

MARIA ŁUKASIEWICZ

(KRAKÓW)

STANISŁAW BARĄCZ.
OSOBOWOŚĆ TWÓRCZA NIEWIDOMEGO POETY (FRAGMENTY)

Przegląd twórczości

TWÓRCZOŚĆ WŁASNA

Bliższe zapoznanie się z twórczością Barącza każe nam wyróżnić wśród niej wiersze będące tworem samodzielnych myśli i uczuć poety. [...] Stanowią one wcale pokaźną liczbę 80 wierszy, z których 60 zostało ogłoszonych drukiem, reszta zaś pozostała jak dotychczas w rękopisie.

Trudno dziś bliżej określić chronologię powstania tych liryk. Na 80 wspomnianych wierszy tylko trzy opatrzone są datą¹, pochodzą one z tego samego mniej więcej okresu, mianowicie z lat 1898-1899. Wszystkie inne, pozbawione daty napisania, pozwalają snuć tylko pewne przypuszczenia co do czasu, w jakim powstały. Tak na przykład porównując charakter pisma spisujących wiersze poety z obserwacją nad ukazywaniem się niektórych liryk w czasopiśmie oraz z utworami zawartymi w pierwszym tomiku Barącza *Impresje*, można założyć, że tomik ten zawiera rzeczywiście wcześniejsze utwory poety. [...]

Zasługuje na uwagę kolejność, w jakiej ukazywały się one w druku. Pierwsze utwory pojawiły się, jak wiemy, w „Życiu” i w „Chimerze”. Kiedy w styczniu 1898 roku „Życie” ogłosiło konkurs na najpiękniejszy sonet, Barącz staje do niego i wierszem pt. *Słota* zyskuje wyróżnienie. W 1902 roku nakładem lwowskiej Księgarni Polskiej wydaje już pierwszy tomik swych poezji, zatytułowany *Impresje*. Spotkał się on z dużym powodzeniem u krytyki i miłującej lirykę publiczności. W tomiku tym zebrał Barącz swe dotychczasowe utwory, zarówno te, które zdołały już ukazać się drukiem w czasopiśmie, jak i wszystkie inne,

¹ *Do mojej pieśni, Miłość Ojczyzny*, sonet bez tytułu.

pozostawione w rękopisie. Całość materiału (32 wiersze) ujął w dwa charakterystyczne cykle: I. *Z marzeń i wspomnień*, II. *Impresje*. W cyklu pierwszym zgrupował liryki o charakterze subiektywnym, w cyklu drugim – o charakterze raczej opisowym. W zakończeniu całego tomiku zamieścił poemat opisowy prozą zatytułowany *Dzień Ostateczny* oraz tłumaczenie *Ognia niebieskiego* Wiktora Hugo.

Po tym pierwszym wystąpieniu literackim Barącz, zmuszony ciężkimi warunkami materialnymi, w jakich znalazł się po wojnie, ogranicza się do drukowania swych utworów w czasopismach. „Życie” krakowskie, „Chimera”, lwowskie „Widnokreśli” oraz „Posłaniec św. Grzegorza” – to czasopisma, które w latach 1901-1930 zamieszczają na łamach swych poszczególne liryki Barącz. Część z nich to wznowienie wierszy, które wyszły poprzednio w tomiku *Impresje*, większość jednak zaliczyć należy do utworów nowych, drukowanych bezpośrednio z rękopisu. Nowy i ostatni już tomik poezji ukazuje się dopiero w roku 1930. Wydany nakładem „Posłańca św. Grzegorza”, organu Archidiecezjalnego Związku Ormian, jest wyrazem wdzięczności komitetu redakcyjnego za zasługi Barącz położone na polu twórczości ormiańskiej. Barącz bowiem zadał sobie trud przekładu szeregu poezji ormiańskich na język polski, czym przyczynił się niemało do podtrzymania i udostępnienia ogółowi ginącego piękna samorodnej twórczości Ormian.

Wspomniany tomik poezji, z którego rozprzedaży cały dochód przeznaczono na Archidiecezjalny Związek Ormian, zawiera dwadzieścia parę wierszy zgrupowanych w kilku cyklach: I. *Ballady*, II. *Wiersze różne*, III. *Sonety wojenne*, IV. *Pieśni słoneczne*. Ballady są tylko dwie, szczególnie ujmującą jest druga z kolei *Ballada o sercu matki* – oparta na motywach normandzkich, w wzruszający sposób odtwarza głębię miłości matczynej. Sonety wojenne (4), pisane prawdopodobnie pod wpływem przeżytej wojny światowej, oddają w sposób plastyczny kilka wycinków rzeczywistości wojennej. Osobną grupę o wcale okazałej liczbie 15 wierszy stanowią tłumaczenia z poezji francuskiej i niemieckiej. Całość opatrzona wstępem Władysława Kozickiego oraz zdjęciem poety. Tomik ten, w którego skład weszły między innymi wiersze drukowane poprzednio w czasopismach, zamyka działalność wydawniczą Barącz. Sporadycznie już tylko ukazują się jeszcze jego utwory w „Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich” (w związku z przeglądem liryki lwowskiej) oraz w „Nowym Wieku” (w związku z recenzją pośmiertną).

Liryki własne Barącz oparte są częściowo na wzorach francuskich. Technika literacka jego wierszy wskazuje na pewne związki z twórczością literacką Parnasu. Związki te, dość zresztą luźne, wywołane są zapewne żywym zainteresowaniem, jakie okazywał zawsze Barącz utworom obcego pióra. Wyrazem tego zainteresowania jest spory zbiorek jego tłumaczeń z poezji obcej: niemieckiej, francuskiej i ormiańskiej. [...] Bogactwo odmian w obrębie konstrukcji poszczególnych sonetów, ich zwięzłość treściowo-słowna, klasycyzm techniki poetyckiej przy jednoczesnej świeżości nastroju neoromantycznego – oto zasadnicze punkty stykowe Barącz z liryką Heredii czy Verlaine’a. Nie można tu mówić

o naśladownictwie w sensie całkowicie świadomym i celowego opierania się na wzorach francuskich, nie jest to ani odtwórczość poetycka, ani nawet jakakolwiek stylizacja. Jest to raczej tylko pewne podświadome przyswojenie sobie kolorytu słownego i techniki literackiej parnasistów, przyswojenie dokonane na drodze zarówno rozczytywania się w ich utworach, jak i tłumaczeniach niektórych na język polski.

TŁUMACZENIA

Szeroka kultura umysłowa Barącza przejawia się między innymi w zdolności odtwórczej artysty-tłumacza. [...] Prawdziwy miłośnik i znawca sztuki nie mógł przejść obojętnie obok właściwego jego epoce zwrotu do poezji Zachodu. [...] Przykłady poetów obcych zajmują, jak już wspomniałam, w całości dorobku poetyckiego Barącza pozycję do pewnego stopnia odrębną. [...] Jest tych utworów ponad 30, większość zaś (około 18) została ogłoszona drukiem. Najliczniej reprezentowana jest twórczość niemiecka i dlatego od niej rozpocznę niniejszy przegląd.

Tłumaczenia z poezji niemieckiej, w sumie 23 wierszy, obejmują bogaty okres twórczości poetyckiej tego narodu. Począwszy od Goethego i Schillera, poprzez lirykę romantyzmu niemieckiego, aż do poezji czasów najnowszych – szeroka zatem rozpiętość czasowa i rozległa skala indywidualności twórczych. I rzecz charakterystyczna: Barącz, wielki podniosłością swej głębi duchowej, sięga również po utwory wielkie, podniosłe i głębokie. Pasjonuje go *Faust* – wspaniałe arcydzieło literatury światowej. Przekładowi jego na język polski, zaczętemu jeszcze przed wybuchem wojny światowej, poświęca ponownie kilka ostatnich lat swojego życia. Niestety, praca ta, przerwana nagłą śmiercią Barącza, pozostawiona w rękopisie, zaginęła, prawdopodobnie w czasie działań wojennych 1939 roku i lat następnych. Zachowane do dziś w rękopisie dwa jej fragmenty (tłumaczenie *Zeugung*²) i pieśni *Gretchen Es war ein König in Thule*³, są zbyt nikłym świadkiem wartości literackiej tego przekładu. Opierając się jednak na ocenie prof. J. Kleinera, który znał tłumaczenie *Fausta* jeszcze z okresu pracy poety nad nim i wydał o nim jak najpochlebniejszy sąd, możemy dzieło to zaliczyć nie tylko do najwybitniejszych pozycji w dorobku twórczym niewidomego poety, ale także do rzędu najlepszych prac spośród czołowych tłumaczy polskich. Z innych utworów Goethego znajdujemy w przekładach Barącza balladę *Rybak*⁴, wyjątek z *Harfiarza*⁵, oraz liryki: *Cisza Morska*⁶, *Szczęśliwa podróż*⁷, *Pieśń wędrowca*⁸, *Róża polna*⁹. Z Schillera tłumaczy jedynie balladę *Nurek*¹⁰.

² Tj. dedykacja wstępu.

³ *Król w Tule*.

⁴ *Der Fischer*.

⁵ *Harfenspieler* (z *Wilhelm Meister*).

⁶ *Meeres Stille* (ze zbioru *Lieder*).

⁷ *Glückliche Fahrt* (ze zbioru *Lieder*).

⁸ *Ein gleiches* (ze zbioru *Lieder*).

⁹ *Heidereröselein* (ze zbioru *Lieder*).

¹⁰ *Der Taucher*.

Jeżeli chodzi o lirykę romantyczną, to sięga Barącz po utwory Uhlaenda, Mörikego, Chamissa, Lenaua, Heinego. Z Uhlanda przekłada balladę *Czarny rycerz*¹¹, z Mörikego *Noc*¹², z Schillera *Starą praczkę*¹³. U Lenaua tłumaczy *Kaplicę Leśną*¹⁴ i *Pieśni szuwaru*¹⁵, w Heinem zwraca się do tradycyjnej *Lorelei*, przekłada także *Biednego Piotra*¹⁶ i *Pogrzeb Byrona*. Z poetów najnowszych interesuje go w jego pracy przetwórczej jedynie Hugo von Hofmannsthal i Ryszard Dehmel. *Tajemnica świata*¹⁷ Hofmannsthala oraz dwa drobne wiersze *A gdy w dom mój niosąc wdzięk*¹⁸ i *Znowu zapadł księżyc* są jedynymi przekładami Barącza z tego okresu.

Znacznie ubożej w stosunku do tłumaczeń z literatury niemieckiej przedstawia się w przekładach Barącza twórczość francuska. I tutaj jednak, podobnie jak w poezji niemieckiej, obserwujemy zwrot do wybitnych umysłowości romantyzmu francuskiego. Tłumaczenie *Ognia niebieskiego* Wiktora Hugo, fragmentu *La Légende des siècles* jest dostatecznym świadectwem tego nastawienia Barącza na wielkich twórców i pełnowartościowe utwory literackie. Przekłady z liryki francuskiej, liczebnie skromne (5 wierszy), koncentrują się na poezji parnasistów i symbolistów. Leconte de Lisle, Baudelaire i Verlaine, czołowi przedstawiciele tego okresu literatury, wypełniają całkowicie niewielki ów zbiorek. Z Leconte de Lisle'a tłumaczy Barącz jedynie *Zimny wiatr nocy*¹⁹, z Baudelaire'a tylko *Pieśń jesieni*²⁰. Verlaine reprezentowany jest trzema lirykami: *Dzielny rycerz Niedola*²¹, *Kołysanka* i *Pełnia księżyca*²².

Koroną zainteresowań literackich Barącza i właściwego mu zacięcia lingwistyczno-poetyckiego jest nieliczna grupa przekładów z poezji ormiańskiej. Głęboki sentyment Barącza dla przeszłości kulturalnej Ormian, połączony z niesłychanie żywym stosunkiem ociemniałego człowieka do wszelkich przejawów twórczości poetyckiej, stworzył ten tak rzadki w naszej literaturze typ przekładów. Utworów tych, zaciekawiających nas dziś tematyką i kompozycją literacką, jest zaledwie cztery. Trzy z nich (*Pochwała Lapiryda*, *Pieśń o dzielnym wodzu armeńskim Muszegh Mamigonian*, utwór *Żale nad miastem Ani*) noszą charakter elegii pośmiertnych. Ostatnia *Pieśń Wielkanocna* jest raczej utworem o za-

¹¹ *Der Schwarzer Ritter*.

¹² *Die Nacht*.

¹³ *Die alte Waschfrau*.

¹⁴ *Die Waldkapelle*.

¹⁵ *Schlaflieder*.

¹⁶ *Der same Peter* (zbiór *Heimkehr*).

¹⁷ *Weltgeheimnis*.

¹⁸ *Lieb mir*.

¹⁹ *Le vent froid de la nuit* (ze zbioru *Poèmes Barbares*).

²⁰ *Chant d'automne* (ze zbioru *Les fleurs du mal*).

²¹ *Bon chevalier masqué qui chevauche en silence*.

²² *Clair de lune* (ze zbioru *Fêtes galantes*).

barwieniu poematowym. Najstarszą jest *Pochwała Lapyryda*, utwór pochodzący z XIV wieku, będący dziełem ludowego śpiewaka Sarkisa. Pieśń ta sławi jednego z wodzów, który kierował bohaterskimi wyprawami dla podtrzymania królestwa Cylicji przeciw Mamelukom i Turkom. *Pieśń o dzielnym wodzu armeńskim Muszegh Mamigonian* pochodzi z XVI wieku. Autorem jej jest Howassap. Utwór przedstawia życie i śmierć Muszegh Mamigoniana [Mamikoniana], dzielnego wodza z rodu Wassaków. Upadek armeńskiego miasta Ani opisuje następna z kolei pieśń, zatytułowana *Żale nad miastem Ani*. Twórcą jej jest prawdopodobnie biskup Norses; okres powstania bliżej nieokreślony. *Pieśń Wielkanocna*, dzieło Mora Hakira, jest utworem pochodzącym z XVI wieku. Wysławia piękno i pokój, związane z radosnym przeżywaniem Świąt Wielkanocnych.

Ciekawą wydaje się być geneza powstania tych liryk. Barącz nie znał języka ormiańskiego i w pracy swej korzystać musiał z pomocy innych. W związku z tym posługiwał się dwojaką techniką odtwórczą. Pierwsza polegała na oparciu się o zwykłe, treściowe przetłumaczenie utworu na język polski przez osobę władającą językiem ormiańskim. Lektorem takim był swego czasu akademik Bronisław Roszko. Barącz, znając treść utworu, wsłuchiwał się z kolei w rytm odczytywanego mu wiersza i w ten sposób wczuwał się niejako w ducha. Sposób drugi zasadzał się na tłumaczeniu tych utworów z języka francuskiego, w jakim przełożone one były przez Arszağa Czobaniana, ormiańskiego poetę żyjącego w Paryżu, w jego *Antologii poetów ormiańskich*. W rezultacie tego niecodziennego wysiłku Barącz, włożonego w przekłady poezji ormiańskiej, powstały utwory swoiste zaciekawiające kolorystyką tematyki. Trudno jest mówić o ich wierności względem oryginału, który w brzmieniu swym tak obcy jest naszej kulturze językowej – ocenić należy w nich jednak sam fakt istnienia tego rodzaju tłumaczeń, tłumaczeń wnoszących w nasze życie literackie jakąś niezaprzeczalną świeżość i nowatorskość koncepcji.

Pozostaje jeszcze do omówienia zasadniczy problem, związany z przeglądem przekładów Barącz i ich krytyczną oceną: zagadnienie wartości literackich oraz wierności w stosunku do oryginału pod względem treści i ekspresji słowa. [...] Każdy język posiada odrębną i poniekąd swoistą strukturę wyrażeniową i zadaniem tłumacza jest wydobyć w języku własnym tej samej ekspresji i wizyjności, jaką znajduje w oryginale. Zadaniem tłumacza jest stworzenie równej oryginałowi plastyki wyrażeniowej, odtwarzającej nieraz całkiem indywidualnie dynamikę czy koloryt poetycki pierwowzoru [...].

Tłumaczenia Barącz z języka niemieckiego cechuje w stosunku do oryginału przede wszystkim zgodność pod względem formy metrycznej oraz układu rymowego. Właściwość ta, aczkolwiek sama w sobie nie stanowi jeszcze o wartości poetyckiej przekładu, łączy się u Barącz po większej części ze zgodnością treści przedstawionych. W ramach tej samej melodii tekstu mamy za tym analogiczny obraz poetycki, zręczną transpozycję niemieckiej techniki wyrażeniowej na język polski.

Dla przykładu weźmy tłumaczenie *Ciszy morskiej* Goethego. Tekst niemiecki brzmi:

Tiefe Stille herrscht im Wasser
Ohne Regung ruht das Meer
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.

Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuren Weite
Reget keine Welle sich.

Barącz przekłada go następująco:

Wielki spokój w głębinach morza,
Nieruchomo drzemie toń
Wciąż stroskany żeglarz patrzy
Na wód gładką, szklistą błoń

Znikąd powiew się nie wzniesie!
Straszna cisza śmiercią tchnie.
Na niezmiernym wód bezkresie
Ani jedna fala drgnie.

