

Jerzy Kandziora

Między wyobraźnią traumatyczną a geometryczną : filozoficzne przestrzenie "Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka : II

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 94/3, 125-150

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY KANDZIORA

MIĘDZY WYOBRAŹNIĄ TRAUMATYCZNĄ I GEOMETRYCZNĄ

FILOZOFICZNE PRZESTRZENIE „CHIRURGICZNEJ PRECYZJI”
STANISŁAWA BARAŃCZAKA. II*

4

Pragnąłbym wykazać, że grupę utworów *Chirurgicznej precyzji*, które w tym szkicu wyodrębniamy jako wiersze filozoficzne, najwyraźniej w języku poezji formułujące problematykę filozoficzną, egzystencjalną czy teologiczną, znamionuje nadzwyczajne wewnętrzne zróżnicowanie i skontrastowanie. To odpowiedni moment tych rozważań, by raz jeszcze uwydatnić zasadę antynomii i kontrastu rządzącą następstwem dyskursów filozoficznych Barańczaka. Zajmiemy się bowiem teraz trzecią grupą utworów, których filozoficzność jest może najbardziej oczywista (rozprawia się w nich o ludzkich wyborach między Dobrem a Złem, o Duszy i Ciele) i które całą swoją chłodną geometrią wartości i bytów, szczególną aurą sterylnej scholastycznej konceptualizacji, architektoniką wiersza, wewnętrzną symetrią dialogujących racji tworzą kolejny poetycki kontrapunkt *Chirurgicznej precyzji*. Trwają na prawach kontrapunktu zarówno wobec mrocznego egzystencjalnego determinizmu wierszy *Bist Du bei mir*, *Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce [...] i Debiutant w procederze* (wyrażonego także w ich poetyce), jak i wobec palimpsestowych narracji w utworach *Problem nadawcy* i *Czas tak cierpliwie znosi*, których przestrzeń, roztrącając cztery ściany wiersza, rozszerza się ku innym światom, a człowiek, ich bohater, uczestniczy w kilku wymiarach historii i kosmosu jednocześnie.

Dobro i Zło oraz Dusza i Ciało – te elementarne pojęcia filozofii, ale i świadomości potocznej, wobec których określały się całe systemy filozoficzne – należą do kategorii pojęć dziedziczonych i zdają się być w wyobraźni człowieka niezastępowalne. Nawet jeśli któraś z połówek każdej z tych par pojęć bywała w przeszłości i bywa współcześnie kwestionowana w ludzkim dyskursie, to przecież zawsze pozostawało po niej, rzecz można, puste miejsce. Unieważniona, istnieje jednak jakby nadal – swoją ujemną potencją. Wydaje się, iż już w samym tym paradoksie tkwi załączek konceptu poetyckiego. Pokazać ową prawdę, że każda racja afirmo-

* Pierwsza część studium została opublikowana w poprzednim zeszycie „Pamiętnika Literackiego”.

wana wskazuje na tę odrzuconą, a nawet więcej, że każdy jednostronny wybór mieści w sobie własne przeciwieństwo, mieści w sobie to coś, co tym bardziej jest, im bardziej skazujemy je na niebyt – oto tematyka kolejnych wierszy Barańczaka o dylematach człowieka na tym świecie.

Wiersz „*Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest*” stwarza osobliwą sytuację impasu aksjologicznego. Programuje kryzys lektury na poziomie dyskursu o wartościach – i ten moment dokładnie równego rozdzielania w utworze sympatii (albo jej braku) wobec każdej z dwóch manifestujących się w nim postaw jest swoistą poetycką katapultą, która ma wynieść czytelnika na wyższy poziom lektury, skierować jego uwagę na ukryte w tekście sygnały, iż nie o jednoznaczny wybór którejś z opcji chodzi w wierszu, nie o rozpoznanie skrytego błędu rozumowania jednej ze stron i wyższości drugiej. Koncept Barańczaka wykorzystuje fakt, że tradycja poetycka nakazuje, by wszelki wprowadzony w utworze dyskurs etyczny uzyskiwał w końcu jakiś wartościujący plus lub minus, jakąś, choćby ukrytą za licznymi zasłonami ironii, sankcję autorską. Tymczasem w tym wierszu czytelnik musi (takie przynajmniej ma on wrażenie w pierwszym kontakcie z utworem – że „musi”) dokonać wyboru, a jednocześnie w tekście nie odnajduje żadnych sygnałów, które czyniłyby którąś z opcji bardziej uprzywilejowaną.

