówno nasze spojrzenie, jak i nasz obraz”⁸. Człowiek sam dla siebie jest największym ograniczeniem poznawczym. Jak w platońskiej jaskini wie i widzi tylko tyle, na ile pozwalają mu jego rozum i zmysły.

Jeżeli założyć, że obserwator przynależy do innego niż tajemnicze i ulotne „coś” porządku, że przynależy nawet do innego porządku niż natura, to moment utraty wizji zyskuje nowy wymiar. Na niewzruszoną taflę wody, która na chwilę stała się zbyt przejrzysta i pozwoliła człowiekowi zobaczyć głębie, spada kropla rosy z okalającej studnię paproci. Woda karci samą siebie, natura broni dostępu do głębi. Człowiek nie może widzieć ani wiedzieć wszystkiego. I, jak zaznacza John M. Durham:

Frost says with conviction only that he has seen «something». But he refuses to do more than suggest what that something might have been. Perhaps it was «Truth»; Frost admits that he cannot know for sure. His hesitancy stems, not from a fear of being proven wrong, as has sometimes been said, but from the recognition that his own mind is limited, that he too cannot see «out far» or «in deep»⁹.

W innym fragmencie swojego artykułu Druham dodaje, że w tej, wynikającej z ograniczeń ludzkiego poznania, niepewności, tkwi piękno poezji Frosta. Ostatnia część utworu zmienia układ znaczeń. Krótki wiersz, który wydaje się być obrazem zwykłej sceny z wiejskiego życia, codziennej sytuacji, staje się utworem stawiającym pytanie o możliwości ludzkiego poznania, ograniczenia zmysłów, staje się – jak *Żrenica, w której byłem* Barańczaka – zapisem próby odkrycia Prawdy.

To, czego dostrzec nie można Barańczak jako tłumacz, zachowując formalne ramy tekstu (15 frostowskim wersom napisanym pentametrem jambicznym z dodatkową krótką sylabą w klauzuli odpowiada 15 trzynastozgłoskowców), podejmuje próbę odtworzenia obrazów poetyckich stworzonych przez amerykańskiego poetę. Na tej płaszczyźnie, na tyle, na

⁷ N.N. Holland, *The Brain of Robert Frost*, „New Literary History” 1984, t. 15, nr 2, s. 369.

⁸ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 6.

⁹ J.M. Durham, *Robert Frost: A Bleak, Darkly Realistic Poet*, „Revista de Letras” 1969, t. 12, s. 77–78, www.jstor.com [dostęp: 25.10.2020].

ile pozwalają mu ograniczenia języka i swojej własnej wyobraźni, pozostaje blisko tekstu Frosta.

Najbardziej oczywiste ograniczenia tłumacza wynikają z samej materii języka polskiego, mniej wieloznacznego, dążącego do konkretności i jasności. Frost, posługując się prostym językiem, skonstruował powierzchnię tekstu z fraz, które mógłby usłyszeć od swoich nowoangielskich sąsiadów. Ta pięknie brzmiąca, gładka powierzchnia zmacona jest tylko przez kroplę, zmarszczkę i kamyczek: *drop*, *ripple*, *pebble*. Krótkie słowa, niosące ze sobą konkretny potencjał znaczeń, oddające ulotność i nietrwałość również na płaszczyźnie brzmieniowej. Takiego potencjału nie mają polskie ekwiwalenty: kropla, kamyczek i zmarszczka. Melodia tłumaczenia Barańczaka nie współbrzmi więc z obrazem, a w dalszej perspektywie z sensem utworu. Jedyną „zmarszczką” na powierzchni jego tłumaczenia są enigmatyczne „pyknięcia kumulików”. Tutaj pozwolę sobie na coś, co krytykował Barańczak w tekstach teoretycznych i praktykował w esejach analizujących cudze tłumaczenia – na chwytanie za słowa. W wierszu Frosta w wodzie odbijają się *Cloud puffs*, co można przełożyć na puchy, podmuchy chmur. Określenie podkreślające to, co jest istotą chmury: ulotność, delikatność, puszystość.

Me myself in the summer heaven, godlike,
Looking out of a wreath of fern and cloud puffs.