Kilkukrotne, bezpośrednio po sobie następujące odczytanie obu tekstów pozwoli nam na uchwycenie w nich tego samego toku rytmicznego. Wrażenie słuchowe potwierdza analiza wersyfikacyjna obu utworów. Mamy tu do czynienia z regularnym trocheicznym tokiem metrum sylabotonicznym. Układ rymowy przekładu zgodny jest również z oryginałem, uwzględnia on także strukturę klauzuli rymowej. Klauzula oksytoniczna wyrażona jest w tekście polskim rymem również męskim. Treść przekładu jest zgodna z treścią oryginału. Nie jest to jednak tłumaczenie dosłowne. Dosłowność przekładu nie jest zresztą warunkiem jego wartości poetyckiej. Poezja jest mową, której nie można tłumaczyć dosłownie, zatracą się bowiem wówczas czar wiersza, zawarty w jego melodii i ekspresji poszczególnych zwrotów. I dlatego niemieckie zdanie „tiefe Stille herrscht im Wasser” zastępuje Barącz polskim równoważnikiem zdania „wielki spokój w głębiach morza”, w którym na korzyść rozbudowy okolicznika „im Wasser” mamy usunięte orzeczenie „herrscht”. Zamiast dosłownego „głęboka cisza panuje w wodzie” – poetyckie „wielki spokój w głębiach morza”. Treść ta sama, tylko inaczej wyrażona. A ton poetycki? – nawet ton poetycki wydaje się być analogiczny. Szczególnie w drugiej zwrotce – chłodny, umiarkowany, o pewnej zadumie.

Zjawisko zgodności muzyczno-postaciowej przekładów Barącz z tekstów niemieckich obserwujemy także i w wielu innych wierszach. *Żegluga* Goethego ujęta jest w analogiczny z oryginałem tok rytmiczny. Ta sama zwięzłość wypowiedzi, uzyskana drogą krótkich jednoczłonowych zdań. Obraz w zasadzie ten sam. Szczególnie poetycko oddany jest końcowy werset oryginału „Schon seh ich das Land!”. Trzecia z pieśni Lenaua odznacza się także wspomnianą zgodnością więzi muzyczno-przedstawieniowej. W sposób całkowicie twórczy przełożony jest początek pierwszej strofy, brzmiący w oryginale:

Aus geheimem Waldespfade
Schleich ich gern im Abendschein

Obraz przedstawieniowy, wywołany wrażeniem „Abendschein”, rozłożony jest u Barącz na dwa elementy poetyckiego przeżycia. 1) Samo zjawisko zachodu słońca – „gdy się zorza zacznie tlić”. 2) Końcowy jego wynik (nadejście zmroku – „lubię w zmrok iść leśny jarem”. Tekst zasadniczo zgodny z oryginałem, przy czym rękopis bliższy ostatniemu (na przykład 2 wers ostatniej zwrotki).

Ciekawym jest tłumaczenie *Heideröslein* Goethego. Przekład Barącz, niestety niedokończony, charakteryzuje duża swoboda odtwórcza, głównie w zakresie plastyki wyrażeniowej. Analiza poszczególnych członów rytmicznych oryginału i porównanie ich z tłumaczeniem wykazuje pewną, nawet dość wyraźną nieśmiałość tekstową. Już sam początek przekładu różni się od wiersza Goethego. „Wyszedł chłopiec rankiem wczas” jest własną inwencją poetycką tłumacza. Zasadnicza treść myślowa Goethego zawarta jest dopiero w następnym wierszu: „Ujrzał różę polną”. Mamy tu więc do czynienia z pewnym świadomym rozszerzeniem zakresu przedstawieniowego oryginału. Podobnie powtarzający się końcowy refren zwrotek.

Röslein, Röslein, Röslein, rot
Röslein aus der Heide

zastępuje Barącz własnym zwrotem:

Różę wstydu oblał pons
Oblał różę polną

w pierwszej zwrotce i

Różę gniewu oblał pons
Oblał różę polną

w zwrotce drugiej.

Zarówno jednak ów pierwszy wkład poetycki do oryginału, jak i wymieniona transpozycja refrenu niemieckiego, nie są w całości tłumaczenia czymś obcym i rażącym. Zapewne można było wierniej odtworzyć tekst oryginału – forma jednak, w jakiej wyraził Barącz koncepcję literacką Goethego, posiada analogiczną ekspresję słowną i analogiczny ton poetycki. Przekład Barącza jest zamkniętą dla siebie całością, równą całości Goethego.

Posiada tę samą melodię tekstu i tenże nastrój liryczny, choć uzyskany drogą innych przedstawień i innej wizualności słowa. I to, wydaje mi się, stanowi właśnie o jego wartości.

Nie zawsze jednak zbyt daleko posunięta indywidualność przekładu daje w rezultacie wynik filologicznie i poetycko korzystny. Tak jest na przykład w tłumaczeniu *Lorelei* Heinego. Początek trzeciej zwrotki oryginału:

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar

Barącz tłumaczy:

Lorelei cudna tam włada
Na szczytów siadła wrzos

Zmiana pozornie niewielka, a jednak przedwczesne zastąpienie słowa „Jungfrau” pełnym imieniem rusalki odziera tekst częściowo z kolorytu romantycznego. W innym znów miejscu tekst niemiecki:

Den Schiffer im kleinem Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh

zastępuje Barącz zupełnie wolnym przekładem:

Rybaka u skał krawędzi
Nurt niesie w wirów grąż

w którym pominięte zostaje całkowicie zniewalające działanie śpiewu Lorelei „ergreift es mit wildem Weh”. I dalej zakończenie:

Ich glaube die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn

przetłumaczone jako:

Wnet go wraz z łódki drzewem
O głazów strzaska skraj

pozbawione jest zasadniczego elementu baśniowego, o którym jest mowa na początku ballady „Ein Märchen aus alten Zeiten – das kommt mir nicht aus dem Sinn”, a który wyrażony jest zwrotem „Ich glaube”.

Na zakończenie tego przeglądu tłumaczeń Barącza z poezji niemieckiej wypadłoby zestawić jego przekłady z przekładami innych tłumaczy i na tle tego porównania wykazać ich wartość literacką i pozycję, jaką zajmują w dorobku polskich przekładów poetyckich. Zbyt liczna ilość tekstów niemieckich, tłumaczonych przez Barącza, uniemożliwia mi dokonanie na łamach niniejszej pracy wyczerpującego ich omówienia – ograniczę się zatem tylko do pewnego syntetycznego rzutu na całość omawianego zagadnienia.

Najliczniej reprezentowanym poetą niemieckim jest w przekładach Barącza Goethe. Geniusz jego talentu kusił, jak już wspomniałam, niewidomego twórcę potrzebą bliższego wniknięcia w sztukę jego słowa. Stąd długoletnia praca nad przekładem *Fausta*, stąd tłumaczenie jego poszczególnych wierszy. Nie wszystkie utwory Goethego zostały przed Barączem przetłumaczone. Najbardziej poprzedzono go w *Fauście*. Mamy zatem przekłady bądź jego fragmentów, bądź też jego całości. Nazwiska takie jak: Jezierski, Paszkowski, Jenike, Czermak, Czyżewski – z późniejszych: Wachholz, Kościelski i Zegadłowicz. Z przekładu Barącza pozostały, jak wiadomo, jedynie dwa fragmenty – na ich podstawie trudno mi wydawać jakikolwiek sąd o całości. W zestawieniu z tymi samymi fragmentami innych tłumaczy posiadają one pewną świeżość odtwórczą i dużą dozę poetyzmu. Jeżeli chodzi o drobne wiersze Goethego, to opierając się na bibliografii Kołodziejczyka²³, tłumaczone już były przed Barączem wszystkie przekładane przezeń wiersze z wyjątkiem *Ciszy morskiej* i *Żeglugi*. Tłumaczenia te są jednak na ogół dość słabe (*Rybak* Paszkowskiego, *Harfiarz* Feldmanowskiego) i w zestawieniu z przekładami Barącza nie wytrzymują krytyki i dziwne, że nawet współczesne tłumaczenie *Harfiarza* Leopolda Lewina²⁴ według mojej oceny nie dorównuje miejscami przekładowi Barącza. Dla poparcia tej tezy przytaczam tekst oryginału oraz obydwa tłumaczenia.

Wer nie sein Brot mit Tränen aß
Wer nie die Kummervollen Nächte
Aus seinen Bette weinend saß,
Der kennst euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden
Dann überlaßt ihr in der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

²³ E. Kołodziejczyk, *Goethe w Polsce. Rzecz literacko-bibliograficzna*, Kraków 1913.

²⁴ L. Lewin, *Pieśń Harfiarza*, „Dziennik Literacki”, 1949, [nr 38, s. 2].

Barącz:

Kto nigdy chleba nie jadł w łzach
Kogo nie naszły zgryzot noce
W bezsennym łożu płacz i strach
Nie poznał was niebiańskie moce!

Wy nas dajecie życiu w ręce
Pokusy nas wodzicie złemi
I samych zostawiacie w męce.
Bo złe mści się już tu na ziemi.

Lewin:

Kto nie jadł chleba zatrutego łąą
Kto nigdy jeszcze w najsmutniejsze noce
Nie siadł na łożku płacząc rozpacz swą
Ten nie zna was, o wy niebiańskie moce!

Człowieka w życie wciągacie za ręce
Czekacie, póki winnym być zaczyna
I wtedy oddajecie go udęce:
Bo tu na ziemi mści się każda wina.

W przekładzie Barącza szczególnie dobrą wydaje się zwrotka pierwsza. Tekst bowiem Lewina, trzymając się w drugiej i trzeciej zwrotce zbyt dosłownie oryginału, nie oddaje należycie zamierzonego przez Goethego nastroju i zaciemnia styl. Podczas gdy Lewin, tłumacząc z większą ścisłością filologiczną, zatracza w wierszu jego poetyckość – Barącz, wczuwając się w ducha tekstu, oddaje go znacznie pełniej. Zwrotka druga bliższa jest także oryginałowi i to zarówno pod względem brzemienia tekstu, jak i jego plastyki wyrażeniowej. [...]

Reasumując ocenę dorobku tłumaczeniowego Barącza, należy podkreślić wspomnianą już kilkakrotnie świeżość oddania zrealizowanego w utworze natchnienia poetyckiego twórcy. Ociemniały człowiek posiadał w wysokim stopniu rozwiniętą intuicję odtwórczą, która kładła niejako pomost pomiędzy nim a dziełem drugiego poety. Potrafił też, z nielicznymi wyjątkami, wyrażać własnym językiem treść wewnętrzną cudzego utworu. Z tego też punktu widzenia niedokończenie i zaginięcie tłumaczenia *Fausta* wydaje mi się być znaczną stratą w całości naszego ruchu literackiego.

Główne kierunki twórczości literackiej Barączka – liryka subiektywna i opisowa

O lirykach Barączka powiedzieć można słowami samego poety, że są one z jednej strony „snami jego życia”, z drugiej zaś „wierszami”²⁵. Ta dwukierunkowość poezji Barączka narzuca się sama już przy pierwszym zetknięciu z jego utworami.

Mego marzenia różowy kwiat
Na twoje włosy złociste padł.
Mą krew tętniącą o serce cieśń
Błękit twych oczu zamienił w pieśń.
Z tą pieśnią leci w wieczności szlak
Mojej za tobą tęsknoty ptak²⁶.

zwierza się poeta ze swych uczuć, by w innym z kolei wierszu dać obiektywny opis wschodu słońca nad morzem:

Na szczyty skał poranna weszła zorza,
Żywiołu szal zaigrał w piersiach morza,
Na piasków chwast rumieńcem padło słońce,
Świergocząc z gniazd wyległy mew tysiące,
Śnieżycą piór w powietrzu już się bielą,
Ku flotom chmur mkną chyżo nad topielą:
Tumany mgły rozprasza wiatr w przestrzeni,
Jak wielkie sny bezmiernej mórz bezdeni,
Żarzy się grąż nabrzmiała światu złotem,
Wre ogniem wciąż, gra wszystkich tęcz migotem.
Z niebiańskich błoń złocisty uśmiech słońca
Miłośnie toń ogarnął w dal bez końca²⁷.

To rozdwojenie występuje konsekwentnie w całej twórczości literackiej Barączka. Z jednej strony mamy liryki o charakterze wybitnie subiektywnym, z drugiej obiektywne opisy zjawisk przyrodniczych lub też pewnych wydarzeń. Sporadycznie tylko pojawiają się wiersze, które zaliczyć by można do stojących na pograniczu między liryką subiektywną a opisową. Będą to utwory tego rodzaju, co *Żarty Amorka* oraz *Powrót baśni*, w których postaciowość wyrażenia uczuć jest tak wyrazista, że graniczy z opisem. Wierszy tych jest jednak znikoma ilość, że nie zaciemniają one zasadniczo podziału liryki Barączka na subiektywną i opisową.

²⁵ *Wiersze, Sny mojego życia* – projektowane tytuły na pierwszy tomik poezji Barączka.

²⁶ *Mego marzenia różowy kwiat* – rękopis.

²⁷ *Wschód słońca nad morzem*, w: S. Barącz, *Poezje*, Lwów 1930, s. 31.

W całości dorobku twórczości własnej Barącza wybija się na plan pierwszy liryka subiektywna. Liczebnie stanowiąca około 50 wierszy, artystycznie nada je pewien wspólny ton pozostałym lirykom. Można użyć określenia, że utwory o charakterze opisowym stonowane są z liryką subiektywną i tworzą w ten sposób harmonijną całość. Tonem wspólnym dla jej całości jest tak trafnie wydobyty przez Bukowskiego²⁸ ton „smutku i milczenia”. Milczenie jest tonem dla poezji Barącza szczególnie charakterystycznym. Liryki niewidomego pieśniarza przepełnione są nim całkowicie, a w tym ich milczącym niedomówieniu. Wypowiada się najpełniej psychika Barącza. I rzecz dziwna, Barącz, który w życiu codziennym nie otwierał przed nikim swej duszy, tu na płaszczyźnie twórczości poetyckiej w pełnych niedomówień subtelnym lirykach osobistych mówi o sobie tak bardzo wiele...

Liryka opisowa stanowi niejako odskocznnię pozaosobistą w poezji Barącza. Zajmuje się w niej poeta tym wszystkim, co leży poza sferą jego bezpośrednich doznań psychicznych i przeżyć. Hołdując tradycji, zwraca się więc do przyrody, opiewa jej wdzięki, opisuje zjawiska natury. [...] Poprzez wszystkie niemal wiersze tego działu liryki przewija się wciąż nieuchwytna, a tak znamienita dla Barącza i tak zrosnięta z jego osobowością melancholia i zaduma jakaś, nieokreślona i jemu samemu tylko zrozumiała. Możliwe, że Barącz nie zdawał sobie sam z tego sprawy, jak wiele z niego samego przedostało się do utworów, które w zasadzie posiadają wszystkie cechy liryki opisowej. Niemniej jednak osoba stojąca poza poetą wyczuwa w jego wierszach to samo milczące niedomówienie, które przepaja całą jego lirykę subiektywną. Dla ilustracji niech posłuży sonet *Słota*, drukowany w tomiku poezji *Impresje*:

Tłoczą niski widnokrąg chmury szare, mętne,
W mgłach spowita, po drzewach zwisa senna nuda,
Szkli się brudnym połyskiem rozmoknięta gruda,
Rynny mruczą pod murem, jak dziady natrętne.

Płynie senność bezwładna w białawych oparach,
Lenistwo ziewa w silnym ścielącym się dymie,
Słota zaciąga mokre swe płachty olbrzymie,
Zimne dreszcze przebiegły po ziemi obszarach.

Myśl, jak zwilgła zwykła zapalka błysnie – i wnet zgaśnie
Czas leniwy powoli, nieznośnie się wlecze
Po dachu dżdże szeleszczą, jak robactwa tłuszczce.

Wiatr zerwie się – i nagle porażony zaśnie...
Deszcz spokojnie, miarowo zwisłe liście siecze
I monotonnym szmerem bez końca wciąż pluszcze.

²⁸ K. Bukowski, *Poeta smutku i milczenia*, „Wiek Nowy”, 1936, 23 XI.

Dużą rolę odgrywa tu bezwzględnie sam temat wiersza, ponadto kompozycja jego, podkreślająca monotonię dnia dżdżystego przyczynia się również do utrzymania wiersza w tonie „sennej nudy” – a jednak niezależnie od tych elementów kompozycji wyczuwa się w całości lirycznej jakąś nienazwaną beznadziejność i niedopowiedzianą tęsknotę.

Motywy i wątki tematyczne liryk

Milczenie i smutek towarzyszą niewidomemu Barączowi przez całe jego życie. Milczenie nie pozwala mu nigdy mówić o sobie, nie pozwala uskarżać się na los, który tak okrutnie wytrącił mu z ręki prawo do szczęścia i zgasił na zawsze uśmiech jego duszy. Nie pozwala uskarżać się nań ani w życiu, ani w poezji. Ale nawet milczenie nie jest w stanie zagłuszyć w duszy poety smutku, który niewidzialny snuje się wciąż wokół jego postaci i przepaja całą twórczość dominującym w niej tonem melancholii i tęsknoty. Barącz, pogodny w życiu i wśród otoczenia, dopiero na gruncie własnej poezji odkrywa swą „najgłębszą głąb duszy”²⁹ – niegasnący nigdy smutek.