Sytuacja jest dramatyczna, ponieważ poruszamy się tutaj w sferze pojęć fundamentalnych i równie fundamentalnych oczekiwań etycznych wobec człowieka: „zdecyduj się wreszcie, człowieku, i zdeklaruj raz na zawsze, po której jesteś stronie – bądź albo łajdakiem, albo istotą szlachetną” – zdaje się mówić Głos Pierwszy; „niczego, żadnych zasad nie będę Ci narzucał – przecież zawsze sam i zawsze od nowa musisz wybierać między dobrem a złem” – replikuje Głos Drugi. Tak można by streścić konfrontowane w tym wierszu filozofie. Żadna z owych narracji nie stosuje taniej demagogii. Obie wydają się motywowane autentyczną, niewyrachowaną, niekonniunkturalną potrzebą dojścia do prawdy. Obie mają znamiona cytatu z myśli (rozmowy lirycznego „ja” z samym sobą) i cechuje je pewna emocjonalna spójność, przydająca im wiarygodności.

Reakcja Głosu Pierwszego wydaje się bardziej impulsywna. Irytacja i emocja zaznaczają się tu już w pierwszym zdaniu – mógłby je pomyśleć albo i wypowiedzieć każdy czytelnik współczesnej gazety czy „oglądacz” telewizyjnych wiadomości, donoszących o kolejnej wojnie i kolejnych aktach gwałtu oraz przeciwstawiających się im aktach ludzkiej solidarności i pomocy:

„Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest.

Skarbnicą moralnej prawdy czy skarbonką marnej pazerności?
sienno-pszennym oddechem Natury? odorem braku kąpieeli?

kimś po królewsku gościnnym? nienawidzącym obcych?
opornie niezawisłym? idącym z pochodnią na wiec?
pełnym mądrości wieków? nie znającym się na ekonomii?

kimś, kto ściągnie ostatnią koszulę z grzbietu, jeżeli
przyjaciel w biedzie? kto ściąga przezornie buty (świadomy,
że i tak ktoś to zrobi) z nóg rannego, który zań walczył?
milczącym podmiotem historii? jej skomlącym dopełnieniem dalszym?
kimś na zdjęciu (fotograf zakosił Pulitzera za cały cykl),

kto stoi na tle ruin własnego domu, niemy,
 wąsaty, oszołomiony (»Jak to: był dom – i znikł?...«)
 oraz budzący współczucie – dopóki nie odkryjemy,
 że wyszedł na przepustkę z policyjnych koszar,

gdzie przez cały poranek torturował jeńców
 z tą samą próżnią (albo szczerą satysfakcją) w oczach,
 bo jego prosta natura rozumie niewiele więcej
 nad to, że wojna jest stemplem: »Dozwolony każdy akt zła«? [s. 26]¹

Głos Drugi odpowiada Pierwszemu i jest to próba powściągnięcia emocji. Można by ją rozpocząć jakimś nie wypowiedzianym „Zaraz, zaraz...” Głosu Drugiego, mitygującym pochopną irytację Głosu Pierwszego i będącym wstępem do racjonalizującej refleksji, że oto Głos Pierwszy niebezpiecznie zaczyna się zbliżać do punktu, w którym ludzkie zachowania i wybory chciałyby regulować i różnicować prawem ustanowionym apriorycznie i bezosobowym, nie zaś ludzkim prawem do samodzielnego myślenia:

„[...] Niejasny jest już sam obszar,
 zatarte są granice, które chcielibyśmy widzieć na Ziemi
 prostymi jak linie boiska na stadionie, tej misce na ryk
 jednoznacznego triumfu lub nienawiści. Pragniemy,
 by na właściwej połowie ustawił się każdy z nich,

prostych ludzi – a linia podziału rysuje się śladem i trwalszym
 niż trochę wapna na trawie, i w ogóle nie tym: innym, starszym,
 tym, którego istnienie jest stwierdzonym i potwierdzonym
 faktem – całkiem odwrotnie niż w statystycznej tabeli –

tylko w każdym pojedynczym przypadku, postępku, nawet wiadomym
 wyłącznie swojemu sprawcy. To wiele więcej niż tekst –
 sztandar, medalik, dyplom – deklaracja przynależności:

rzecz nie w tym, czy się słucha kwartetu czy różnej kapeli;
 wybór jest i trudniejszy, i, w pewnym sensie, prostszy:

każdy człowiek w każdej sekundzie decydować musi, kim jest”. [s. 27]

I gdzieś w tym momencie dramatycznego zawahania się czytelnika, w chwili jego trwania wobec dwóch napierających racji, przesądza się los każdorazowej lektury wiersza. Bo tak naprawdę utwór nie formułuje problemu: jedna lub druga racja, lecz przedstawia głębiej usytuowany i brzmiący inaczej dylemat, czy decydować się na wybór między dwoma Głosami, punktami widzenia, czy też czytać tekst w głąb – czytać wiersz jako wiersz właśnie, a nie tylko jako konflikt racji – i podjąć refleksję o tym, że każdy wybór wskazuje jednocześnie owo puste miejsce po racji odrzuconej, że każdy wybór jednej racji jest równocześnie utratą, przekreśleniem, unieważnieniem racji drugiej. A także czytać ten utwór jako opowieść o subtelnych związkach łączących to, czego z pozoru nic nie łączy (jak w wierszu Wisławy Szymborskiej *Podziękowanie*, rozpoczynającym się słowami „Wiele za-
 wdzięczam / tym, których nie Kocham”).

Ktoś może spytać: na czym właściwie miałyby polegać ów ból czy dramat czytelnika tego wiersza, doświadczany przezeń z chwilą, gdy podejmie próbę arbitra-

¹ W nawiasach kwadratowych podaję stronicę w wyd.: S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998.

żu między Głosem Pierwszym a Głosem Drugim? Z punktu widzenia Człowieka, Który Poświęcił Chwilę Na Czytanie Wiersza, strata okaże się, doprawdy, minimalna, skoro w jego życiu pozostanie jeszcze tak wiele innych chwil, jakie będzie mógł przeznaczyć na wykonanie czynności innych niż czytanie wierszy. A jednak z punktu widzenia Poezji i Czytelnika Poezji wydarzenie to trzeba zaliczyć do kategorii „być albo nie być” – „być albo nie być” poezji i tego konkretnego wiersza, „być albo nie być” czytelnika utworu. Zauważmy, że każdy jednoznaczny wybór między Głosem Pierwszym a Głosem Drugim dokonany przez czytelnika oznaczać będzie niejako wyprorowadzenie się tego czytelnika poza przestrzeń wiersza i poezji w ogóle, rozstrzygnięcie dokonane na podstawie przesłanek wziętych spoza utworu, a więc – na obszarze niepoetyckim, co ostatecznie uczyni cały ten wiersz zgoła zbytecznym. Będzie decyzją odcinającą czytelnika od immanentnych wewnętrznych napięć tego utworu i sensów z nich wynikających, będzie działaniem, które pozbawia wiersz jego własnego życia.