(*For Once, Then Something*, s. 122)

To rzeczywiście niebiański obraz. Jak się mają do tego (i czym właściwie są) „pyknięcia kumulików”? Zapewne Barańczakowi zależało na wskazaniu semantycznego ekwiwalentu słowa *puff*, oznaczającego podmuch, chuchnięcie, oddech. Dlaczego jednak ze wszystkich możliwych określeń wybrał pyknięcie? I dlaczego zamiast z jednej strony bliższym językowi codziennemu, a z drugiej niosących znacznie większy potencjał poetycki chmur (*clouds*) zrobił wyciągnięte z prognozy pogody albo podręcznika do geografii kumuliki? Na to pytanie odpowiedź zna tylko autor tłumaczenia, to, co pozostaje w gestii czytelnika, to próba oceny konsekwencji tych wyborów. Frost w swoim wierszu konsekwentnie od pierwszej linijki tworzy właściwie jeden obraz poetycki, który staje się punktem wyjścia do nakreślenia sytuacji (która z kolei staje się punktem wyjścia do powiedzenia czegoś więcej – czego? – o tym za chwilę). Człowiek zagląda w głąb studni. Widzi swoje odbicie na tle letniego nieba. Kompozycję zamyka odbicie okalających studnię paproci. Wszystko to jest elementem wiejskiego krajobrazu, wszystko tutaj do siebie pasuje.

Others taunt me with having knelt at well-curbs
Always wrong to the light, so never seeing
Deeper down in the well than where the water
Gives me back in a shining surface picture
Me myself in the summer heaven, godlike,
Looking out of a wreath of fern and cloud puffs.

(*For Once, Then Something*, s.122)

W tłumaczeniu Barańczaka ten obraz zakłóca wspomniana fraza, odnosząca się do zgoła odmiennej sytuacji. Pykające kumulusy kojarzą się raczej ze staruszką palącym fajkę, niż kimś zagląającym w głąb studni. Nieufny słowom Barańczak musiał zdawać sobie sprawę z kontekstu, w jakim zwykle pojawia się czasownik: pykać. Wprowadził zatem do tekstu nowy, nieistniejący w oryginale element, zakłócając prostą i spójną konstrukcję poetyckiego obrazu:

Kpią ze mnie, że ilekroć chcę zajrzeć w głąb studni,
Kłękam przy cembrowinie nie tak jak należy,
Pod światło – wzrok nie wnika głębiej, zatrzymany
Przez lustro wody, które odwzajemnia mi się
Mną samym, jakby bogiem wychylonym z nieba
W wieńcu z paproci, na tle pyknięć kumulusów.

(*Raz przynajmniej – coś*, s. 123)

W drugiej, sytuacyjnej części utworu wybory Barańczaka w znacznej mierze zdeterminowane są przez właściwości języka polskiego, o których mowa była wcześniej. Angielskie, wyróżnione w tekście przez Frosta słowo *once*, nie tylko oznacza kiedyś, niegdyś, raz, dawno, ale ewokuje też skojarzenia z rozpoczynającym baśnie i opowieści zwrotem *once upon a time*, który w języku polskim można przetłumaczyć na dawno temu, pewnego razu. Jednak żaden z elementów tych konstrukcji nie mógłby zafunkcjonować w zdaniu w sposób, w jaki funkcjonuje *once* w wierszu Frosta, a więc z jednej strony być zwrotem używanym w języku codziennym, mówionym, a z drugiej nawiązywać do baśni. Wybrane przez Barańczaka słowo raz rozpoczyna wiele historii opowiadanych w zwykłych, codziennych sytuacjach, jednak nie wprowadza nastroju niezwykłości i tajemniczości. Sytuacja staje się zatem bardziej konkretna niż w oryginale.

Once, when trying with chin against a well-curb,
I discerned, as I thought, beyond the picture,
Through the picture, a something white, uncertain,
Something more of the depths – and then I lost it.”

(*For Once, Then Something*, s. 122)

Raz tylko, opierając podbródek o krawędź,
Dostrzegłem – tak mi się zdawało – za odbiciem,
Poprzez nie, coś białego, nieokreślonego,
Przynależnego głębi – lecz widok mi umknął.