Głęboki smutek przygniótł serce moje...
W śnie i na jawie dręczy mnie bez przerwy...

– mówi o nim poeta w jednym ze swych liryków³⁰. Opisem zmroku na jesieni daje też potwierdzenie prawdziwości wypowiedzianych słów. Trudno bowiem oprzeć się uczuciu pustki i melancholii, jakie wydobywa rozwijający się tekst tego wiersza:

Wszystko sobą upyla zmrok błękitno szary,
A zachód jeszcze łuną pali się jaskrawie,
Co, jak róż na palecie rozdarty, na stawie
Się rumieni; szelestem wiatr trącił szuwały

I uderzył w pierś boru poźółkłą; bór stary
Szepcze psalmy. Tam z jakim w dal lecą zórawie.
Jęk przeszył smutkiem przestrzeń i na nieba skrawie
Zamiera. Nad wodami majaczą opary

Widmem śmierci. W naturze zaczęła się męka
Zaraz dłoń jakąś całun na ów świat zarzuci,
Który śmierć ma na wieki wyrwać z istnień łona,
Znów rozsiejże kwiaty wiosny błoga ręka

²⁹ *Oko*, w: S. Barącz, *Poezje*, Lwów 1930, s. 27.

³⁰ *Głęboki smutek*, w: S. Barącz, *Impresje*, Lwów 1901, s. 26.

Znów nadejdzie lato i jesień powróci,
Lecz z jesienią w naturze coś na zawsze kona³¹.

Podkreślić zaś należy fakt, że melancholia zmroku jesiennego nie mogła oddziaływać na człowieka, który tego gasnącego piękna natury bezpośrednio nie widział. Tkwiła więc ona swymi korzeniami wprost w duszy poety, w jej zamyśleniu i w smutku, który był nieodłącznym towarzyszem tych zamyśleń. Stamtąd płynęła i tamtą dogłębną tęsknotą przepajała liryki Barącza.

Smutek rodzi się w życiu ludzkim zawsze na jakimś tle. Barącz nie mówi o nim. Pokrywa go tym swoim charakterystycznym milczeniem, które jednak subtelnością niedomówienia mówi samo za siebie. Trudno było człowiekowi niewidomemu, posiadającemu pełne poczucie własnej godności, mówić o tym, co było dla niego samego i dla otoczenia najbardziej przykre – o swojej ślepcie. Ale ta nienazwana nigdy i nigdzie świadomość własnego kalectwa towarzyszyła mu przez całe życie, płosząc jego radość „myśli niepokoje” i prawdą swą w „niezblaganą migocząc tęczę”³². Była bolesną i im żywszą, tym bardziej przygniatającą. Ona też wycisnęła w duszy poety to niezatarte nigdy piętno smutku.

Motyw smutku dominuje w całej twórczości literackiej Barącza. Występuje on w różnych postaciach i rozpięty jest na szerokiej skali uczuć. Częstym jego wykładnikiem jest tęsknota, bezbrzeżne i nigdy nienasycone pragnienie czegoś, „co się nie stanie”, dążenie do jakiejś nieuchwytej, „zamglonej dali”. O tęsknocie tej nie mówi poeta prawie nigdy wprost. Wyczuwalna jest ona jednak poza plastycznymi słowami jego poezji i towarzyszy wszystkim niemal lirykom niedopowiedziana, a mimo to tak bardzo wymowna. Topiel, nad którą nachyla się poeta³³, otwiera jego marzeniom „swe mistyczne gaje – oazą wiecznej ciszy, gdzie w zapomnień źródłu – zbolełe serce zmywa ziemskich wspomnień pyły...”. Tęsknota za czymś innym, czymś, co przekracza beznadziejność monotonii dnia dżdżystego, jest końcowym wydzwiękiem cytowanego poprzednio wiersza pt. *Ślota*. Tęsknota za ukochaną cieniuje też i wysubtelnia nieliczne spośród erotyków Barącza:

Zasnąć nie mogę... ciągle głos Twój słyszę
W cichym szeleście drzew, w strumyka szmerze;
Mój smutek patrzy w tęsknoty bezbrzeże
I żalem w sercu mym Twe imię pisze...³⁴

Tęsknotę potęgują wspomnienia.

³¹ *O zmroku jesieni*, w: *ibidem*, s. 45.

³² Cytaty wyjęte z wiersza *Oko*.

³³ *Nad głębią*, w: S. Barącz, *Impresje*, s. 49.

³⁴ *Sonet*, w: S. Barącz, *Poezje*, s. 17.

wbija się bólu ostrzy żądło
w me serce, co się w sny oprzędło³⁵

mówi o nich poeta – i zaraz potem:

wyławia z duszy po kolei
wspomnienia szczęśna, sny nadziei.

Wspomnienia działają na poetę destrukcyjnie. „Dźwięczące duszom jak melodia łzawa”³⁶, potęgują tęsknotę za światem lepszym od rzeczywistego i są jeszcze jednym tonem więcej w ogólnym akordzie smutku.

Snów Twej młodości rozpierzchną się cienie
I duszę Twoją zdejmie szary smutek,
Gdy ujrysz puste dokoła przestrzenie³⁷.

Mimo to wraca poeta często myślą do chwil, które przeszły, i daje się kołysać tęsknym falom wspomnień:

O bladej godzinie łez,
Gdy słowik miłośnie jęczy,
Gdy wonią odurza bez
A cisza tęsknotą dźwięczy,
W godzinie cudów i snów
Me serce wskrzesza Cię znów!...³⁸

Wierszy poświęconych wspomnieniom jest w lirykach Barączka spora ilość. Wystarczy wymienić choćby tylko takie: *Powrót baśni*, *O bladej godzinie łez*, *Do...*, *Wspomnienie*, *Medytacje*, *Sonet*, *Pieśni rozstroju*. W większości z nich końcowym wydzźwiękiem jest tęsknota za przeszłością i smutek, wypływający z niemożności jej przywrócenia. Uczucia te przenikają się wzajemnie, a wyrazem współbrzmienia ich we wspólnej melodii smutku jest motto, zamieszczone na wstępie do pierwszego cyklu *Impresji*, zatytułowanego *Z marzeń i wspomnień*:

W zamglonych górach tęsknoty
Szemrze źródł srebny marzenia
W tym zdroju smutne me serce
Nurzam i nurzam bez końca.

³⁵ *Pieśni rozstroju*, w: *ibidem*, s. 22.

³⁶ *Medytacje*, w: S. Barącz, *Impresje*, s. 21.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *O bladej godzinie łez*, w: S. Barącz, *Poezje*, s. 19.

Na mrocznych szczytach tęsknoty
Szumi uwiędły dąb wspomnień –
W tym szumie całą mą duszę
Tonę i tonę bez końca.

Wspomnienia zazwyczaj rozmarzają, niekiedy jednak rodzą też i gorycz. Szczególnym bólem nabrzmiałe są strofy, w których poeta uświadamia sobie „nicność snów naszych, rozczarowań głazy”³⁹:

Zapłaczesz gorzko po tych cudnych marach,
Co duszą Twoją rwały w sfery górne,
Po tych na niczym spelzłych Twych zamiarach⁴⁰.

I w innym miejscu:

Z rozpaczą zmawia serce chore
Nad wytłalymi dążeń zniczy
Różaniec żalu i goryczy⁴¹.

Poczucie znikomości ludzkich poczynań i dysharmonia, jaka tkwi w samej istocie ludzkiej, żadnej rzeczy wielkich, a tak nieskończenie marnej, dyktuje mu pełne pesymizmu i rozgoryczenia wiersze.

I któż nie wierzył w cudnej życia wiośnie
[...] że zaklnie w czyny swe najśmielsze żądze
I karki losów zegnien pod swą wolę

[...] Lecz wiek dojrzałszy patrząc w ludzką dolę
Pozna, że człowiek nie jest panem losu,
Lecz mgnieniem w zdarzeń wirującym kole

Czczym błyskiem tylko wśród zjawisk chaosu,
Drgającą kroplą w życia rwącej fali –
Dźwiękiem rzucanym w próżnię bez odgłosu⁴²

Coraz częstszym też wynikiem tych dumań i tych „medytacji” jest myśl o śmierci. „Pragnieniem śmierci duch mój gore” – mówi o niej w *Pieśniach rozstroju*. Motyw śmierci jest końcowym szczytem w rozległej skali uczuć, na jakiej rozpięty jest smutek Barącza. Śmierć jest w lirykach poety uciszeniem wszelkich niespełnionych marzeń, zawiedzionych nadziei, niewyśnionych tęsknot. Jest

³⁹ *Sonet*, w: S. Barącz, *Impresje*, s. 25.

⁴⁰ *Medytacje* – patrz przypis 77.

⁴¹ *Pieśń rozstroju*, w: S. Barącz, *Poezje*, s. 22.

⁴² *Medytacje*, w: S. Barącz, *Impresje*, s. 21.

zatonieniem w „sen mętny, sen niezblągany, sen szary”⁴³. Zmęczony życiową wędrówką, nasycony jej pełną wrażeń treścią chciałby poeta „usnąć – i już nigdy nie wrócić do życia”⁴⁴, chwilami wydaje się, że pociąga go w śmierci niewidoma tego, co się za nią kryje. W myślach o niej jawi się jakaś nieuchwytna tęsknota za „światem jeszcze nieznanym”, który według poetyckiego określenia Barącz zasiewa wciąż śmierć „makiem wieczystego milczenia”⁴⁵. To milczenie nieznannej głębi życia pozagrobowego działa na poetę, który właśnie w milczeniu najpełniej się wypowiadał, w sposób szczególny i dla osobowości Barącz swoiście charakterystyczny.

Melodia smutku jest tą, na której głównie wygrywa Barącz swe subtelne liryki. Jest w niej bezwzględnie coś z młodopolskiego pesymizmu, z modernistycznego nienasycenia, obok których poeta, rozwijający swą twórczość na przełomie XIX i XX wieku, nie mógł przejść całkowicie obojętnie. W większości sięga ona jednak do głębi osobowości samego twórcy i w skupieniu wewnętrznym poety niewidomego kształtuje się w tęskne zamyślenie. I czy to będzie tęsknota za „światem jeszcze nieznanym”, czy „sny młodości”, w które oprzędło się serce poety, zawsze mamy do czynienia z tym samym uczuciem melancholijnej zadumy, tak smutnej, tak bardzo w swej bezgraniczności smutnej.

I dlatego dziwią chwilami *Pieśni słoneczne*, które swym promiennym dążeniem do światła nadają lirykom Barącz jakąś świeżość i radość twórczą. „Orłem ku słońcu rwie się serce moje”⁴⁶ – śpiewa w nich poeta, a potem w innym miejscu:

Czuję, jak nowe powstają wciąż światy
W mej duszy światła miłością bogate!⁴⁷

Słońce i światło są dla Barącz symbolami wszelkiej dobroci i wszelkiego Piękna. W nich urzeczywistnia się miłość poety do tego, co wzniosłe i idealne.

Światłem po szczytach spływa dobroć Boża
I mową blasków napęlnia przestworza

– mówi o niej poeta w *Pieśniach słonecznych*. Ta uduchowiona i wysublimowana miłość poety do słońca jest jednocześnie odskocznią, samoobroną jego psychiki przed całkowitym zaprzepaszczaniem jej w bezmiarze smutku i tęsknoty. Poeta dostrzega w całej pełni podniosłą wartość słowa i na świetlanej jego wizji opiera swe zadumane myśli, chcąc nadać im duchową siłę i ciężyznę. I tu już całkiem podświadomie wypowiada się najgłębsza z wszystkich tęsknot Barącz –

⁴³ *Śmierć*, w: *ibidem*, s. 17.

⁴⁴ *Kwiat lotosu*, w: *ibidem*, s. 17.

⁴⁵ *Śmierć*, w: *ibidem*, s. 17.

⁴⁶ *Pieśni słoneczne*, w: S. Barącz, *Poezje*, s. 49.

⁴⁷ *Ibidem*.

tęsknota do piękna świata widzialnego. Jakby na przekór sile jej uczucia będzie ona w życiu poety wiecznie niezaspokojoną.

Słoneczny motyw poezji Barącza znajduje swój wyraz w przewijającym się wciąż przez jego liryki wątku słońca i światła. Towarzyszy on niemal wszystkim opisom przyrody – nadaje im przez to pewien swoisty koloryt. Dwie azalie

patrzące na siebie w rozmarzeniu...
wzajemnie po słońce złocistym promieniu
barwiącym pyłków sobie posyłają grono⁴⁸.

Kwiat lotosu rozkwitający „na Gangesu tonie” drży cały w słońcu, a w dniu pogodnym „ziemia w skrach stanęła, cała zlane słońcem”⁴⁹. W opisie wschodu słońca nad morzem, któremu poświęcony jest osobny wiersz, „uśmiech słońca miłośnie ogarnia toń”, w czasie zachodu zaś „słońce schodzi do głębi w obłoków koronie”⁵⁰. Przykładów takich można by przytoczyć więcej. Wystarczy wspomnieć fakt, że temat słońca przewija się przez cały cykl tzw. *Pieśni słonecznych*, jemu zaś samemu – „miłości zakłętej w światłości” – poświęcone są w lirykach Barącza dwa osobne wiersze.

Słońcu towarzysz światłość. Jest ona również nieodzownym wątkiem „słonecznych” liryk, nadając im pewien subtelny ton uczuciowy.

Wtem wonny wietrzyk wstał z łąk –
I całą złocistą swą twarzą
Na fale, co ogniem się żarzą
Padł słońca ogromny krąg
I wielką słońca nawałą
Zalał tę śpiącą mą całą

– kończy poeta opis świtu na jeziorze i śpiącej w łodzi dziewczyny.

Słońce i światło są dziećmi matki natury. „W twych rękach gra światłami wielki brylant życia”⁵¹ – mówi o niej Barącz. Stąd w tematyce jego poezji przyroda zajmuje naczelne miejsce. Przyroda jest nieodzownym wątkiem wszelkiej liryki. Nikt nie przeżywa jej tak głęboko ani nie jest z nią tak zbratany, jak ludzie posiadający artystyczne uzdolnienia. Fakt to powszechnie znany. Ale niewidomi mają wytworzony do niej specjalny bliski i intymny stosunek. Jest ona w ich samotnym świecie rzeczywistością konkretną i dotykalaną, której bliskość napełnia ich serca dziecięcym niemal wzruszeniem. Barącz odczuwa piękno życia utajonego w naturze w sposób zatem podwójny: jako poeta i jako niewidomy. Przy-

⁴⁸ *Dwie azalie*, w: S. Barącz, *Impresje*, s. 11.

⁴⁹ *Pogoda*, w: *ibidem*, s. 36.

⁵⁰ *Zachód słońca nad morzem*, w: S. Barącz, *Poezje*, s. 32.

⁵¹ *Pani żyjących*, w: *ibidem*, s. 29.

roda jest tą najczulszą stroną w jego duszy, która raz uderzona wydobywa z swej głębi całą gamę uczuć. Oto jak pięknie mówi on o wpleceniu rytmu swych myśli we wspólny nurt poezji tętniącej w przyrodzie:

Duchem wnikam w naturę – i spływam się z wodą
Rozlewam się w przestrzeni w drzew lekkuchnych szmerach
I roztapiam się cały w księżycu jasności⁵²

Przyrodzie poświęcona jest w twórczości Barącz co najmniej 1/3 liryk. Już same tytuły: *Świt, Wiosna, Jesień, Pogoda, Posucha, Mróz* wskazują na obfitość wątku tematycznego czerpanego bezpośrednio z natury. Dotyczy on zarówno pór roku (*Wiosna, Jesień*) i pór dnia (*O zmroku na jesieni, O świcie na jeziorze, W noc miesięczną*), jak zjawisk przyrodniczych (*Mróz, Mróz się bawi, Mgły, Burza, Słońce, Wschód słońca nad morzem, Zachód słońca nad morzem*), czy w ogóle wszelkich przejawów natury i zawartego w niej piękna (*Słońca, Po deszczu, Nad głębią, Kwiat lotosu*). Barącz umie mówić o rzeczach, które są mu bliskie i dlatego może te spośród jego liryk, które są osnute na wątku natury, posiadają tyle właściwej poecie subtelności.

Innym z kolei wątkiem, równie subtelnym i równie poetycznym, jest wątek miłości. Występuje on w około 15 lirykach pełnych tęsknoty za ukochaną i wspomnień o niej.

Zjawia mi się wśród wspomnień Twoja dusza młoda
Melodią, jaką dźwięczą dobre, jasne chwile,
Rzuca opale marzeń, uśmiechów motyle
Piękna, jak w dnach jesiennych wiosenna pogoda⁵³

Erotyki Barącz charakteryzuje przede wszystkim estetyzm w wyrażaniu uczuć. Nawet o najbardziej namiętnych odcieniach swej miłości mówi poeta w sposób delikatny i subtelny.

Trudno dziś dyskutować na temat prawdziwości uczuć, zawartych w tych lirykach. Obiektywnie natomiast ocenić należy ekspresję, z jaką wyrażane są w nich wszystkie stany uczuciowe, począwszy od uniesienia radości aż do momentu rozpacz, w którym „w straszną noc zwątpień idzie jak noc smutna”⁵⁴ dusza poety.