Poeta zatem, w swej intencji zwrócenia uwagi na istnienie straty w każdym wyborze – co jest, jak można sądzić, podstawowym przesłaniem wiersza – kładzie na szalę wszystko, czym dysponuje, tj. autonomię i integralność poezji jako suwerennego składnika bytu. Zdaje się mówić: „Skoro nie zaakceptujesz tej prawdy, że każdy wybór jest stratą, odmawiasz także poezji prawa do istnienia”. I nieprzypadkowo wątek poezji Rilkego pojawia się w samym centrum wiersza, jako ogniwo scalające dwie jego równe połówki, a także dwie racje, które „mówią” w wierszu i z których każda chciałaby o Rilke, a szerzej – o poezji, mówić własnym językiem, anektując do swojego wyводу to, co z natury wieloznaczne i suwerenne. Pierwszy Głos chciałby, jak się zdaje, wpisać twórczość Rilkego w gorącą przestrzeń ludzkich wyborów. Chciałby jednoznacznie określić relacje człowieka i poezji – wielkość poezji widzieć jedynie jako odbicie wielkości człowieka, a za małość człowieka winić poezję, nie dość czułą na sprawy tego świata. Monolog Głosu Pierwszego, rozpoczęty zirytowanym „Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest”, kończą słowa:

[...] kimś, kto krzywdzi Rilkego, nie chcąc zmieścić się w jego elegii, czy kimś, kogo pokrzywdził Rilke, pisząc swoje elegie dla...” [s. 26]

Głos Drugi, przeciwnie, powątpiewa w jakikolwiek znaczący wpływ poezji Rilkego i zapewne wszelkiej poezji na postawy ludzi. Wchodząc w słowa Głosu Pierwszego, stwierdza:

„...Hrabin? znawców? samego siebie? To chciałeś powiedzieć? Ba! Gdyby Rilke istotnie miał kogoś w rodzaju kolegi ze szkoły albo z wojska, i ten – powiedzmy, co dwa lata – przysyłałby mu konkretny spis paru tysięcy tematów, których podjęcie przez poetę byłoby rozkoszą dla prostych czytelników – świat może wyglądałby nieco

inaczej... Ale tylko nieco. [...] [s. 26–27]

Widać zatem, jak w wątku Rilkego, wplecionym w środkową część wiersza, odbija się i znajduje w nim swój wzór nadrzędna strategia utworu, w której toku zgoda czytelnika na jego lekturę według reguł poezji równa się uznaniu prawa

obu przedstawionych w nim racji do istnienia, uznaniu tego, że dopiero łącznie tworzą one pełną prawdę, absolutyzowanie którejś z nich jest zaś jakąś redukcją tej pełni².

Poszukiwanie śladów symetrii czy innych uporządkowań, stanowiących sygnał związania obu racji ponad ich dysjunkcją, widoczną i narzucającą się czytelnikowi w planie dyskursu, będzie odczytywaniem komunikatu – sformułowanego już w języku poezji – o tym, że żadna z owych racji nie wyraża pełnej prawdy o człowieku wybierającym między Dobrem a Złem. Sygnały i ślady nadrzędnej logiki, scalające dwie racje wbrew wpisany w nie siłom odśrodkowym argumentacji, usytuowane są jakby w strefie ciszy tego wiersza. To, że owe sygnały zdają się zrazu nieoczywiste, że nie narzucają się i łatwo je przeoczyć, jest także godne przemyślenia.

Zapewne to ich częściowe ukrycie jest wstępnym warunkiem zaistnienia owego swoiście edukującego kryzysu lektury, który musi polegać na trudnej i bolesnej operacji oderwania się czytelnika od oczywistości każdej z dwóch racji, na odnalezieniu drogi do poezji poza szumem sporu skonfliktowanych postaw, wbrew powabom każdej ze ścierających się w wierszu jednoznaczności. Ale ponadto dyskretne ujawnianie się sygnałów wspólnoty w tej „głośnej” podwójności wiersza można zrozumieć jako komunikat, że to, co najważniejsze i nadrzędne, co jest sumą tworzącą pełnię, co sprzeciwia się dekompozycji i destrukcji wiersza (poezji), człowieka i świata – bo przecież takim modelem wielokrotnym, modelem wszystkich tych uniwersów czy bytów okazuje się ów wiersz – jest zwykle słabo słyszalne i tym uważniej należy wsłuchiwać się w to, co pomiędzy racjami, wypatrywać owego wspólnego, okalającego i ocalającego konturu. Do wątku o c a l e n i a, tkwiącego w wierszu „*Prosty człowiek [...]*”, powrócimy jeszcze w tej interpretacji.