(*Raz przynajmniej – coś*, s. 123)

A bardziej konkretna oznacza w tym wypadku mniej wieloznaczna. Kiedy podmiot Frosta traci z oczu „coś”, co przez chwilę widział, mówi: „and then I lost it”. Należy zwrócić uwagę na dwa ważne aspekty tej wypowiedzi. Czasownik *to lost something* dotyczy utraty, utrata zaś zawsze poprzedza posiadanie. Nie można utracić czegoś, czego się nie miało. Coś, o czym wiadomo tylko tyle, że było, i to było niejasne, niepewne, istniało i było dostępne dla podmiotu. Drugi aspekt dotyczy właśnie owego czegoś, na które wskazuje zaimek „it”, odnoszący się bezpośrednio do rzeczy. Jeżeli więc podmiot mówi: „I lost it”, to oznacza, że utracił coś konkretnego, co było wcześniej (choć tylko przez moment) w jego posiadaniu. Coś innego ma na myśli człowiek, który mówi: „lecz widok mi umknął”. Widok czegoś nie jest tożsamy z rzeczą. Oddala od przedmiotu poznania od podmiotu. Widok studni nie jest tym samym, co studnia. Widoku nie można dotknąć, zbadać, nie można go też posiadać. A jeśli nie można posiadać, to nie można też utracić. Różnica pomiędzy stwierdzeniem: „straciłem to” a „umknęło mi” jest zasadnicza i analogiczna do różnicy między przyznaniem się do winy słowami: „stłukłem wazon”, a próbą uniknięcia odpowiedzialności tłumaczeniem: „wazon się stłukł”. Bohater wiersza Frosta mógł próbować zatrzymać tajemnicze „coś”, ale mógł też być bierny, pewne jest natomiast to, że był podmiotem poznania. Wypowiadający słowa „widok mi umknął” bohater Barańczaka traci swoją podmiotowość. Ten wybór tłumacza jest interpretacją odbierającą wieloznaczność wiersza Frosta.

Water came to rebuke the too clear water.
One drop fell from a fern, and lo, a ripple
Shook whatever it was lay there at bottom,
Blurred it, blotted it out.

(*For Once, Then Something*, s. 122)

Woda sama skarciła swą zbytnią przejrzystość.
Z paproci spadła kropla i koliste zmarszczki
Wprawiły w drżenie to coś, co leżało na dnie,
Rozmyły, zamazały tę biel.”

(*Raz przynajmniej – coś*, s. 123)

Podobnie dzieje się w następnych wersach. Frost tylko sugeruje, w jaki sposób widzenie znikło. Barańczak, tłumacząc, tworzy jaśniejszy

i bardziej dosłowny obraz, odbierając czytelnikowi możliwość stworzenia swojego własnego widzenia, a tak zaprojektował swój wiersz Frost. Pisze o tym Sheldon W. Liebman:

It is the function of the auditory imagination, in Frost's view, to reach below the surface of consciousness and behind the appearances of things. In both directions the imagination finds "raw material," that is, chaos within and without. On the one hand, the poet discovers, with the "imagination of the ear," his own "tone of voice." On the other hand, he also finds the voices of others, ordinary speech, the sounds of sentences heard and remembered¹⁰.

We wstępie do 55 wierszy Barańczak zaznacza, że twórczość Frosta to poezja powierzchni i głębi¹¹, a więc poezja, która może być równocześnie scenką rodzajową z wiejskiego życia i utworem metafizycznym. Jednak w tłumaczeniach poznańskiego poety utwory Frosta tracą swoją powierzchniowość, która jest przecież nośnikiem sensów, ciężąc ku znaczeniom metafizycznym. Zauważyła to także Rajewska w swojej pracy dotyczącej translatorskiej twórczości Barańczaka.

Rzecz w tym, że opisywany przez niego [Barańczaka – przyp. M.T.] Frost miał być poetą tworzącym wiersze «dwupłaszczyznowe», a w przekładzie nieomal zanika płaszczyzna pierwsza, «powierzchnia», dominująca w tłumaczeniu Marjańskiej, od razu ustępując miejsca «głębi». Ta szczególnie potraktowana podwójność rzeczywistości poezji Frosta w tłumaczeniu Barańczaka – jej «fizyczność» i «metafizyczność», uderzająco podobna do tej opisywanej przez Edwarda Balcerzana w poezji Juliana Przybosia – zwraca nas ku metafizyce właśnie. Frost w wyborze i przekładzie Barańczaka okazuje się bowiem poetą metafizycznym, stawiającym pytania o porządek świata, a dokładniej: o różne porządki świata ludzkiego i świata natury – do tego drugiego zaś przynależy jeszcze jeden badany przez poetę porządek: porządek nocy. W świecie poetyckim Frosta natura posiada własną metafizykę („metafizykę materii żywej”, powiedziała by Balcerzan), dla człowieka nieprzeniknioną, inną, zatem i fascynującą¹².