Zupełnie niewiążącym [się] z całością tematyczną poezji Barącz jest wątek grozy wojennej. Występuje on zaledwie w kilku wierszach pod postacią obiektywnych, niemniej bardziej plastycznych opisów działań wojennych i tragizmu rzeczywistości wojennej. Opisom tym nie brak miejscami drastycznych odcieni.

⁵² *W noc miesięczną.*

⁵³ *Do...*, w: S. Barącz, *Impresje*, s. 17.

⁵⁴ *Po zerwaniu.*

[...] i patrzy, jak szał ludzki ssie serce i mózgi
I jak głód z chmury kruków wyjrzał trupa głową

Jak tam suche ręce chciwa śmierć zaciera
Z wody trwoźnie twarz sina topielic wyziera
A wokół psy na polach wciąż wyją grobowo⁵⁵

Motywy poezji Barącza, głównie zaś dominujący w całej twórczości motyw smutku i melancholii, odsłaniają nam dziś, po latach, najgłębsze nurty osobowości tego poety. Tu bowiem, przede wszystkim tu, na płaszczyźnie smutnych liryk Barącza rozgrywa się dramat jego życia, ukazujący to, co w nim najbardziej ludzkie – cierpienie. Barącz nie mówił o nim nikomu, był zrównoważony i pogodny, ale to ostateczne pogodzenie się z losem okupione było jemu tylko wiadomym bólem i jemu tylko dostępnym smutkiem, smutkiem człowieka ociemniałego.

Kompozycja utworów poetyckich

Jeżeli pod pojęciem kompozycji danego utworu rozumiemy sposób, w jaki poszczególne elementy tego utworu w nim się urzeczywistniają i tworzą z kolei pewną literacką całość, to w odniesieniu do omawianych liryk Barącza należałoby dokonać pewnego ich przeglądu, ze szczególnym uwzględnieniem tej właśnie artystycznej konkretyzacji.

Zacznę może od liryki opisowej. Tematem jej jest głównie przyroda, z wszystkimi odmianami zjawisk i przejawów otaczającego nas świata. Jak już wspominałam, mówi tu poeta zarówno o zjawiskach atmosferycznych i przyrodniczych, jak w ogóle o porach roku, czy też porach dnia. Ulubionym jego środkiem artystycznym, przy pomocy którego realizuje omawiany temat, jest personifikacja. Słońce w wierszu pod tymże tytułem⁵⁶ przedstawione jest jako żniwiarz, „rab boży na błękitów niwie”, który gromadzi pod stopy Boga „zżęty plon z błoni niebios”. Burza⁵⁷ występuje jako straszna władczyni, która poprzez „niwy i sioła” rusza na podbój świata. Grozę jej uwydatnia poeta opisem postaci: rudych włosów, w które wpięte są „sine błyskawice”, skrzydeł, z których strząsa tumany kurzawy, i stopy, którą wali odwieczne dęby. Nadejście jesieni⁵⁸ wyrażone jest za pomocą plastycznego obrazu konania matki ziemi. Szron, jaki towarzyszy zbliżającej się zimie, jest w tym ujęciu śmiertelnym potem umierającej, jesienne zapadanie liści ma na celu podtrzymywanie w niej reszty uciekającego ciepła. Znane powszechnie zjawisko kwiatów na szybach, powstałych pod wpływem

⁵⁵ *Widmo wojny przed bitwą.*

⁵⁶ S. Barącz, *Poezje*, s. 40.

⁵⁷ S. Barącz, *Impresje*, s. 34.

⁵⁸ *Jesień*, w: *ibidem*, s. 39.

mrozu, odtwarza poeta za pomocą podwójnej personifikacji⁵⁹. Oto „młody mróz” dla zabawy płoszy z drzew ich dusze, które wystraszone, błędzące długo w ciemnościach, lecą wreszcie ku dostrzeżonemu światłu ludzkich domostw. „Siadłszy cicho na gładkiej, przezroczystej szybie”, zagląda ciekawie do wnętrza izby. Wówczas mróz, który zaczął się „na furtki kracie” na „gapiące się dusze”, zniecka napada i „jednym tchem w lód je ścina”.

Personifikacji tej towarzyszy z konieczności z jednej strony dramatyczność opisu i akcji, z drugiej pewna doza symboli. Wspomniane już słońce działa wprost na naszych oczach: najpierw wiąże w snopy zżęty plon, potem go ogląda, wreszcie ciesząc się nim, „rośnie w moc swej siły”. Podobnie burza, występując czynnie, potęguje akcją wiersza. Ciska na dachy chat pioruny, spuszcza ze smyczy wichry, miota przekleństwa na zboża i sioła i nadaje przez to utworowi pewną dynamikę, niezbędną zresztą przy tego rodzaju tematyce. Mróz, ścigający dusze drzew i one, lękliwie wpierw kryjące się przed nim, a potem zniecka schwythane, w chwili, gdy zaglądały przez okno do wnętrza chaty – to chyba najbardziej plastyczny i pomysłowy sposób ożywienia zwykłego opisu igraszek mrozu.

Symbolami posługuje się natomiast poeta wszędzie tam, gdzie uosobionym zjawiskom natury chce nadać pewien odcień duchowości. Słońce, które światłem swym i ciepłem „tuli gwarne sioło” i z każdej rośliny wydobywa ukryte w niej piękno, jest niejako symbolem życiodajnej miłości natury do stworzenia. Grad w dłoniach rozszalałej burzy jest symbolem przekleństw, jakie miota ona na ziemię. Wiosna⁶⁰ zstępująca na ziemię w swej dziewiczej krasie, otoczona rojem świetlików, z fiołkami we włosach i gwiazdami w żrenicach, na widok której „becząc radośnie igrają jelenie”, a dziewczyna zrywa się ze snu „łkaniem namiętym”, jest w tym ujęciu symbolem młodości, życia i rozkoszy.

Opisy przyrody, pozbawione elementu personifikacji, charakteryzuje natomiast celowo wprowadzona nastrojowość. Uzyskuje ją poeta przede wszystkim drogą umiejętnego stosowania opisu, z uczuciem, jakie ono wywołuje. Nie bez znaczenia są tu także wszelkiego rodzaju operacje stylowe, mające na celu wydobycie z tekstu jak największej ilości wrażeń uczuciowych. Toteż bliższe wnikiwanie w technikę tego rodzaju kompozycji należy już do dziedziny stylu i zostanie osobno omówione. Na razie chodzi tylko o zwrócenie uwagi na fakt, że element nastrojowości jest w niektórych lirykach opisowych (*Słota*, *Mgły*, *Po deszczu*, *O zmroku jesieni*) celowym tworzywem kompozycji.

Zgoła inaczej przedstawia się rola kompozycji w utworach o charakterze subiektywnym. Cechuje ją tu głównie bogactwo form, jakimi wyraża poeta najróżnorodniejsze strefy uczuciowe. Rozróżnić należy przede wszystkim zasadniczą dwojakość w odtwarzaniu tych samych niejednokrotnie przeżyć: ich postaciowość i bezpośredniość.

⁵⁹ *Mróz się bawi*, w: *ibidem*, s. 40.

⁶⁰ *Wiosna*, w: S. Barącz, *Poezje*, s. 33.

Liryka postaciowa nadaje przeżyciom, jak wiadomo, kształt zewnętrznie wyobraźalny, wyrażony bądź to w formie rozwiniętego zdarzenia, bądź też obrazu przyrody. Postaciowość jest w lirykach Barącza elementem rozwiniętym dość silnie. Na około 50 wierszy o charakterze subiektywnym blisko 20 odtwarza stany uczuciowe poety w sposób pośredni. Jedną z ulubionych form kompozycyjnych tej postaciowości jest u Barącza między innymi paralelizm, poetyckie zestawienie dwu przedmiotów artystycznych, najczęściej jakiegoś zjawiska przyrodniczego i sfery duchowej człowieka. Tak na przykład uczucie tęsknoty za ukochaną i miłość do niej oddaje poeta przez porównanie swego losu do losu dwóch azalii, które nie mogąc złączyć się ze sobą, posyłają jednak wzajemnie po złocistym promieniu słońca „barwiących pyłków grono”. W podobny sposób skomponowane są wiersze: *Kwiat lotosu*, *Mgły*, *Tak nęci srebrnym szumem...* i pierwsza z *Pieśni słonecznych*. W utworach powyższych każdy człon traktowany jest oddzielnie, po wyczerpaniu jednego wydobywa poeta analogię w drugim, używając nawet niekiedy ognia spajającego „tak samo”. Czasami jednym z członów takiego porównania bywa jakieś zdarzenie, jak ma to miejsce na przykład w wierszu *Wspomnienie*, w którym światelko płonące samotnie na jednym z grobów opuszczonego cmentarza uzmysławia poecie jego miłość do ukochanej, jaśniejącą wciąż jeszcze na „snów mogile”.

Poza paralelizmem posługuje się Barącz również poetyckim opisem jakiegoś zdarzenia, które odtwarza w sposób symboliczny pewne przeżycia lub też pewien stan uczuciowy samego poety. Klasycznym przykładem tego rodzaju postaciowości jest wiersz pt. *Tęsknota*. Uczucie tęsknoty oddaje w nim opis męki, jaką przechodzi, nie mogąc wydostać się z dna jeziora. Kolejny opis oglądanych stamtąd ryb, wodorostów, lasu i księżycy odmalowuje w sposób niezwykle zresztą przemawiający do uczucia mękę człowieka tęskniącego. Dno jeziora jest właśnie tą przepastną głębią, w jaką zapada się jego dusza, głębią tym bardziej beznadziejną, że wydobyć się z niej z powrotem nie jest już tak łatwo. Dla ilustracji przytaczam wiersz:

Na dnie jeziora w konchę przejrzystą zakłęty
 Męcę się. – Drży od lęku w topielach milczenie;
 Księżyc na wód powierzchni położył się biały
 I ogromne swe oko zatapia w głębiny.
 Z dna sterczą wodorosty zwite w dziwne skręty –
 Rozparł groźnie konary w krąg las skamieniały –
 Wielkie ryby rzucają tajemnicze cienie –
 Czasem zwiększają księżyc wód dmących się wały.
 Gwiazdy siadły na falach jak złote gołębie,
 Wzniecając jeszcze we mnie tęsknoty trawiące,
 Mówią mi o nieznannej, cudownej krainie –
 I rośnie ma tęsknota przez niezmierne głębie
 Ku gwiazdom, wyzwolenia łaknąca godziny –

A ja się wciąż tak męczę w tej wątlej łupinie –
I tak mi się włoką chwile jak wieków tysiące

Formę postaciową na kanwie zdarzenia posiada również dłuższy nieco utwór pt. *Powrót baśni*⁶¹. Tutaj elementem kompozycji jest opis wędrówki, jaką odbywa poeta na skrzydłach marzenia – uczuciem, które ona odtwarza, jest tęsknota za minioną przeszłością.

W większości tych liryk formą, przy pomocy której realizuje Barącz ich postaciowość, jest opowiadanie. Opowiadaniem i opowieścią posługuje się poeta zarówno wtedy, gdy elementem postaciowości czyni jakieś zdarzenie (*Tęsknota*, *Powrót baśni*, *O bladej godzinie łez*, *Wspomnienie*), jak i wówczas, gdy ogranicza się do opisu bądź to jakiegoś zjawiska przyrodniczego (*Mgły*, *Pieśni słońca*), bądź też szeregu czynności uosobionego uczucia (*Żarty Amorka*). Opowiadania takie cechuje zazwyczaj swobodna forma narracyjna; osoba opowiadającego poety wysunięta jest najczęściej na plan pierwszy. Na osobną uwagę zasługują utwory, w których głównym elementem kompozycji jest wspomniany już paralelizm. Tutaj człon pierwszy posiada zwykle formą opisową, człon drugi charakter osobistego wynurzenia.

O ile postaciowość nadaje lirykom Barączu pewną przyswajalność wyobraźniową, o tyle bezpośredniość w wyrażaniu tych uczuć czyni je głębszymi i, jeśli wolno mi użyć tego wyrażenia, bardziej „intymnymi”. Głębię tę i „intymność” osiąga poeta przede wszystkim drogą umiejętnego stopniowania i cieniowania na szerokiej skali uczuć. Rozmarzenie pod wpływem tajemniczego działania przyrody na psychikę ludzką graniczy z poetyckim odczuciem nokturna Chopina; tęsknota za ukochaną przewija się też obok dążenia do jakiejś nieuchwytniej „zamlętej dali” i kończy się żalonym akordem wewnętrznego rozstroju. Każde uczucie rozwinięte jest w sposób odpowiadający prawdzie psychologicznej. Tęsknocie towarzyszy zwykle jakaś subtelność i mglistość w opisie uczuć wyrażających ją lub też w opisie samego przedmiotu tęsknoty. Jest ona właśnie elementem kompozycji, przy pomocy którego uzyskuje poeta zamierzony wyraz uczuciowy. Podobną korelację obserwujemy przy odtwarzaniu innych stanów uczuciowych, na przykład rozstroju wewnętrznego (*Pieśni rozstroju*, *Sonet*), smutku (*Głęboki smutek...*), rozpacz (*Po zerwaniu*) czy miłości (*Życzenia*, *Do...*). Świadczy ona przede wszystkim o doskonałym wyczuciu subtelności psychologicznych, jakie posiadał niewidomy Barącz. Korelacja ta zapewnia również jego lirykom subiektywnym o charakterze bezpostaciowym pewną swoistość wewnętrzną. Są one bezpośrednią transpozycją przeżycia na wyraz artystyczny. Nie posiadając wysnutego z wyobraźni przedmiotu, który by dał się oznaczyć jakąś nazwą, nie posiadają – tytułu. Oznaczone są zazwyczaj początkiem wiersza, lub, jak to ma miejsce w sonetach, ich nazwą gatunkową.

⁶¹ S. Barącz, *Poezje*, s. 11.

Bezpośredniość, z jaką mówi Barącz o najbardziej subtelnych odcieniach swych uczuć, nadaje jego lirykom wzruszającą wprost szczerość i umożliwia bliskość ich przeżycia. Barącz mówi jednak nie tylko o uczuciach. Skryty i zamknięty w sobie nie odkrywa tła, na którym zrodziły się one w jego duszy. Stajemy tu znów wobec faktu tak bardzo znamionego dla psychiki Baracza – milczenia, milczenia w momencie, gdy dociera się do przeżyć najgłębszych i najistotniejszych. Pokrycie tych przeżyć milczeniem nie zaciera jednak ich wyrazu, przeciwnie, nadaje im swoistą pełnię, osiągalną dopiero właśnie w tym milczącym sam na sam.

Technika literacka poezji

O ile kompozycja decyduje o spoistości treściowo-przedstawieniowej danego utworu i jest wynikiem stosunków istniejących między poszczególnymi jego elementami, o tyle technika literacka dzieł nadaje mu pewien mniej lub więcej udatny wyraz artystyczny i jest wytworem harmonii pomiędzy stylem, strofika i elementami muzycznymi tego utworu. Chcąc zatem zapoznać się z techniką literacką omawianych poezji Baracza, należy kolejno zwrócić uwagę na wspomniane elementy artystyczne, stanowiące o pięknie i wartości poetyckiej liryk. Główną rolę odgrywa w tym zespole styl i dlatego przegląd niniejszy rozpocznie od niego.

STYL

Styl Baracza uwarunkowany jest częściowo rodzajem utworu, którego treść odtwarza. Inny nieco posiada styl liryka opisowa, inny subiektywna.

Różnica zasadza się głównie na braku podkładu przedstawieniowego w ujęciach słownych liryki opisowej. Tak bowiem, opisując jakiś obraz czy jakieś zdarzenie w świecie przyrody, nie ucieka się poeta do działania na czytelnika drogą celowej zastępczości przedstawieniowej. Mówiąc o posusze, słońcu czy pogodzie, opisuje te zjawiska w sposób możliwie najbardziej prosty. Nawet wspomniana poprzednio personifikacja, obejmując jako jeden z elementów kompozycji konsekwentnie cały utwór, nie posiada w zasadzie cechy przedstawieniowej w tym sonecie, w jakim występuje ona w wielu spośród liryk subiektywnych. Posługuje się natomiast Barącz innego rodzaju operacją stylową: animizacją i licznymi porównaniami, dzięki której uzyskuje wspomnianą w poprzednim rozdziale nastrojowość liryki opisowej. Tak na przykład w posuchy 1) wiatr „gdzieś zamarł w drodze”, natura omdlewa i wszystko wokół milczy. W dniu dżdżystym 2) rynnny „mruczą pod murem jak dziady natrętne”, w białawych oparach „płynie senność bezwładna”, a wiatr „zerwie się – i nagle porażony zaśnie”. Gdzie indziej znów 3) bór „szepcze psalmy”, a opary „majaczą widmem śmierci”.

Inne zgoła zjawisko obserwujemy w liryce subiektywnej. Tu bowiem dla wyrażenia jakiegoś stanu uczuciowego gromadzi poeta cały zasób zastępczych ob-

razów i przedstawień, które, choć kompozycyjnie nie wpływają na postaciowość tych liryk, niemniej pod względem stylistycznym symbolizują przeżycia poety. Dla przykładu przetaczam początek jednej z *Pieśni rozstroju*:

W mym sercu śmierci mróz
Szaleństwa zawierucha:
Zwalone widzę w gruz
Pałace mego ducha...