Wydaje się, że istnieją dwa obszary, w których dokonuje się relatywizacja składających się na ten wiersz konkurencyjnych racji, dwa obszary, w których sygnalizuje się, że racje te w istocie się dopełniają. Pierwszym z nich jest retoryczna organizacja każdego z dyskursów, drugim – geometria strof i kontur całego wiersza.

W obszarze pierwszym – konstrukcji retorycznej poszczególnych części utworu – zdaje się zyskiwać swój wyraz myśl, że w każdym wyborze odbija się także racja odrzucenia, że ta racja nie przemija bez śladu, choć nie dano jej wyraźnie przemówić. Racja Głosu Pierwszego to jednoznaczność – sformułowany jest postulat jednoznacznego zdefiniowania człowieka jako istoty z natury dobrej lub też z natury złej. Równocześnie jednak warto zauważyć, że monolog Głosu Pierwszego swoją antytetyczną strukturą, retoryką konfrontacji przeciw-

² Dwa dialogujące w tym wierszu, nie wykluczające się, lecz dopełniające przeświadczenia na temat poezji – jako równocześnie niezbędnej społeczeństwu i nie mającej na życie tego społeczeństwa realnego wpływu – stanowią oś myślową wykładu wygłoszonego przez Barańczaka w 1995 roku z okazji przyjęcia doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego (druk: S. Barańczak, *Utrafić w coś naprawdę istotnego...* „Polonistyka” 1995, nr 10). Autor czyni punktem wyjścia swoich rozważań dwie myśli poetów: „Nic się nie zdarza za sprawą poezji” (W. H. Auden) i „Czym jest poezja, która nie ocala / Narodów ani ludzi?” (Cz. Miłosz). Píše Barańczak: „z pozoru nie sposób wypowiedzieć o poezji dwóch bardziej sprzecznych wzajemnie sądów. A jednak, wbrew zdroworozsądkowej logice, oba sądy są w jednakowej mierze prawdziwe” (*ibidem*, s. 649).

stawnych obrazów, tym, że w każdym niemal wersie dotyka stanów granicznych człowieczeństwa i mnoży znaki zapytania – staje się, jakby wbrew głośno wypowiedzianemu postulatowi ujednoznacznienia, emanacją idei wieloznaczności i indywidualnego wyboru między wartościami. Z kolei część wiersza będąca monologiem Głosu Drugiego werbalnie afirmuje jednostkowy, niekolektywny wybór między dobrem a złem i nieredukowalność tego wyboru do bezosobowych zasad. Ale równocześnie w samym ukształtowaniu tego monologu tkwi jakaś potencja zgoła przeciwna głoszonej tu idei wolnego wyboru. Dominująca w nim liniowość, żelazna dyscyplina eksplikacji, skrajne uspojnienie dyskursu – paradoksalnie – absolutyzują ową zasadę „braku zasad”. Jest zatem tak, że każdy z monologów w wierszu Barańczaka, wypierając niejako ze świadomości rzeczywistość alternatywną, niesie w głębszych, pozawerbalnych strukturach elementy tej rzeczywistości, składniki tej racji, wobec której się dystansuje.