Inny czyli ja

Bohaterowie poezji Frosta szukając prawdy patrzą w dal (*Neither out Far nor in Deep*), w głąb (*For Once Then, Something*). U Barańczaka prawdy szuka się, jak w wierszu *Żrenica, w której byłem czy Spójrzmy prawdzie w oczy*, w drugim człowieku.

Aby poznać, należy zaufać Innemu i powierzyć mu swoją prawdę. „Jednym słowem – jak zaznaczył Biedrzycki – prawda to człowiek,

¹⁰ Sh.W. Liebman, *Robert Frost: On the Dialectics of Poetry*, „American Literature” 1980, t. 52, nr 2 (May), s. 267, www.jstor.org [dostęp: 25.10.2020].

¹¹ S. Barańczak, *Wstęp* [do:] R. Frost, *55 wierszy*, wyd. cyt., s. 23.

¹² E. Rajewska, *Stanisław Barańczak. Poeta i tłumacz*, wyd. cyt., s. 143-144.

zgodnie z programową deklaracją poety”¹³. Wspólne dla tych dwóch utworów przesłanie odzwierciedla najistotniejszą cechę światopoglądu Barańczaka: uznanie człowieka za podstawową i niepodważalną wartość. Poeta często powtarza to przekonanie w recenzjach, tekstach krytycznoliterackich i esejach, w tym miejscu pozwolę sobie zacytować jedno z nich, pochodzące z zamieszczonego w tomie *Etyka i poetyka* tekstu *Zmieniony głos Settembriniego*, w którym autor postuluje konieczność stworzenia Etyki bez Autorytetów:

Co jest, co może być fundamentem takiej etyki? Jedyna wartość ludzkiego świata, jaka opiera się nie na zasadzie nadrzędnego autorytetu, lecz równorzędnej identyfikacji: drugi człowiek. Nie Człowiek z dużej litery, którego abstrakcyjnym imieniem chętnie szafował powieściowy Settembrini, ale człowiek konkretny, ten, który właśnie w tej chwili umiera w okopie, osuwa się pod ścianą straceń, chowa w dłoniach spoliczkowaną twarz, płacze w poczuciu poniżenia i opuszczenia. Tylko rozważanie stosunku «ja» do «nie-ja», do kogoś, kto nie jest mną, lecz jest tak samo jak ja człowiekiem, może mi pomóc w jedynie pewny sposób oddzielić dobro od zła¹⁴.

Podstawowy problem egzystencjalny, który symbolizuje biblijne drzewo poznania dobra i zła, jest niemożliwy do rozwiązania, nawet do postawienia, w samotności. Do zdobycia wiedzy o świecie, człowieku i o sobie samym potrzebny jest Inny. Nie można ukonstytuować siebie w odosobnieniu, bo „człowiekowi nie jest dany żaden wewnętrzny obszar niezależności, zawsze znajduje się on na granicy, a zagłębiając się w siebie, patrzy w oczy innemu lub spogląda na siebie oczami innego”¹⁵.

Aby lepiej zrozumieć znaczenie spotkania z Innym, przywołam wprowadzone przez Barańczaka w esej *Okno i Lustro. Danił Kis, Klepsydra* rozróżnienie okna i lustra:

W przeciwieństwie do bierności otwartego na wszystko jednakowo Okna, Lustro ustanawia podstawową relację pomiędzy obiektem i jego odbiciem; a gdzie pojawia się relacja, chaos niekoniecznie musi się natychmiast skończyć, ale odpowiedzialność natychmiast się zaczyna¹⁶.

Zobaczyć siebie w lustrze oznacza więc wziąć odpowiedzialność nie tylko za tego, którego się widzi, ale także za to, „zezna (...) / pyłek, rysa szkła” (*Powiedz krtani, że wkrótce*), za to, co sprawia, że Inny w zwierciadle jawi się nam w ten konkretny sposób. Tak rozumiane

¹³ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, wyd. cyt., s. 234.

¹⁴ S. Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego*, [w:] Tenże, *Etyka poetyka*, Kraków 2009, s. 35.

¹⁵ M. Bachtin, *Nad nową wersją książki o Dostojewskim*, [w:] Tenże, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 444.