Podobną symboliką metaforyczną odznacza się wiersz *Rozstrój*, którego początek cytuję:

W sercu zgasło mi słońce. Przez szalę bezdroża
Sił jakiś party gwałtem ku bezdniom niedoli
Idą, kir smutku zakrył mej duszy przestworza,
Cały świat w moich piersiach zamiera powoli

Szczególnie dobitnie występuje omawiana technika poetycka w wierszu pt. *Nokturno Chomina*, gdzie odczucie muzyki transponowane jest na wrażenia przedstawieniowo-emocjonalne. Oto wyjątki, ilustrujące tę transpozycję:

Czasem się z jękiem wiatr jesienny zerwie
I zgrzyząc sucho starym skrzypnie drzewem
Czasem gdzieś wrona zakracze przy ścierwie
I cisza –

.....Serce przerażone
Na bratnie serce krzykiem duszy woła,
Ciemności milczą, wszystkie sny prześnione,
Skrzydła złamane i pusto. – Dokoła w mrokach
Majaczy twarz wspomnień upiora. –
Straszna samotność bez śmierci i życia. –

Na chore serce kładzie lęku zmora
Zimne swe ręce, tłumiąc jego bicia
I duszę pęta w ciężkie udrętwienia –
[...]

To operowanie przedstawieniami i symbolami uzyskanymi drogą kunsztu metaforycznego występuje w lirykach Barącz w zasadzie tylko tam, gdzie chodzi mu o wyrażenie rozstroju wewnętrznego i całkowitej depresji psychicznej (*Pieśni rozstroju*, *Ból*, *Rozstrój*)⁶². Inne stany uczuciowe: smutek, tęsknotę czy też chwilową radość odtwarza już tylko przy pomocy subtelnych i trafnie dobranych

⁶² Porównaj wyjątek w wierszu *Ból*: „W mej duszy, tej na poły w zwalanej katedrze / Wszędzie sterczą ponure mych dążeń grobowce / I puchacz smutnych przeczuć zawodzi swe jęki”.

przenośni. Tak na przykład o smutku swym mówi, używając następujących określeń: „mój smutek patrzy w tęsknoty bezbrzeżne”, „w coraz głębszym żalu tonie mu dusza”⁶³, ból serca „rozchyła żalu bezbrzeżne rozwieje”. Radość, tak rzadko pojawiająca się na horyzoncie liryki Barącza, ujmuje następująco: „gdy wytryska z serca maj / idę w jasne szczęścia rano / drogą snami malowaną”⁶⁴.

Trafiają się niekiedy określenia i przenośnie pod względem artystycznym niezbyt udane, jak na przykład „ciągle mi w sercu szeleszcze / szeptem płonących łańców wspomnień rojowisko” lub „magią zwierciadeł wspomnień myśl chwyta jak w kleszcze / przeszłość w nich przez pamięci wciąż wskrzesza ognisko / by potem rozmarzone serce na igrzyska / sępom bagien rozpaczy rzucić w śmierci kleszcze”⁶⁵ czy „drapieżny smutek wżarł się w moje nerwy”⁶⁶. Brak im lekkości słownej i do pewnego też stopnia estetyzmu w doborze i wiązaniu poszczególnych wyrazów w całość treściową. Natłoczeniem brzmień słownych o ciężkim podkładzie uczuciowym zaciemniają one przejrzystość myśli. Na szczęście zwrotów tego rodzaju jest w twórczości Barącza stosunkowo bardzo niewiele.

W języku i stylu, który on kształtuje, występuje najpełniej obok motywów indywidualizacja poetycka twórcy. Styl leży często u poety w granicach podświadomości i niekierowany oddaje bezwiednie jego pewne upodobania, zarówno słowne, jak przedstawieniowe czy nawet wątkowe. Bezsprzecznie wiele zwrotów bywa wypracowanych i, porównując rękopisy z utworami drukowanymi, śledzić można żmudną pracę poety nad stylem – wśród wielu jednak ujęć leksyki i składni poetyckiej nie brak i takich, które powstają samorzutnie i narzucają się poecie z niezrozumiałą dlań nieraz siłą.

Styl utworów literackich Barącza harmonizuje w zasadzie z ogólnym tłem jego liryki. Wiersze Barącza, smutne i zadumane, obfitują w wyrazy, ich zespoły czy też przenośnie o charakterze mglistym i subtelnym. Przewija się zatem przez jego liryki całe pasmo brzmień słownych i obrazów, oddających w coraz to inny sposób poetycką wizję świata zamglonego i uczuciowo subtelnego. Do najczęstszych przedstawień tego rodzaju należą:

1. mgła („toną we mgłach drzew konary”, „we mgłach dawno zmarłych mającą oblicza”, „tumany mgły rozprasza wiatr w przestrzeni”, „łuna (...) gaśnie w mgłach sinych wyziewie”, „mgły się kłębią nad morzem”, „nad źródłem z mgłami igra wiew” itd.).
2. opary („mętne wznoszą się opary”, „płynie senność bezwładna w białych oparach”, „nad wodami mającą opary” itd.).
3. topiel („drży od lęku w topielach milczenie”, „zmrok siny (...) wszystko chłonie w swej mętnej topieli”, „półsenny bezwładnie idzie do topieli”).

⁶³ *Sonet.*

⁶⁴ *Powrót baśni.*

⁶⁵ *Sonet.*

⁶⁶ *Głęboki smutek.*

4. tęcza („w tęczach się rozpląnął świat”, „znikasz jak tęcza w mgle”, „w promieniach tęczy”, „drga tęcz migot”, „we wszystkich tęcz odcienie”, „w nich tęcza wij”, „gdzie rój motyli tęczami migoce”, „niebo rozświetliło się (...) tęcza”, „rozpierzchną się dokoła w tęczowym migocie” itd.).

Mgła, opary i topiel kojarzą się uczuciowo z czymś tęsknym, melancholijnym. Są niejako wyrazem zadumy Barańca i tego smutku, który nurtował go przez całe życie, ujawniając się nawet w stylu. Tęcza zaś odgrywa tu rolę tej samej odskoczni w sferę uśmiechu, jaką stanowił wątek słońca w całokształcie wątków poetyckich liryk Barańca.

Oprócz powyższych pojawiają się także zwroty, które odpowiednim doborem słów o wspomnianym podkładzie uczuciowym podkreślają nastrojowość i poetyckość liryk Barańca. Oto kilka przykładów: „błada godzina łez”, „jak milczącej tęczy melodia”, „melodią młodych lat”, „jeziora zaklęte w czar mistyczny” itd.

Warto wspomnieć również o charakterystycznym dla Barańca łączeniu radości i w ogóle szczęścia ze słońcem. „Słyszysz jakie ci orędzie / w swej słonecznej mowie przędzie?”, „jam nektar pił, słonecznych niebian czar”, „ogromne szczęścia roznieca mi słońca”. To „nasłonecznienie” ma swe źródło we wspomnianym poprzednio wątku słońca i światła.

Omawiając styl Barańca, niepodobna pominąć wpływu, jaki wywarła nań współczesna mu liryka młodopolska. Już sam wątek mgły, występujący w najróżnorodniejszego typu „zamgleniach” i „mglistościach”, a dalej chętne i częste operowanie subtelnymi odcieniami barw (opale, tęcze, zorze, błękity) i kontrastami światła (blaski, cienie, świetliste, promieniste) wskazują na pokrewieństwo stylu Barańca z poezją okresu Młodej Polski. Zaważy ona w szczególności na kształtowaniu się wyobraźni twórczej niewidomego poety.

Styl Barańca charakteryzuje w ogólności pewna kunsztowność w doborze terminów i przenośni. Głównym jej czynnikiem są wrażenia i wyszukane figury, które w zestawieniu swym wytwarzają sztuczność i pewnego rodzaju pompacyjność. Oto niektóre: „kaskada skier”, „osłony chmur”, „aruny liści”, „magia wspomnień”, „brylant życia olśniewa serca hipnotycznie”, „pryzmat brylantu”, „hesperyjskie gaje”, „iskrzyce żywotów”, „dusz monady”, „srebrzysta ponowa pełni” itp. One to nadają stylowi poety pewien odcień zawilości i sprawiają, że kunszt jego liryk jest kunsztem w zasadzie ciężkim i nieartystycznym. Cechy tej nie posiadają natomiast nieliczne oksymorony („jasne cienie”, „czarny żar”) czy neologizmy („niebios rozchwieje”). Pod względem artystycznym umiarkowane i estetyczne nadają stylowi Barańca ton prawdziwie poetycki. Szkoda tylko, że jest ich tak niewiele.

W zakresie składni posługuje się Barańcz często poetycką inwersją. Uzyskuje on dzięki niej pewną potoczność tekstu, tak niezbędną dla melodyjności wiersza.

Ogólnym wrażeniem, jakie odnosi się przy dłuższym wczytywaniu w utwory Barańca, jest pewna kondensacja treściowo-słowna i niejednokrotne natłoczenie

wyrażeń o podobnym podkładzie uczuciowym i przedstawieniowym. Przetaczany już poprzednio wiersz *Wschód słońca nad morzem* jest doskonałym obrazem tego nieumiarkowania słownego, prowadzącego w rezultacie do ociężałości stylu. Wydaje mi się, że przyczyna jej tkwi częściowo we wpływie, jaki wywarła na lirykę Barącza zarówno poezja Parnasu, jak i milknąca twórczość Aspisa, Gomulickiego i jemu pokrewnych. Parnasiści, jak wiemy, lubowali się w konturach wiersza twardych i krochmalnych, budowanych z symetrią klasyczną. Aspis, Gomulicki i im podobni nie grzeszyli też zbytym polotem czy artyzmem stylu. Utwory ich cechowało raczej pewne wypracowanie formy, pewien tradycjonalizm literacki, przejawiający się szczególnie w hołdowaniu „wyżynom”, na jakich wzniesiony winien być każdy utwór poetycki. Stąd też spotykamy się u nich z pewnym sileniem się na wytworność stylu, z poszukiwaniem wrażeń i zwrotów podniosłych przy jednoczesnym chłodzie i braku jakiegokolwiek nastrojowości. Wiersze Barącza, tak bliskie niekiedy temu właśnie rodzajowi twórczości⁶⁷, pozwalają snuć przypuszczenia co do wpływu, jaki wywarli nań wspomniani poeci.

Rzecz jednak dziwna – obok bowiem tych niejednokrotnie przeładowań i zaciemnień zarówno leksyki, jak i składni poetyckiej trafiają się u niego liryki, którym nie sposób odmówić prawdziwego kunsztu i wytworności słowno-plastycznej. Świadczą one o wrodzonym Barączowi dążeniu do piękna i o pewnym poczuciu jego. Jednym z takich artystycznych pod względem stylistycznym liryk jest wiersz *Po deszczu*, którego wyjątki cytuję:

Deszcz ustał – po ulicach szemrzą wody strugi;
 Kałuże biorą niebo w rozchwiane kołyski
 I igrają tęczami; rzuca lśniące łyski
 Na nie słońce; w złociste osnuwa je smugi.

[...]

Jeszcze lśnić wielkie krople drżą na każdym gzymsie –
 I nagle zaczajone w nich rzesze rusałek
 Rozpierzchną się dokoła w tęczowym migocie

⁶⁷ Porównaj np. styl Gomulickiego w wierszu *O wznosmy pięknu wspaniale ołtarze ze stylem Barącza w wierszy Pani żyjących*:

Gomulicki (wyjątek): „Skroń strójmy w róże, twarz w wesołe maski / Myśl nasza słońcem niech będzie pojona / A słuch zamknięty na niesforne wrzaski. / Wieżami tumów prujmy chmurom łona / Niech posąg każdą przyozdabia niszą / Rzeźb koronkowych niech błyszczą zasłona”.

Barącz (wyjątek): „Czy kogo w niebo wznosisz, czy rwiesz ku zatracie / Tobie byt swój oddaje w bezwiednej miłości / Bo każdemu świat własny zbudowan w przyszłości / Majaczy się w twojego brylantu przyzmacie”.

Zaśmieją się wesoło blaskami i nim się
Wzrok opamięta – skrzące od ognistych strzałek
Umkną w niebie i w słońca rozplyną się złocie.

Przy omawianiu stylu Barączka zwrócić także należy uwagę na fakt, że jest on między innymi wytworem wyobraźni człowieka, który był niewidomy. I ta właśnie wyobraźnia, tak różna w swych subtelnościach od wyobraźni poetów widzących, uwarunkowała poniekąd jego słownictwo, narzucając mu pewne skojarzenia i pewną plastykę, której niewspółmierności, sztuczności i przeładowania nie mógł wyczuć człowiek znający wartość jej przecież tylko słowną.

I jeszcze jedno. Styl Barączka jest wytworem nie tylko wyobraźni człowieka niewidomego, ale i także jego techniki literackiej.

Technika zaś literacka poety niewidomego a technika literacka poety widzącego to dwa odrębne światy, dwa zgoła odmienne sposoby urzeczywistniania pomysłów poetyckich. Poeta widzący pobudzony natchnieniem wyłania stopniowo z obrębu własnej podświadomości twórczej narastający w niej wciąż wątek wierszowy i, przenosząc go na papier, automatycznie konkretyzuje. Poeta niewidomy, pozbawiony możliwości samodzielnego notowania biegu swych myśli, przenosi punkt ciężkości procesu twórczego z tworzenia na rejestrowanie w pamięci urzeczywistnionego już w niej poprzednio toku wiersza. Podczas więc, gdy organizacja twórcza poety widzącego, nieobarczona narastającym w niej wciąż materiałem treściowo-słownym, zdolna jest w każdym momencie kształtować swobodnie bieżący tok myślowy – organizacja twórcza poety niewidomego, skupiwszy swój wysiłek głównie na opanowaniu całokształtu toku wierszowego i neuronieniu zeń najdrobniejszego choćby słowa, posiada na sobie już zawsze pewne piętno wypracowania. Poezie widzącemu nie tak trudno jest o lekkość stylu – kilkakrotnym odczytaniem urywków kształtowanego wiersza wprowadza on ponownie swój zmysł twórczy w trans poetycki, odnajduje też łatwo zagubiony wątek myślowy.

Poeta niewidomy musi przed wszystkim pamiętać stale brzmienie dotychczasowego biegu wiersza, a co za tym idzie musi mieć nieustannie napiętą uwagę i skupioną myśl. To więc, co nas zupełnie słusznie razi w poezji ludzi widzących: pewien wymuszony i wypracowany odcień stylu, brak giętkości słowa i ekspresji rytmiczno-składniowej, w twórczości niewidomych jest zjawiskiem naturalnym i całkowicie uzasadnionym.

Czytając więc liryki Barączka, tak subtelne zresztą i tak stosunkowo mało wskazujące na brak wzroku ich twórcy, musimy o tym pamiętać, że są one dziełem człowieka niewidomego. Musimy o tym pamiętać szczególnie w odniesieniu do ich stylu, pozbawionego niejednokrotnie lekkości i elastyczności, właściwej utworom poetów widzących. Inaczej oceniać wówczas będziemy pewne ich niedociągnięcia i tym głębszą w lirykach Barączka odkryjemy wartość.

STROFIKA

Strofika jest w liryce elementem, który z jednej strony utrudnia poecie swobodne wypowiedzianie się, z drugiej jednak ułatwia mu konkretyzację myśli i uczucia. Nie każda jednostka twórcza zdolna jest podporządkować się napędowi rytmicznemu strofy, nie każdą też jednak stać na własną stroficzną formę utworu. Stąd nawet w liryce współczesnej to nieustanne pomieszanie poezji stroficzej z bezstroficzną. Stąd wśród utworów budowanych na zasadach techniki stroficzej tak szeroka rozpiętość indywidualnych układów wierszowych.

Ulubioną formą stroficzną Barącza jest sonet, w swej krótkiej autobiografii⁶⁸ mówi o nim następująco: „Ponieważ wszystkie moje utwory musiałem pisać w pamięci, nie mogłem pisać długich utworów, ograniczałem się do mniejszych, a ulubioną moją formą był sonet”. Rzeczywiście, na około 80 jego liryk ponad 30 posiadało formę stroficzną sonetu. Szczególnie znaczną pozycję zajmują one w pierwszym tomiku poezji Barącza, zatytułowanym *Impresje*. Bliższe wniknięcie w budowę tych sonetów pozwoli nam dostrzec w niej liczne odmiany, szczególnie w obrębie tercetów. Najczęstszą ich postacią jest układ rymowy cde cde. Występuje on w około 20 sonetach. W pozostałych spotykamy w obrębie tercetów następujące rozkłady rymów: ccd eed, cdc ede, cde dce, cdc dee, cdc cdc, cde ced.

Niemal wszystkie sonety pisane są trzynastozgłoskowcem. Trzy tylko uchylają się spod tej normy: dwa jedenastozgłoskowce (*Sonet, Do...*) i jeden szesnastozgłoskowiec (*Śmierć*). Bogactwem odmian tercetowych staje Barącz w rzędzie współczesnych mu poetów młodopolskich: Staffa, Brzozowskich, Perzyńskiego, Ruffera, Zbierzchowskiego i innych. Artyzm i piękno sonetów Barącza jest potwierdzeniem prawdziwości słów jego, wypowiedzianych na ich temat. Rzeczywiście, w niewielkiej ilości zdań oddaje poeta w sposób zwięzły i poetycko przejrzysty rozlewność myśli i uczucia. Sonet nie krępuje organizacji twórczej Barącza. Przeciwnie, jest dlań zbawczym schematem, na którym może się oprzeć obciążona pamięć niewidomego poety. Prawdę tę potwierdzają pozostałe utwory, którym brak już niejednokrotnie cech właściwych wspomnianym sonetom.