W sferze geometrii strof i całego utworu spełnia się z kolei idea ocalającej jedności przeciwstawiającej się siłom rozpadu i dezintegracji. Wiersz składa się z dwóch przylegających do siebie połówek, przy czym owo przyleganie jest czymś więcej niż tylko symetrią. Utwór bowiem „zgęszcza się” ku środkowi – ku jego centrum wzrasta stopniowo liczba wersów w kolejnych strofach, od pojedynczych linijek tekstu na krańcach wiersza do 6-wersowych strof w części środkowej. Pozwala to mówić nie tylko o symetrii, ale o swoistej grawitacji działającej w przestrzeni wiersza, o uformowaniu tej przestrzeni na kształt kuli o zmiennym stopniu skupienia materii. Jej gęstość wzrasta ku centrum, maleje zaś w strefie granicznej, osiągając tu stan bliski rozproszeniu. Z tą kulistą przestrzenią wiersza współgra konstrukcja rymów, którą cechuje, nie od razu zauważalna, podwójność: można tu mówić o rymach *l o k a l n y c h*, rzekli- byśmy – partykularnych, najwyraźniejszych w strofach 4-, 5- i 6-wersowych, i rymach *k o n c e n t r y c z n y c h*, nadrzędnie scalających, które wprowadzają dośrodkowy kierunek współbrzmień i obejmują cały wiersz, ratując go niejako przed rozpadem na dwie suwerenne połowy (rymują się klauzule wersów 1 i 42, 2 i 41, 3 i 40, itd., aż ku środkowemu rymowi „dla” / „ba”, usytuowanemu dokładnie w połowie utworu, w klauzulach wersów 21 i 22).

Jeśli teraz na tę przestrzenną „mapę” wiersza, na tę kulistą strukturę o zmiennej gęstości, na to poetyckie *universum*, trwające w stanie chwiejnej równowagi, w którym zdają się działać dwie przeciwstawne siły – siła rozpadu (odśrodkowa) i siła skupiania (przyciągania) – nałożymy dynamikę obu spierających się dyskursów: Głosu Pierwszego i Głosu Drugiego, to okaże się, że początkowe i ostatnie zdanie wiersza, „Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest” i „każdy człowiek w każdej sekundzie decydować musi, kim jest”, a więc najbardziej kategoryczne i konkurujące ze sobą zdania utworu, sytuują się właśnie w strefie zaniku spoistości, na obrzeżach owego kulistego *universum*, tam gdzie sąsiaduje ono z nicością. Natomiast twarde jądro tego *universum*, jego centrum przeciwstawiające się dezintegracji i rozpadowi, tworzą zdania usytuowane w środku wiersza i poświęcone poezji – owej domenie dialogu, wieloznaczności i niedefinitywności³.

³ W cytowanym wykładzie na Uniwersytecie Śląskim (s. 655) stwierdza Barańczak: „Poezja to być może nic innego jak głos przypominający nam, że zawsze jesteśmy c z y m ś w i ę c j ą niż to jedno znaczenie i ta jedna funkcja, które chce nam nadać i do której chce nas przypisać otaczający

Odczytujemy w tej architektonice, w tej topografii problemów, bardzo wyraźne przesłanie: *mediacyjność i dialogowość* są czynnikami konstruującymi, *konfrontacyjność zaś* – czynnikiem destrukcji i rozpadu.

Od pewnego czasu w moim opisie przestrzeni wiersza i napięć w niej panujących posługuję się terminologią bliską fizyce kosmosu, mówię o kuli, jej jądrze, grawitacji, siłach odśrodkowych i siłach przyciągania. I czynię tak nieprzypadkowo, bo wiersz Barańczaka w sposób niezwykle powściągliwy, ale i konsekwentny, całym swym ukształtowaniem takie odczytanie sugeruje. Jest on wychylony w dwie przestrzenie – w przestrzeń etyki oraz w przestrzeń Kosmosu. W którymś momencie, jak to już wcześniej zasygnalizowałem, staje się modelem człowieka i świata. W oba swoje monologi wpisuje pojęcie wyboru etycznego i odnosi je do tej kosmicznej perspektywy, a nie wypowiedzianą wprost myślą jest tu sprawa bezpieczeństwa Ludzkości. Utwór staje się pełną powagi przypowieścią o potrzebie koegzystencji i współistnienia, czego alternatywą jest rozpad i niebyt – rozpad już nie tylko wiersza, ale i człowieka, i świata, w którym on żyje i którego symbol stanowi teraz owa kula ziemską, wstrząsana sprzecznymi siłami. Warunkiem przetrwania Ludzkości jest przetrwanie pełnego człowieka, umięjącego myśleć dialogowo, mediuwać między racjami. Każda z tych racji usamodzielniając się prowadzi do rozpadu, ma w sobie ziarno szaleństwa i samozniszczenia, uczestnicząc zaś w dialogowej, ocalającej koegzystencji – wzbogaca i sama staje się nieusuwalnym składnikiem pełni.