¹⁶ S. Barańczak, [w:] Tenże, *Poezja i duch Uogólnienia*, Kraków 1996, s. 185.

spotkanie z Innym musi doprowadzić do siebie samego. Teoretycznym zapleczem dla podjętych tutaj rozważań jest praca Paula Ricoeura *O sobie samym jako innym*, w której następujący sposób nakreśla problem relacji ja-inny:

Dopóki pozostajemy w kręgu tożsamości rozumianej jako bycie tym samym, inność innego niż (ten) sam nie stanowi nic oryginalnego: «inny» znajduje się, jak mogliśmy zauważyć mimochodem, na liście antonimów «(tego) samego», obok «przeciwnego», «odrębnego», «różnego» etc. Sprawa ma się inaczej, jeśli łączymy inność w parę z byciem sobą. Inność, która nie pochodzi – bądź pochodzi nie tylko – z porównania, sugerowana w naszym tytule, taka inność może tworzyć samo bycie sobą. O sobie samym jako innym sugeruje od razu, że bycie sobą w przypadku siebie samego zakłada inność w stopniu tak głęboko wewnętrznym, że jedno nie daje się pomyśleć bez drugiego; że jedno przechodzi raczej w drugie, jak powiedziałyby się w języku heglowskim. «Jako» chcemy rozumieć w sensie mocnym, widząc w nim nie tylko spójnik porównania – o sobie samym podobnym do innego – lecz wręcz implikację: o sobie samym w charakterze... innego¹⁷.

Pierwsze rozumienie Inności, o którym pisze Ricoeur, związane jest z odczytaniem *Żrenicy, w której byłem*, zaprezentowanym na początku tego artykułu. Drugie spojrzenie na inność, pochodzące nie z porównania, ale z bycia sobą, może stanowić punkt odniesienia dla powtórnej lektury wspomnianego wiersza. Mamy tu bowiem do czynienia z rozpoznaniem siebie w Innym:

Żrenica, w której byłem; która była
w czyimś oku i twarzy; w której była moja
twarz

(*Żrenica, w której byłem*, s. 56)

Bycie w odbiciu – zwierciadłem jest tu żrenica czyjegoś, Innego, oka – zostaje zakwestionowane. Żrenica, lustro, tafla wody w studni odbija, a co za tym idzie, nie pozwala wejść do środka. Ten, który patrzy w studnię (tę dosłowną, jak w wierszu Frosta, i tę metaforyczną, jak u Barańczaka) jest poza nią, jest gdzie indziej niż jego odbicie. Klęka przy cembrowinie („*Others taunt me with having knelt at well-curbs*”) albo patrzy w czyjeś oczy. Każdy z nich mógłby powiedzieć: Inny jest poza mną. Odbija się w tafli wody albo w „bezdennych ocembrowaniach tęczęwki”. Ale ten, który nie pozwala mi zobaczyć głębi, i ten, którego widzę „w czyimś oku”, to ja. Zatem Inny jest we mnie. Właściwie kolejność tych stwierdzeń powinna być odwrotna: rozpoznanie innego w sobie samym prowadzi do próby transgresji, przekroczenia siebie,

¹⁷ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chłestowski, Warszawa 2005, s. 9–10.

wyjścia poza, dzięki czemu spotkanie staje się możliwe. Powołując się na myśl Emmanuela Levinasa, Ricoeur wskazuje na konieczność zaistnienia relacji w procesie poznania Innego:

Cała filozofia E. Levinasa opiera się na inicjatywie innego w stosunku międzypodmiotowym. Prawdę mówiąc, inicjatywa ta nie ustanawia żadnego stosunku w tej mierze, w jakiej inny stanowi absolutną zewnętrżność wobec ja określonego przez stan separacji. Inny w tym sensie «wyabsolutnia się» z każdej relacji. Ta nierelacja określa samą zewnętrżność. Zgodnie z tą nierelacją, «ukazanie się» Innego w jego twarzy wymyka się widzeniu kształtów, a nawet słyszeniu głosów. Naprawdę twarz nie ukazuje się, nie jest zjawiskiem – jest epifanią. Lecz czyja jest ta twarz?¹⁸

W wierszach Barańczaka i Frosta to twarz tego, który patrzy:

Źrenica, w której byłem; która była
w czyimś oku i twarzy; **w której była moja
twarz; moje oczy, źrenice;**

(*Źrenica, w której byłem*, s. 56, wyróżnienie – M.T.)

(...) never seeing
Deeper down in the well than where the water
Gives me back in a shining surface picture
Me myself in the summer heaven, godlike,
Looking out of a wreath of fern and cloud puffs.

(*For Once, Then, Something*, s. 122, wyróżnienie – M.T.)