Najczęstszą ich formą jest zwrotka 4-wierszowa o układzie rymów krzyżującym, obejmującym lub też parzystym. Wierszy tych jest wśród liryk Barącza około 10. Liczebnie stają na równi z lirykami astroficznymi, w których cały wiersz stanowi odrębną strofę, przeważnie kilkunastowierszową.

Sporadycznie już tylko pojawiają się strofy 8-, 6- i 5-wierszowe, o układzie rymów dowolnym i niestanowiącym o przynależności do żadnego z ustalonych rodzajów stroficzych.

Warto wspomnieć również o dwu wierszach pisanych tercyną. Są to: *Medytacje* i *Mróz się bawi*. Tercyna, którą posługuje się Barącz w tych wierszach,

⁶⁸ *Przegląd liryki lwowskiej*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie”, 1933, nr 71, s. 20.

należy do rzędu tercyny „klasycznej” o układzie rymów: aba bcb cdc. Dzięki schematowi konstrukcyjnemu, jaki ona narzuca, osiąga w nich Barącz całkowitą poprawność i biegłość techniki poetyckiej, nadającą utworom tym artyzm równy artyzmowi sonetów.

Strofika jest dla techniki poetyckiej Barącz elementem wpływającym na usystematyzowanie jego toku myślowego i ułatwienie pamięciowego opanowania więzi słowno-muzycznej. Inną z kolei rolę odgrywają w jego lirykach elementy muzyczne, które pokrótce omówię.

ELEMENTY MUZYCZNE

Do elementów muzycznych liryki Barącz, podobnie zresztą jak każdego utworu poetyckiego, zaliczyć należy przede wszystkim rytm i rym.

Rytm jest czynnikiem, który luźnemu potokowi słów, jakim rozporządza poeta w czasie kształtowania swych myśli w pewien wyraz artystyczny, nadaje szczególną elastyczność i prężność brzmieniową. W zasadzie polega on na regularnym następstwie akcentów na pewnym określonym rozkładzie głosek akcentowanych i nieakcentowanych. W ścisłym związku z melodyjnością toku rytmicznego poezji pozostaje rymowe wiązanie zakończeń poszczególnych wersów lub członów rytmicznych wiersza. Ma ono na celu głównie udźwięcznienie i upoetycznienie twardej mowy potocznej. Rym spełnia tu zatem rolę instrumentalną. Nadto pełni on jeszcze w utworze funkcję wierszotwórczą. Odpowiedni dobór rymów decyduje też o walorach estetycznych dzieła i o wyczuciu językowo-artystycznym samego poety.

W strukturze metrycznej liryk Barącz przeważa system sylabiczny. Ogromna większość jego wierszy pisana jest regularnym 13-zgłoskowcem lub 11-zgłoskowcem, o średniówkach: po sylabie siódmej (w 13-zgłoskowcu) i po sylabie piątej (w 11-zgłoskowcu). Wybór metru sylabicznego wiąże się u Barącz z częstym posługiwaniem się przez niego formą stroficzną sonetu. Możliwe, że jest to tylko moje subiektywne odczucie, lecz wydaje mi się, jakoby ujednostajniony tok rytmiczny systemu sylabicznego nadawał lirykom Barącz pewną monotonię techniczno-akustyczną. Tym wyrazistszą jest ona dla mnie, że w całości dorobku poetyckiego Barącz zaledwie 10 wierszy posiada inną strukturę metryczną. Jakże mile dla ucha odbija tych kilka liryk o tonicznnej budowie metrycznej (*Mego marzenia różowy kwiat*, *Wspomnienie*, *Dopóki me istnienie*, *Życie przemija tak prędko*) czy nawet o konstrukcji sylabotonicznej (*Dzień jesienny*, *Ballada o sercu matki*, *O świecie na jeziorze*, *Świt*). Wiersze toniczne są w zasadzie trójakcentowe, tok wierszy sylabotonicznych jest natomiast bardziej urozmaicony, głównie jednak jambiczny. Nieliczne próby wierszy tonicznych rozrzuconych po całej twórczości Barącz świadczą o wpływie, jaki wywarła na twórczości niewidomego poety zbierająca się w jego domu lwowska awangarda Młodej Polski.

Bardziej urozmaiconym elementem, zarówno instrumentalnym, jak i wierszotwórczym, jest w lirykach Barącz rym. Barącz posługuje się w zasadzie

rymem paroksytonicznym, tj. żeńskim. Tylko dwa wiersze (*Mego marzenia różowy kwiat* i *Ballada o sercu matki*) pisane są rymem jednozgłoskowym, czyli męskim. Często jednak występuje u niego forma mieszana: powiązanie w rym komponentu paroksytonicznego z oksytonicznym, na przykład:

Dopóki me istnienie –
 Me pieśni będą lić.
 W ognistych zórz płomienie
 We wszystkich tęcz odcienie
 Jak przyjdzie sercu śnić

Barącz pisze zasadniczo rymami pełnymi. Posługiwanie się rymami niedokładnymi, stosowane przez Młodą Polskę, jest mu właściwie jeszcze obce. Sporadycznie tylko wśród regularnych rymów typu: chęci – pamięci, szary – opary, cienie – natchnienie, kłęb – głąb pojawiają się nieliczne konsonanse: tęt-no – namiętna, wzbiera – zmora, światy – bogatej. Przeważa raczej tendencja do wzbogacania rymu o dodatkowy element spółgłoskowy, na przykład: krokiem – urokiem, aniołowie – ołowie, obłoki – powłoki, rozbłyśki – kołyśki. Właściwe Barączowi lubowanie się w zwrotach wyszukanych i niecodziennych znajduje też swój wyraz w sposobie rymowania. W lirykach jego uderzają rymy niepospolite, wymyślne i do pewnego nawet stopnia oryginalne. Kunsztowność ta dotyczy zarówno samego słownictwa (radle – mokradle, całuny – aruny, lądy – Golkondy, miriady – monady, nieprzyparte – Astarte, grozie – hipnozie), jak i niecodziennego zestawienia dwóch rymujących się wyrazów (pamiętasz – cmentarz, żalem – Jeruzalem, jeszcze – szeleszczę, hufce – tęczówce, księżyc – ostrężyc, niezblągany – karawany, wzgórek – jaszczurek, gwiazd – chwast, lesie – zwie się, gzysie – i nim się). Oryginalność i kunsztowność rymotwórczą Barącz zaciemniają jednak często pojawiające się w jego lirykach rymy zarówno pospolite (Boże – pomoże, serce – iskierce, słońce – tysiące, czary – mary, róż – burz, żar – czar), jak i gramatyczne (stało – zerwało, jękło – pękło, nękał – lękał, nie-ruchomość – świadomość, gaje – raje, zwierciadła – widziadła, promieniem – wzruszeniem). Stąd całość sprawia wrażenie raczej przeciętne.

O ile przeważające w utworach Barącz metrum sylabiczne, nadając jego wierszom pewien ton monotonii akustycznej, nie wpływa korzystnie na ich melodyjność – o tyle różnorodność, pojawiająca się w obrębie rymów, ich niejednokrotna oryginalność i kunsztowność, działając na jednostajny tok wierszowy, pełni w nim funkcję instrumentalną i jest zasadniczym elementem muzyczności.

PRACA ARTYSTYCZNA NAD TEKSTEM

Porównanie rękopisów Barącz między sobą oraz z utworami drukowanymi pozwala nam wnikać bliżej w tajemnicę powstawania jego liryk i w wysiłek poety włożony w doprowadzenie ich do jak najpełniejszej formy. Stajemy w ten

sposób wobec jak najbardziej konkretnego momentu twórczości poetyckiej – wobec pracy artystycznej nad tekstem.

Utarło się powszechnie mniemanie, jakoby „natchnienie” stanowiło samo w sobie o powstaniu utworu i o doskonałości jego formy. Tymczasem rzecz ma się zgoła inaczej. Natchnienie, aczkolwiek jest ono w procesie twórczym momentem wyjściowym i stanowi jeden z najistotniejszych elementów talentu poetyckiego, nie wyklucza jednak konieczności pracy nad wydoskonaleniem formy przedstawieniowej dzieła i nad gruntownym opracowaniem materiału słownego. Natchnienie jest impulsem utworu poetyckiego, tekst zaś jego konkretyzacją. Ale przejście między chwilowym podnieceniem psychiki, budzącym potrzebę wyrazu, a jego końcowym urzeczywistnieniem słownym wypełnia ogrom pracy, cicha walka o jak najpełniejsze oddanie treści psychicznej, o jak najlepszy wyraz artystyczny dla jej subtelnych odcieni. Temu to zasadniczemu stadium procesu twórczego pragnę w lirykach Barączza poświęcić nieco uwagi.

Techniczną stronę twórczości poetyckiej utrudniał Barączowi ogromnie brak wzroku. Konieczność dopuszczenia osoby drugiej do współdziałania w procesie twórczym zmusiła niewidomego poetę do przeniesienia wszystkich momentów tego stadium w głąb własnych myśli i obarczyła przez to jego pamięć niebywałym wysiłkiem rejestrowania wszystkich zmian w materiale treściowo-słownym. Barącz, z właściwą wszystkim poetom chęcią pozostawania sam na sam z własnym twórczym myśleniem, konstruował swe utwory całkowicie w pamięci i gotowe powierzał dopiero pióru lektorów. Był w tej pracy rzeczywiście genialnym. Wysiłek jego trudno jest ocenić nam, którzy w każdej chwili rozporządzamy papierem i ołówkiem i notujemy myśl, aby „nie uciekła”. [...] Barącz-poetę możemy więc zawsze tylko podziwiać.

Rękopisy utworów Barączza nie są zatem bezpośrednim świadectwem kształtowania się jego myśli. Są zawsze procesem w pewnej mierze zamkniętym i zakończonym. Mówią o końcowym stadium artystycznej kompozycji. Ale nawet w nich dopatrzyć się jeszcze można licznych zmian i poprawek, dokonanych prawdopodobnie już w jakiś czas po napisaniu poszczególnego wiersza. Są one dowodem jeśli nie bezpośredniego następstwa pewnych obrazów i skojarzeń myślowych, to w każdym razie pewnej świadomości o potrzebie ich wycyzelowania. Przyjrzyjmy się temu bliżej.

Na około 80 wierszy Barączza zaledwie 14 porównanych między sobą w rękopisie lub druku wykazuje pewne odchylenia w tekście. Rozmaitość tych odchyłeń pozwoli nam przeprowadzić wśród nich pewną selekcję.

Na osobną uwagę zasługują te spośród liryk, które posiadają aż trzy redakcje: dwie w rękopisie i jedną w druku. Są to wiersze: *Wiosna* i *Pieśni słoneczne*.

Zasadnicza różnica w poszczególnych redakcjach *Wiosny* (wiersz o budowie nieujętej w strofy, lecz o układzie rymów parzystym) polega na wzajemnym przemieszaniu wersów. Zarówno w obydwu tekstach rękopisu, jak i w tekście drukowanym powtarzają się niemalże te same wersy, lecz dowolne ich po sobie

następstwo oraz kilkakrotne zmiany w użyciu niektórych zwrotów sprawiają, że przy czytaniu odnosimy wrażenie trzech zgoła odmiennych tekstów. Jako dowód przetaczam je.

Rękopis 1:

- 1 Wśród wonnych sadów szumi kwieciem
 - 2 A kędy zstąpi wre rządu miłosna.
 - 3 Błogosławieństwa szepczące jabłonie
 - 4 Różowym puchem ścielą przed nią błonie
 - 5 Chmura świetlików nad nią jasna świeci
 - 6 Niby diadem z czarnoksiężskich kwieci.
 - 7 Fiołki w jej czarnych, bujnych skryte włosach
 - 8 Lichą swą wonią rzuca w niebiosach.
 - 9 Wszystkie się gwiazdy palą w jej źrenicach
 - 10 Wielkich, głębokich rozkoszy krynicach.
 - 11 Błogosławieństwa szepczące jabłonie
 - 12 Kwiecisty puch jej zwiewają na skronie.
 - 13 Zioła namiętne wonie ślą w zapasy,
 - 14 Kwiat płonie barwą na widok jej krasy
- (itd.)

Rękopis 2:

- X W kwitnące sady schodzi naga wiosna
 2a Gdzie stąpi żądza wre wokół miłosna.
 Y Przyozdobiła bujne róży łona
 Z W dojrzałych jagód purpurowe grona
 5 Chmura świetlików nad nią jasna świeci
 W Niosąc marzenia o niej śpiących kwieci.
 7 Fiołki w jej czarnych, bujnych skryte włosach
 U Długo woniejac mówią o niebiosach
 9 Wszystkie się gwiazdy palą w jej źrenicach
 10 Wielkich, głębokich rozkoszy krynicach.
 3, 11 Błogosławieństwa szepczące jabłonie
 12a Kwiecisty puch jej strząsają na skronie
 13 Zioła namiętne wonie ślą w zapasy,
 14a Kwiat zionie duszę na widok jej krasy
- (itd.)

Druk:

- X W kwitnące sady schodzi naga wiosna
 2a Gdzie stąpi rządu wre wokół miłosna.
 3b Lubieżnym szeptem kuszące jabłonie
 4 Różowym puchem ścielą przed nią błonie
 13 Zioła namiętne wonią ślą w zapasy
 14 Kwiat każdy płonie na widok jej krasy.
 Róże wstydliwie rozchylają łona

Na drzewach jagód czerwienią się grona –
 7a Ukryła fiołki w czarnych, bujnych włosach
 I płynie wonią po srebrzystych rosach.
 9 Wszystkie się gwiazdy palą w jej źrenicach,
 10a Głębokich, wielkich rozkoszy krynicach,
 Pierś śnieżną tuli w koronki paproci,
 W dzwonki, konwalie i gwiazdki stokroci.
 A błyszczek wdzięku rumieni jej szyję,
 Igra na ustach, po łonie się wija,
 W promieniach pełni roztacza swe wdzięki:
 Skroń opasała wiśniowymi pęki.
 5a A nad jej czołem świetlików wśród wiśni
 5a Rój, szmaragdowy światełkiem się pyszni
 (itd.)

Tekst drukowany jest końcowym stadium tych zmian, zachodzących w rozkładzie poszczególnych wersów. Jest on bezwzględnie spośród wszystkich najlepszy, pod względem zarówno stylistycznym, jak i treściowym. Pewien chaos, zachodzący w opisie poszczególnych elementów charakteryzujących nadzieję wiosny, z jakim spotykamy się w obydwu tekstach rękopisu, ustępuje w tekście drukowanym znacznemu uporządkowaniu faktów. Najpierw więc mamy kolejny opis natury, witającej wiosnę (jabłonie, zioła, kwiaty, róże), a dopiero potem drobiazgowy opis samej poetycko upostaciowionej wiosny (włosy, źrenice, pierś, czoło).

Pierwsza redakcja *Pieśni słonecznych* nosi tytuł *Źródło*. Wiersz ten składa się z 4 zwrotek czterowierszowych o dość dowolnym rozkładzie rymów i 1 zwrotki trójwierszowej, zamykającej całość utworu. Jest to zasadnicza zmiana, jaka zachodzi pomiędzy pierwszą redakcją *Pieśni słonecznych* a dwoma następnymi: jedną w rękopisie i jedną w druku. W tamtych bowiem tekst wiersza uformowany jest w 4 strofy, z których dwie pierwsze są 5-wierszowe, a dwie następne 4-wierszowe. Treść zawarta we wszystkich trzech tekstach jest natomiast jednakowa, kolejność opisu zgodna – wysuwają się tylko drobne różnice słowne, będące świadectwem uporczywego dążenia poety za pełnią wyrazu artystycznego. Tak na przykład rękopisowe „szemrząc srebrzyście” zastąpione jest w druku przez „srebrną baśń szemrząc”, zamiast „ze skał żywym źródłem wytryska” występuje porównanie „jak śmiech rusałki ze skały wytryska”, a zwrot „w promieniach słońca srebrną łuską ciska” oddane jest przez bardziej poetyckie „na blaskach słońca w tęczę się rozpryska”. Wszystkie te zmiany płyną w kierunku jak najdalej idącego wysubtelnienia mowy poetyckiej i jej potoku brzmieniowo-słownego. Jest to dążność do korelacji wyobrażenia, jakie nasuwa tekst, z wyobrażeniem, dostarczonym przez dźwięk słów odtwarzających to wyobrażenie. Tendencja ta występuje zresztą w całej twórczości lirycznej Barącz, a najsilniej uwydatnia się na płaszczyźnie porównania rękopisów z drukiem.

Tak więc różnice, jakie obserwujemy między tekstem rękopisu a druku pozostałych 12 liryk, zasadzają się również głównie na odmiennych wrażeniach, zastosowanych przy odtwarzaniu tych samych nastrojów czy opisów. Tak na przykład w wierszu *Dzień jesienny* (6 zwrotka, 2 w.) „a wiatr unosi życia pył” (w odniesieniu do nasion) zastąpiony jest w druku przez „a wiatr rozrzuca płodny pył” – wyraz „płodny” oddaje bowiem pełniej życiodajną siłę drobnego nasionka. Melancholijny odcień jesiennych promieni słonecznych, padających na opuszczony cmentarz (wiersz *Wspomnienie*), oddaje lepiej wyrażenie „z mgieł słońce blade... płaczące w krąg siała swe blaski”, niż zamieszczone w rękopisie „z mgieł słońce blade... sączące w krąg siała swe blaski”. Niekiedy to szukanie coraz pełniejszej formy wyrażeniowej rozprzestrzenia się tak dalece, że przekształca całą zwrotkę. Spotykamy się z tym w wierszach: *Jam nektar pił*, *Łzy*, *Dopóki me istnienie*. Siła miłości wzbierającej w sercu poety pod wpływem obcowania z ukochaną (*Jam nektar pił*) oddana jest w rękopisie w sposób następujący:

Choć tysiące słońc, tysiące minie burz
Ta pieśń na szczytach trwać będzie dostoju
I łechce wciąż promieniem szczęścia zórz
Serca młodością rwące niespokojnie

przybiera w druku postać bardziej zwiewną i bardziej młodzieżową:

W promieniach tęcz po wiośnie słońc i burz
Ta pieśń przechowa rwące serca bicia
I siejąc woń młodości cudnych róż
Wciąż pałac będzie wiecznym zniczem życia

Podobne zjawisko obserwujemy w dwu pozostałych lirykach: *Łzy* i *Dopóki me istnienie*. Dążeniem za pełnią wyrazu artystycznego tłumaczyć też należy fakt, że na pierwszy tomik swych poezji, noszących dziś tytuł *Impresje*, miał Barącz zaprojektowanych aż pięć nazw: *Wiersze*, *Impresje*, *Sny na jawie*, *Sny mojego życia*, *Serce a życie*. Trudno dziś stwierdzić, co przeważało w wyborze ostatecznego tytułu. Możliwe, że pewna obiektywizacja nastroju zawartego w lirykach, pewne wypośrodkowanie między uczuciowo zimnym określeniem *Wiersze* a zbyt osobistym *Sny mojego życia*.

Reasumując dotychczasowe wyniki obserwacji nad tekstami utworów zawartych w rękopisie i porównanych z kolei z ogłoszonymi drukiem, możemy powiedzieć, że Barącz mimo swego kalectwa posiadał duże wyczucie wartości brzmieniowo-plastycznej każdego niemal słowa. Słowo poetyckie, sugerujące czytelnikowi te czy inne wyobrażenia i uczucia, było dla niego pomostem, łączącym zamknięty świat jego myśli i przeżyć ze światem ludzi widzących. Kruchy to był pomost, niemniej Barącz budował na nim swe liryki i dziś, po latach nie

możemy im odmówić pewnej sugestywności i bezpośredniości, jaką wykazują w zetknięciu z naszą osobowością, percepującą zawartą w nich treść w sposób na wskroś indywidualny. Owo wyczucie subtelności treściowych i emocjonalnych, różnicujących między sobą najbardziej bliskoznaczne wyrażenia, kazało Barączowi ulepszać wciąż i przekształcać całkiem gotowe już liryki. Tym tłumaczyć należy wszelkie odchylenia w tekście, odchylenia występujące u poety, który na papier prznosił utwory już tylko w pewnej mierze wykończone. I w tym przejawia się także żywotność twórcza niewidomego Barącza.

Wyobraźnia twórcza poety niewidomego

Wyobraźnia jest jednym z najbardziej indywidualnych elementów ludzkiej jaźni. Rzadko kontrolowana, sięga najgłębszych warstw podświadomości i kształtuje w poszczególnym człowieku jemu tylko właściwy świat wyobrazeniowy. Produkty wyobraźni działają w jednostce ludzkiej w sposób jak najbardziej nieświadomy, a harmonizując z całokształtem jej psychiki, wpływają na kierunek myśli i uczuć i tworzą pewne typy wyobraźni. Mówimy w ten sposób o wyobraźni dziecięcej, jako o produkcie rozwijającej się konstrukcji psychofizycznej, wyróżniamy wyobraźnię poetycką, malarską, muzyczną itp.

Osobny typ wyobraźni stanowi wyobraźnia ludzi pozbawionych wzroku, kształtujących swoje pojęcie o świecie i rzeczywistości na podstawie spostrzeżeń dotykowo-słuchowych. Pomijając różnice w powstawaniu u nich wyobrażeń o rzeczach materialnych, zarówno poznawaniu przez dotyk i słuch (przedmioty otaczające, głosy), jak i niedających się zbadać (barwy, przedmioty odległe) – należy podkreślić różnorodność w kształtowaniu się pojęć o rzeczach oderwanych, niepodpadających bezpośrednio pod zmysły, a opierających się na doświadczeniach zmysłowych (piękno, brzydota, perspektywa, duch itp.). Pojęcia te, tak ściśle związane z przeżyciami estetycznymi, intelektualnymi, a nawet moralnymi formułują, względnie same są wytworem zgoła odmiennej psychiki – psychiki ludzi niewidomych. Dotarcie do tych zazębiających się nieustannie elementów osobowości psychiki i wyobraźni niewidomych stanowi wciąż żywe i jednakowo pasjonujące zagadnienie, szukające odpowiedzi w rozwijającej się dziś nauce. Zadaniem moim będzie tylko próba dotarcia do wyobraźni konkretnej jednostki niewidomej – Stanisława Barącza, jednostki obdarzonej iskrą twórczą, i uchwycenie wzajemnego wpływu tej iskry na kształtowanie się wyobraźni. Zaznaczam – jest to tylko próba, pewna hipoteza, postawiona w odniesieniu do jaźni i osobowości człowieka, będącego w odrębności psychofizycznej, jaką stanowią niewidomi, indywidualnością samoistną i niezwykle silną. Każda zaś indywidualność domaga się od nas poszanowania dla jej odrębności i nie zezwala na stawianie pewników w rzeczach, które dotykają bezpośrednio tajemnicy, jaką jest wnętrze człowieka.

PLASTYKA

Psychologia niewidomych stoi na stanowisku, że ociemniali, którzy utracili wzrok nie wcześniej jak między 4 a 5 rokiem życia, zatrzymują na stałe wyobrażenie wzrokowe i choć już nie widzą, w dalszym ciągu poruszają się w przestrzeni wzrokowej. Fakt ten, oparty na spostrzeżeniach naukowych, rzuca swoje światło na twórczość poetycką niewidomego Barącza i pozwala nam zinterpretować jego wyobraźnię w sposób możliwie najbliższy prawdzie.

Barącz stracił wzrok, jak wiadomo, w 6 roku życia. Można zatem przypuszczać, że od tej chwili zachował wyobrażenie rzeczywistości wzrokowej i przez całe życie poruszał się już w przestrzeni wzrokowej. Wyobraźnia jego kształtowała się więc na doświadczeniach wzrokowych, nabytych jeszcze w okresie wczesnego dzieciństwa. Na tym podłożu wspomnień świata widzialnego wzrastał z kolei wspaniały gmach wyobraźni poetyckiej wyczulonego na piękno człowieka dojrzałego. Nie muszę dodawać, że nawarstwienie to postępowało równoległe z rozwojem umysłu i intelektu niewidomego Barącza, a niemały wpływ na kształtowanie się skojarzeń wyobrażeniowych wywarła tu literatura piękna, zarówno proza, jak poezja.

Przypuszczenie uczynione przed chwilą popiera szczegółowa analiza przedstawień z zakresu plastyki rzeczywistości widzialnej, występujących w poszczególnych lirykach Barącza. Większość tych przedstawień dotyczy zjawisk przyrodniczych, wrażeń uzyskanych drogą obserwacji wzajemnego oddziaływania przyrody na przyrodę i na przedmioty materialne. Przyjrzyjmy się im kolejno.

Jednym z częstych elementów przedstawieniowych z zakresu plastyki jest w lirykach Barącza przyroda ożywiona. [...] Spotykamy tu przedstawienia kinetyczne o genezie raczej wzrokowej. „Kwiat lotosu drząc rozchyła kielich”, „motyl lot zniża”, „orzeł wzbił się ku górze”, „rój motyli płąsa” itp. Widocznie zatem Barącz przechował na całe życie nabyte jeszcze w dzieciństwie wyobrażenie ruchów tych i czynności i ożywił nim z kolei swe liryki, nadając im przez to pewien odcień plastyki.

Podobny proces odtwórczy obserwujemy u Barącza w stosunku do przedstawień z zakresu plastyki przyrody nieożywionej. W szczególności chodzi tu o trafne operowanie pojęciami i opisami z dziedziny zjawisk atmosferycznych: mgieł, chmur, obłoków, oparów itp. Zastanawiająco bowiem brzmią w ustach człowieka niewidomego powiedzenia w rodzaju: „mgły łowią resztki światła”, „zamglone góry”, „mglisty szlak”, „niebo się w głębi od baranków roi”, „chmury tłoczą widnokrąg”, „wiatr wynurza z oparów nadbrzeżne olszyny”, „kształty rozwiały się” itp. Niewidomy posiadający tak subtelne wyobrażenie mgły i tak prawdziwie oddający wynurzanie się olszyn z rzecznych oparów nie mógł opisać tych budować na pojęciach, które były dlań abstrakcją. Musiał więc kiedyś widzieć zarówno mgły, jak rozwiewne opary czy stłoczone nisko chmury; a spostrzeżenie to nabyte we wczesnym dzieciństwie utrwaliła w nim i rozwinęła literatura piękna, tak polska, jak i obca, z którą zetknął się z biegiem czasu.

Nie bez znaczenia na kształtowanie się wyobraźni odtwórczej ociemniałego Baracza wpłynęła w pierwszym rządzie poezja młodopolska, obfitująca we wszelkiego rodzaju topiele, mgły i rozwieje. Ona to dopomogła poecie do rozwinięcia prymitywnych postrzeżeń małego chłopca w bogaty zasób doświadczeń wyobrazeniowych człowieka niewidomego. Szczególnie udało mu się np. migawkowe spojrzenie na przepływający po niebie obłok:

[...] mętny obłok bezwiednie nadpłynie
schyla się, jakby dojrzał coś na dnie w głębinie
i nagle pchnięty wiatrem, leci w przestwór siny⁶⁹

Trudno o bardziej plastyczny opis tego tak charakterystycznego dla naszego klimatu i krajobrazu momentu atmosferycznego.

Niesłychanie ciekawe z punktu widzenia psychologicznego są licznie występujące w lirykach Baracza spostrzeżenia z zakresu zjawisk optycznych. [...] Z tych, które są wynikiem działania praw czysto fizycznych, najczęściej opisywanym przez Baracza jest zjawisko odbijania się i załamywania fal świetlnych w wodzie: „księżyc na wód powierzchni położył się biały i ogromne swe oko zatapia w głębinie”, „gwiazdy siadły na falach jak złote gołębie”, „zdrojów górskich fala wszystkie blaski nieba kołysze na łonie”, „drzemie pogoda w stawie błękitów głębia”, „fale jeziora pieszczą się słońcem i piją błękity” itp. Szczególnie plastycznie i poetycko oddany jest pospolity objaw odbijania się nieba w wiosennej kałuży: „kałuże biorą niebo w rozchwiane kołyski – i igrają tęczkami...”.

Trudno rozstrzygnąć, czy Barącz pamiętał rzeczywiście obraz odbitych w stawie gwiazd lub księżyca. Możliwe, że wytworzył go tylko przez analogię do odbić bardziej prostych, z którymi zetknął się w dzieciństwie. Możliwe też, że lektura dzieł poetyckich, zwłaszcza romantyków, którymi się zachwycił, wpłynęła na powstanie w jego wyobraźni pewnych skojarzeń optycznych, których wprawdzie bezpośrednio sam nie doświadczał, lecz które opierały się na podstawie jemu dostępnej. Nie wiadomo. [...] Otchłań i jej przepastność, głębia i jej działanie wciągające, opary „majaczące widmem śmierci”, dal bezkresna – to pojęcia, którymi Barącz posługuje się równie trafnie i swobodnie, jak wszystkimi pozostałymi, bardziej dlań dostępnymi i oczywistymi. [...] Będąc ociemniałym, miał Barącz jako poeta drogę podwójną: przez pracę odtwórczą pamięci wzrokowej do pracy twórczej wyobraźni poetyckiej. Podziwiać też należy wysiłek jego woli, którą przewyciężał opór materii i budował w mrokach wizję świata, jakiego nie widział. Że świat ten posiadał zupełnie normalne obrazy poetyckie, nasilone prawdziwą soczystością kształtów i barw, wykaże jeszcze analiza kolorystyki jego liryk.

⁶⁹ *Mgły.*

KOLORYSTYKA

Obok dużej dozy plastyczności liryk Barącz wykazuje on nadto silne nasylenie kolorystyką. Składają się na nią zarówno licznie występujące barwy, jak światłocienie i refleksy świetlne. Te ostatnie wskazują w szczególności na trafność wrażeń wzrokowych Barącz, doznanych przezeń jeszcze przed ociemnieniem. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Do najczęstszych refleksów świetlnych, wprowadzonych celowo przez poetę do jego liryk, zaliczyć należy:

1. tęczę („rój motyli tęczami migoce”, „łzy aniołów Bóg przemienia w tęczę”, „w tęczach się rozplynał świat”, „we wszystkich tęcz odcienie” itp.),
2. światłość („aniołowie toną w światłości”, „świetlani anieli”, „świetlana toń jeziora” itp.),
3. zorzę („zorza piękna”, „zorza różana” itp.),
4. lśnienie („lśni się brudnym połyskiem rozmoknięta gruda”, „od lśnień fali aż ćmi się wzrok”, „krople wody lśniąc drżą na gzymsie” itp.),
5. iskrzenie się („ziemia w skrach stanęła cała złana słońcem”, „szczęścia iskrzą się opale”, „słońce zmienia rosę kwiatów w iskrzyce brylantów” itp.),
6. gaśnięcie („słońce zgasło jak bryła węgla” itp.),
7. płonienie („lotos płonie w słońcu szkarłatem”, „zdrojów górskich fala w dzień letniej pogody cała słońcem płonie”).

Refleksy te są, jak widzimy, oddane w sposób równy wrażeniom odbieranym przez człowieka widzącego. Wszystkie one zgodne są z rzeczywistością, a towarzyszy im nadto pewne szczególna plastyka i doskonała stanowione z poetyckim nastrojem opisów przyrody. Stąd też czytając wiersze Barącz, trudno jest przypisać ich twórcy brak wzroku. Subtelnością odcieni barwnych i umiejętnością ich stonowania przewyższa Barącz niejednokrotnie wielu poetów widzących. Posiada on bowiem właściwą wielu ociemniałym intuicję barwną, o której zresztą sam wspomina: „wrażenia wzrokowe, jakich doznałem przed ociemnieniem, nie zatarły się we mnie dotychczas, a wszelkie koncepcje starałem się oddać w zapamiętanych barwach”⁷⁰.

Poza refleksami świetlnymi stosuje Barącz także w swych lirykach operowanie światłocieniami. Blask, mrok i ciemność – to najczęstsze wykładniki tych zjawisk świetlnych. „Poręcze blasków”, „księżyc w blask rzeczny otula topole”, „dzień łowi mrok”, „blaski słońca igrają na dachach domów i kaskadą złota spadają w szare ulice”, „wszystko sobą upyla zmrok błękitno-szary”.

Z barw najchętniej stosuje Barącz kolory: czarny, złoty, szary, płowy, szkarłat, błękit. Opale zaczerpnięte są już prawdopodobnie z poezji młodopolskiej.

Zgodność kolorystyki liryk Barącz z rzeczywistością widzialną jest zjawiskiem, które występuje konsekwentnie w całości dorobku twórczego niewidome-

⁷⁰ S. Barącz, *Autobiografia*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie”, 1933, nr 71, s. 20.

go poety. Nieściskość wkrada się jedynie do opisu wschodu słońca nad morzem⁷¹. W wierszu tym następstwo opisywanych zmian w przyrodzie, zachodzących wraz ze wschodem słońca, nie odpowiada w zupełności prawdzie. Zanim bowiem z horyzontu nieba graniczącego z morzem „na chwast rumieńcem padnie słońce”, musi ono rozprysnąć się promieniami po wodzie. Wprawdzie u Barączta „złocisty uśmiech słońca / miłośnie toń ogarnął w dal bez końca”, ale po pierwsze nie jest on tylko złocisty (na falach morza występuje wówczas niesłychana różnorodność barw), a po drugie nie występuje ona w końcowym stadium wschodu, lecz w początkowym. Prawdopodobnie więc Barącz nie widział nigdy wschodu słońca nad morzem, wyobrażenie zaś, jakie sobie o nim wytworzył, dokonało się u niego pod wpływem wspomnień o oglądanych wprawdzie w dzieciństwie wschodach słońca, nie na morzu jednak, lecz na lądzie. Różnicę pomiędzy występowaniem tego zjawiska na kontynencie a na morzu trudno już było uchwycić niewidomemu człowiekowi. Stąd ta pomyłka. Nie umniejsza ona jednak w zupełności zdolności odtwórczych wyobraźni Barączta.