Epifaniczność widzenia twarzy, o której pisze Ricoeur, szczególnie widoczna jest w utworze Frosta. Przypomnijmy: wizję, biały kamyk – albo prawdę – mąci kropla rosy spadająca na lustro wody. Dalszą lekturę musi w tym miejscu poprzedzić dookreślenie rozumienia epifanii. Słownik Johna Anthony'ego Cuddona, wywodząc pojęcie z tradycji chrześcijańskiej, wskazuje na jego szersze znaczenie:

More generally, the term denotes a manifestation of God's presence in the world. James Joyce gave this word a particular literary connotation in his novel *Stephen Hero*, part of the first draft of *A Portrait of the Artist as a Young Man*, which was first published in 1916. The relevant passage is:

This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments¹⁹.

¹⁸ Tamże, s. 314.

¹⁹ J.A. Cuddon, Epiphany, [w:] *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, red. Tenże, Nowy Jork 1998, s. 277.

Joyce'owska epifania jest nagła i krótkotrwała, więc wymaga utrwalenia w słowie. Tak też dzieje się w *For Once, Then, Something*, ale delikatna i ulotna wizja wymyka się materii języka. Podmiotowi wiersza brakuje słów na nazwanie widzenia, mówi:

I discerned, as I thought, beyond the picture,
Trough the picture, **a something white, uncertain,**
Something more of the depths – and then I lost it.

(*For Once, Then, Something*, s. 122, wyróżnienie – M.T.)

Tajemnicze „coś białego” (*something white*) nie jest jedyną wizją, której doświadcza patrzący. Zanim udaje mu się dostrzec głębię, widzi siebie i to nie byle jakiego: widzi siebie podobnego do boga, otoczonego wieńcem paproci na tle nieba. I to przez ten obraz udaje mu się zobaczyć coś więcej.

Ulotność i nieuchwytność epifanii w wierszu Barańczaka wyrażona jest za pomocą czasu przeszłego, w którym wypowiada się podmiot. Wszystko, co widział, było. Ta forma czasownika spełnia dwie funkcje: stwierdza istnienie i nieistnienie. Mówi o obecności i jej utracie. To znaczenie spotęgowane jest przez sam obraz poetycki. Odbicie w czyjeś źrenicy znika w momencie zamknięcia oczu albo nawet ich zmrużenia. Niezależnie od tego, jak rozstrzygniemy problem kondycji człowieka, w którego oczach odbija się mówiący: czy będziemy widzieć w nim umarłego, czy żyjącego, wizja zniknie, gdy zamknie oczy – na wieki albo na chwilę.

Zatem tragizm kondycji człowieka wynika nie tylko z niemożliwości poznania świata czy drugiego człowieka, ale także z samego siebie. Paradoks tego problemu polega na tym, że człowiek ma do dyspozycji tylko siebie, tylko swoje zmysły, swój rozum, swoje doświadczenie, tylko sobą może poznać świat, a równocześnie to właśnie sam dla siebie pozostaje największą tajemnicą.

Bibliografia

- Barańczak S., *Etyka poetyka*, Kraków 2009.
Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 1992.
Barańczak S., *Poezja i duch Uogólnienia*, Kraków 1996.
Barańczak S., *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2007.
Barthes R., *Śmierć autora*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 355-359.

- Biedrzycki K., *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995.
- Durham J.M. Jr., *Robert Frost: A Bleak, Darkly Realistic Poet*, „Revista de Letras” 1969, t. 12, s. 57–89, www.jstor.com [dostęp: 25.10.2020].
- Frost R., *55 wierszy*, red. S. Barańczak, Kraków 1992.
- Holland N. N., *The Brain of Robert Frost*, „New Literary History” 1984, t. 15, nr 2 (Winter), s. 365–385, www.jstor.org [dostęp: 25.10.2020].
- Liebman S. W., *Robert Frost: On the Dialectics of Poetry*, „American Literature” 1980, t. 52, nr 2, 264–278, www.jstor.org [dostęp: 25.10.2020].
- Pawelec D., *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk, 2008.
- Rajewska E., *Stanisław Barańczak. Poeta i tłumacz*, Poznań 2007.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chłostowski, Warszawa 2005.
- The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, red. J.A. Cuddon, Nowy Jork 1998.
- Skalska A., *Wielkie indywidualności amerykańskiego modernizmu poetyckiego*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej*, t. 1, red. A. Skalska, Kraków 2003. s. 231–257.