Reasumując wyniki dotychczasowej obserwacji nad plastyką i kolorystyką poezji Barączta, stwierdzamy, że poza małymi wyjątkami nie odbiega ona w zupełności od prawdy, jaką kryją w sobie rzeczywistość widzialna. Zarówno bowiem pojęcia oderwane, jak wytwory fantazji, zjawiska przyrodnicze czy też optyczne oddane są z całą wyrazistością i wnikliwością postrzeżeń – co więcej, wrażeniom tym towarzyszy na każdym kroku poetycka ornamentacja, subtelne wchłanianie ukrytego w nich piękna i transponowanie go z kolei na własny, zindywidualizowany język wyobrazeniowy. Indywidualizacja zaś wyobraźni niewidomego Barączta zacząć się miała w momencie, w którym ociemniały chłopiec zetknął się po raz pierwszy z nową rzeczywistością. Wrażenia i postrzeżenia odbierane z niej za pośrednictwem słuchu i dotyku przenoszone były odtąd na płaszczyznę zapamiętanych wyobrażeń wzrokowych i w oparciu o nie kształtowały w umyśle młodego Barączta coraz szersze pojęcia o otaczającym go świecie. Rozwojowi wyobraźni towarzyszył z kolei rozwój uzdolnień artystycznych, [...] kształtując w niewidomym artyście wewnętrzne widzenie świata realnego. Widzenie to, już nigdy odtąd niezatarte i zawsze jednakowo żywe, stało się dla poety niewyczerpanym źródłem sił reprodukcyjnych i twórczych, źródłem, w którym kryje się cała tajemnica plastyczności i kolorystyki liryk niewidomego Barączta. [...]

Stanisław Barącz na tle twórczości Młodej Polski

[...] Liryki Barączta rozpatrywane na tle twórczości Młodej Polski stanowią pewną zamkniętą i wykończoną pozycję literacką o swoistym zabarwieniu treściowym i formalnym. Jest w nich bezwzględnie coś z modernistycznego tła poetyckiego, pełnego dekadencjki uniesień i wynurzeń – coś z rzeźbiarskiej techniki

⁷¹ Patrz rozdział: „Główne kierunki twórczości lirycznej”.

liryk Parnasu – coś z niedalekich odgłosów milknącej twórczości Asnyka i jemu pokrewnych. We wszystkim przeważa jednak własny, indywidualny pierwiastek twórczy. [...] Spróbujmy uchwycić jej istotę.

1. Młodopolska jest w lirykach Barącza przede wszystkim ich atencjonalność i subiektywizm twórczy. Barącz nie ukazuje nędzy ludzkiej, jak Konopnicka – nie docieka i nie filozofuje, jak Asnyk. Dla niego zgodnie z postulatami programowymi Młodej Polski, „sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie [...] – stoi nad życiem”⁷². W konsekwencji tego tematyka jego utworów jest na wskroś zindywidualizowana i dostosowana jedynie do potrzeb duchowych samego twórcy. Omawiane poprzednio motywy i wątki tematyczne liryk Barącza wskazują wyraźnie na przewagę pierwiastków subiektywnych w całości jego dorobku twórczego. Liryki zaś o charakterze opisowym (*Burza*, *Słota*, *Słońce* itp.) są zamkniętymi dla siebie poemacikami, których jednym celem [...] jest precyzyjność opisu i kunszt formy. Odpowiadają więc również wymaganiom programowym Młodej Polski.

Za wyraźny wpływ poezji młodopolskiej, w której kręgu kształtował Barącz swój własny wyraz artystyczny, uznać należy wielokrotne posługiwanie się przezeń wątkami mgieł, oparów, topieli czy otchłani, oddziałującymi zarówno na jego styl, jak i na wyobraźnię twórczą. Jeśli Tetmajer pisze swą *Melodię mgieł nocnych*, jeśli w wierszu *Na Anioł Pański* przez nagromadzenie obrazów mglistych i tęsknych („W wieczornym mroku, we mgle szarej / idzie przez łąki moczary” itp.) daje cudowną wizję zadumy wieczornej – jeżeli Leszczyński „melodię zmierzchu” określa następująco: „rozchwiane w obłok drżący, mgły / stają / opary czyste / rusalki wodne z nocnej mgły / tkają / szaty srebrzyste” – jeżeli Waśkowski pisze w *Melancholii*: „Mrok zapada na zadumę białych chat / i ugory zapomniane. Stary sad / pacierze gada, a po bagnach trupią bielą / mgły się ścielą” – to nic dziwnego, że Barącz, opisując krajinę swych wizji twórczych, czyni to za pomocą przedstawień o dużej dozie plastyki młodopolskiej. Znamy ją dobrze; „we mgłach dawno zmarłych majaczą oblicza”⁷³, „płynie senność bezwładna w białawych oparach”⁷⁴, „drży od lęku w topielach milczenie”⁷⁵ i inne. Są one jednym z elementów techniki poetyckiej Barącza i zostały już poprzednio omówione.

Rysów modernistycznych twórczości Barącza dopatrzeć się też można w melancholijno-dekadencckim wydźwięku jego liryk. Smutek, graniczący chwilami z jakąś przeraźliwą beznadziejnością i zadumą, jaka wypełnia całą twórczość liryczną ociemniałego poety, posiadają w sobie niekiedy coś z modernistycznej ucieczki od życia, coś z młodopolskiego znużenia i wy-

⁷² S. Przybyszewski, *Confiteor*.

⁷³ *Mgły*.

⁷⁴ *Słota*.

⁷⁵ *Tęsknota*.

czierpania, przepojonego tęsknotą za czymś wielkim i wiecznym. Duch nowo powstającej epoki myślowej tak dziwnie bliski był przeżyciom własnym Barącza, tak jakoś harmonizował ze smutkiem i goryczą jego życiowych refleksji. I może dlatego tak szybko wchłonął Barącz całą jego rozlewność uczuciową, począwszy od tęsknoty poprzez zwątpienie aż do pragnienia śmierci. Może właśnie dlatego tyle indywidualizmu i tyle bezpośrednich, osobistych rysów posiadają wszystkie echa modernistyczne jego poezji.

Młodopolskim wreszcie nazwać można u Barącza jego zwrot do poezji Zachodu, przejawiający się w tłumaczeniu zarówno romantyków i modernistów niemieckich, jak i parnasistów francuskich. Przegląd i krytyka tych tłumaczeń, przeprowadzone w jednym z rozdziałów poprzednich, wskazują na ten sam indywidualizm odtwórczy, z jakim spotykamy się w przekładach innych tłumaczy i w ogóle w przekładach innych poetów Młodej Polski.

2. Obcowanie z poezją parnasistów francuskich zaciążyło w pewnej mierze także i na stylu twórczości lirycznej Barącza. Posiada on, jak już kilkakrotnie wykazywałam, podobną do parnasistów technikę ekspresji słownej.
3. O ile wpływ Młodej Polski wyraził się zarówno w tematyce, jak i w wątkach i nastrojach poezji Barącza, o tyle odgłosy milknącej twórczości Asnyka, Aspisa, Gomulickiego czy Bartusówny odbiły się przede wszystkim na stylu jego liryk. Mówiliśmy o tym w związku z charakterystyką stylu poezji Barącza i dlatego teraz porzestaną tylko na zwróceniu uwagi na tę zależność formy, w jakiej wyraża Barącz swe myśli, od techniki literackiej poetów odchodzącego pokolenia. Zależność ta [jest] dość silna, warunkująca, jak widzieliśmy, konserwatyzm stylu Barącza przy jednoczesnym młodopolskim podejściu do samej istoty poezji.
4. Zależności i wpływy są na ogół w lirykach Barącza dość silne, a jednak tyle w nich miejsca na indywidualizm twórczy poety, na własną nutę i własny ton zarówno uczucia, jak myśli i słowa...! Niezależnie od dekadencckich nastrojów młodopolskich, od rzeźbiarskiej techniki liryk Parnasu, od zwartej i retorycznej składni poetyckiej milknącego pozytywizmu – zaduma Barącza posiada w sobie jemu tylko zrozumiałą tęsknotę człowieka ociemniałego do piękna świata widzialnego, a styl jego wynurzeń, tak ściśle związany z wyobraźnią twórczą, kryje w sobie jakieś nieuchwytnie, a jednak wyczuwalne zrównoważenie myślowe, pewien chłód i pewną pozorną obojętność uczuciową, właściwą ludziom, którzy w życiu swym wiele przeszli. Skupienie wewnętrzne niewidomego człowieka, zamkniętego w samotnym świecie własnych przeżyć – i skupienie artystyczne jego wizji poetyckich, nagromadzenie obrazów i przedstawień, kondensacja treściowo-słowna i korelacja tejże z plastyką utworów. Dwa światy, dwie różne płaszczyzny – a jednak to gwałtowne ich zbliżenie, ta niezrozumiała między nimi harmonia.

W indywidualizacji twórczej Barącza kryje się cała istota jego pogranicza literackiego, istota jego odrębności artystycznej i jego wyjątkowo swoistej pozycji,

jaką zajmuje w literaturze XIX/XX wieku. Nie można zapomnieć o niej, oceniając na tle ruchu młodopolskiego dorobek poetycki Barącza. Istotę tej odrębności potrafiło wyczuć zarówno „Życie” krakowskie, jak i „Chimera” warszawska, drukująca na swych łamach liryki ociemniałego poety. Tym bardziej więc dziś, z perspektywy minionych lat, należy się całkowicie rzeczowe i wszechstronne naświetlenie twórczości literackiej Barącza i umieszczenie jej na płaszczyźnie literackiej Młodej Polski. Należy się pozytywne ustosunkowanie do pogranicza, jakie stanowi twórczość Barącza w swym rzucie na literaturę XIX/XX wieku.

Bibliografia

Źródła

- Barącz S., *Impresje*, Lwów 1902
 Barącz S., *Poezje*, Lwów 1930
 Barącz S., liryki drukowane na łamach czasopism: „Chimera” 1901-1907; „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1933; „Nowy Wiek” 1936; „Posłaniec św. Grzegorza” 1928-1931; „Widnokreśli” (Lwów) 1911; „Życie” (Kraków) 1898
 Barącz S., *Lakme* – libretto do opery Delibes’a, rkps
 Barącz S., przekład fragmentów *Fausta* Goethego, rkps (zaginiony)
 Barącz S., rękopiśmienny zbiór liryków
 Dębicki Z., *Iskry w popiołach. Wspomnienia lwowskie* („Grzechów młodości” część druga), Poznań 1931

Opracowania

- Baley S., *Osobowość twórcza Żeromskiego (studjum z zakresu psychologii twórczości)*, Warszawa 1936
 Bem A. G., *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, Petersburg 1899
 Borowy W., „Dziś i Jutro” (o Langem)
 Borowy W., *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921
 Borowy W., *Wątki liryczne w poezji Norwida*, „Zeszyty Wrocławskie”, 1950, nr 1-2
 Boyé E., *U kolebki modernizmu. estetyczne poglądy na łamach krakowskiego „Życia”*, Kraków 1922
 Bukowski K., *Poeta smutku i milczenia*, „Wiek Nowy”, 1936, 23 III
 Chmielowski P., *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Warszawa 1901
 Ciechanowska Z., *Goethe w Polsce*, „Twórczość” 1948, nr 5
 Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1934*, 1-2, Lwów 1934
 Dolański W., *Pojęcia niewidomych z przestrzeni i kształtach przedmiotów*, „Przyjacieli niewidomych”, 1949, nr 12
 Donigiewicz S., *Kronika żałobna*, „Gregoriana”, 1936, nr 1-2
 Doubek F., *Literatura niemiecka*, Warszawa 1932
 Feldman W., *Współczesna literatura polska*, Warszawa 1908
 Feldman W., *Wybór poezji Młodej Polski*, Kraków 1918
 Furmanik S., *Podstawy wersyfikacji polskiej (nauka o wierszu polskim)*, Warszawa 1947
 Gołąbek J., *Sztuka rymowania*, Lwów 1939

- Grzegorzewska M., *Psychologia niewidomych*, 1, Warszawa 1930
- Grzegorzewska M., *Struktura wyobrażeń surogatowych u niewidomych*, „Polskie Archiwum Psychologii”, 1, 1926-1927, nr 4
- Kołodziejczyk E., *Goethe w Polsce. Rzecz literacko-bibliograficzna*, Kraków 1913
- Kozicki W., *Wstęp*, w: S. Barącz, *Poezje*, Lwów 1930
- Kleiner J., *Treść i forma w poezji*, „Przegląd Warszawski”, 1922, nr 6
- Kridl M., *Literatura polska XIX w.*, 5, *Od pozytywizmu do wielkiej wojny*, Warszawa 1931
- Lam S., *Współcześni pisarze polscy*, Warszawa 1918
- Lorentowicz J., *Młoda Polska*, 1, Warszawa 1908
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, 1-2, Warszawa 1911
- Porębowicz E., *Literatura francuska*, Warszawa 1933
- Porębowicz E., *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki”, 1902, nr 4
- Przegląd liryki lwowskiej*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1933, nr 71
- Sarnecki J., *Współczesna literatura francuska*, Warszawa 1917
- Sizeranne M. de la, *Niewidomy o niewidomych*, Warszawa 1913
- Sonet polski*, wyd. W. Folkierski, Kraków 1925
- Szuman S., *O kunszcie i istocie poezji lirycznej*, 1-2, Łódź 1948
- Szurek-Wisti M., *Miriam – tłumacz*, Kraków 1937
- Welih T., *Niewidomy jako wykładnik cywilizacji*, „Przyjaciel Niewidomych”, 1948, nr 7
- Wóycicki K., *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1912
- Wyka K., *Studia nad programem Młodej Polski*, odtwórka ze „Sprawozdań Polskiej Akademii Umiejętności”, XLIII, 1937, nr 6

Prasa

„Dziennik Polski” 1936, 19 II (nekrolog)

Sprawozdania Wydziału Czytelni Akademickiej, Lwów 1895-1903

Inne

Informacje ustne – wywiady z: Andrzejem, Piotrem i Franciszkiem Barączami, Jadwigą Lachowską, Juliuszem Kleinerem, Janem Silhanem, Henrykiem Fleischerem

Obserwacje i spostrzeżenia własne dokonane podczas pracy w Państwowym Zakładzie Niewidomych Dzieci

Մարիա Լուկասևիչ, Ստանիսլավ Բարոնչ. Կույր քանաստեղծի ստեղծագործական անհատականությունը

Ստանիսլավ Բարոնչի՝ կույր քանաստեղծի պոեզիան (1864-1936թթ.) «Երիտասարդ Լեհաստանի» ժամանակաշրջանի գրական ձեռքբերումների անբաժանելի մասն է կազմում: Իր մեջ պարունակում է քանաստեղծություններ և օտարալեզու թարգմանություններ (գերմաներեն և ֆրանսերեն), այդ թվում՝ նաև Կարոլ Շիմանովսկու երաժշտության համար գրված խոսքեր: Բանաստեղծը ծագումով հայ էր, մասնակցում էր Լվովի հայ համայնքի կյանքին և թարգմանություններ էր անում նաև հայ պոեզիայից: Հեղինակը Ստանիսլավ Պիզոնի սանուհին, միակն է, որ 1952թ. իր աշխատության մեջ (այն առաջին անգամ այստեղ է տպագրված) խորությամբ ուսումնասիրել է այս մոռացված քանաստեղծի գրական ավանդը: Նա ուսումնասիրել է քանաստեղծի ողջ ստեղծագործական և թարգմանական գործունեությունը, այնուհետև վերլուծել թեմատիկ կապերն ու շարժառիթները, ստեղծագործությունները, գրական արվեստը (ոճը, հանգավորումը, երաժշտականությունը, խոսքերի ընտրությունը)՝ կենտրոնանալով կույր քանաստեղծի ստեղծագործ երևակայության առանցքային կողմերի վրա (ռիթմ և երանգներ): Լուկասևիչը Բարոնչի պոեզիան համեմատում է նաև «Երիտասարդ Լեհաստանի» ժամանակաշրջանի ստեղծագործությունների հետ:

Բանալի բառեր Ստանիսլավ Բարոնչ, «Երիտասարդ Լեհաստան», լեհահայեր, Լվով, լեհական պոեզիա, կույրերի արվեստ

Maria Łukasiewicz, Stanisław Barącz. The creative personality of a blind poet

The poetry of Stanisław Barącz (1864-1936), a blind artist associated with Lwów, belongs to the literary output of the Young Poland period. It involves poems and translations from foreign languages (German and French), as well as texts set to Karol Szymanowski's music. The poet had an Armenian background, he was involved in the communal life of Polish Armenians in Lwów and he also translated Armenian poetry. Maria Łukasiewicz, a student of Stanisław Pigoń, in her 1952 work (which is published here for the first time) performed an in-depth and unique in scholarly literature analysis of the works of this forgotten poet. She performs a holistic overview of the author's own works and his translations from other languages, and she discusses the following: themes and thematic motifs, composition, literary technique (style, the study of stanzaic forms, musical elements, work with a text), focusing on the crucial problem of the creative imagination of the blind poet (the visual and colour-related aspects). She also compares Barącz's poetry with the creative works of the Young Poland period.

Keywords: Stanisław Barącz, Young Poland, Polish Armenians, Lwów, Polish poetry, the art of people who were blind