Wiersz „*Prosty człowiek [...]*” ma jako scenerię cały ten wiek XX, jak żaden inny targany totalitarnymi uproszczeniami i kłamstwami, których echa powracają w utworze. Duch historii zawarty jest w obrazach, w każdy z nich da się wpisać wycinek XX wieku, poczynając od bitwy pod Verdun, poprzez marsze z pochodniami w latach trzydziestych, przysypane wapnem doły następnej wojny, kłamstwa propagandy stalinowskiej i późniejszej, kipiące nienawiścią stadiony, obozy filtracyjne w Czeczenii, echa wojen i czystek etnicznych w Jugosławii czy w Afryce, w scenerii zupełnie już współczesnej, z towarzyszeniem najnowszych mediów.

Znamiennym akompaniamentem dla tych brzemiennej wiekiem XX wersów jest powtarzające się *siedmiokrotnie* w różnych kontekstach (oraz w tytule utworu) słowo „*prosty*”: „*prosty człowiek*”, „*prosta natura*”, „*prości czytelnicy*”, „*prostych ludzi*”, itd. Żaden z dwóch monologujących w utworze Głosów wobec tego akurat słowa się nie dystansuje, choć dystansuje się wobec niego cały wiersz, będący antytezą „*prostoty*” – *złożeniem* właśnie dwóch swoich części. Fetysz „*prostego człowieka*”, który otwiera drogę ku wielkim kwantyfikatorom, funkcjonuje tutaj jako – rzecz można – stale zagrażający wirus, niepostrzeżenie infekujący język i wyobraźnię, swobodnie przemieszczający się między strofami wiersza. Funkcjonuje – dodajmy – także w wymiarze autotematycznym tekstu, zwłaszcza jeśli czytać ten utwór również jako podwojone „*ja*” poety. Autor zdaje się nad tym jednym elementem wiersza nie panować, owo „*prosty*” panoszy się tu jakby poza kontrolą i zagraża każdemu: monologującym Głosom czy może

nas świat, świat upraszczających generalizacji i redukcji, świat topornych podziałów i manipulowanych nienawiści”.

autorskiemu „ja” rozpisaniem na te Głosy, a także każdemu czytelnikowi, również Tobie i mnie, którzy czytamy w danej chwili ten utwór?

Tym, co utrzymuje w wierszu „*Prosty człowiek [...]*” stan nie wygasającego napięcia, jest trwanie w nim dwóch równorzędnych zaangażowań poety. Po pierwsze, to zaangażowanie na rzecz pełnej artykulacji skonfliktowanych Głosów i próżno szukać w wierszu ironicznych podtekstów. Ironia jest obca temu utworowi, natomiast nieironiczna cytatość, bezwarunkowe oddawanie głosu każdej ze stron mieści w sobie jakby moment autoanalizy, autokomentującej refleksji, która mogłaby brzmieć: „tak, w pewnych sytuacjach i mnie przychodzi do głowy taka – jednostronna – myśl”, „tak, czasem bywam wyłącznie Pierwszym lub wyłącznie Drugim Głosem”. Po wtóre, trwa w wierszu zaangażowanie autora na rzecz poetyckiego wyrażania myśli o potrzebie mediacji, o tym, że istnieje pewna „masa krytyczna” w budowaniu, kultywowaniu świata własnych przekonań, której przekroczenie prowadzi do całościowej destrukcji świata szerszego, będącego miejscem naszego wspólnego bytowania, tego *universum*, którego Ludzkość nie zamieni już na żadne inne. Widzimy więc, jak racją istnienia tego wiersza, jego zasadą poetycką jest egzystowanie na równych prawach dwóch żywiołów czy idei – różnicowania i zespalania. Tylko przyznanie obu tym tendencjom autonomii w utworze, pewien maksymalizm w docieraniu do ich istoty sprawiają, że nic się w tym wierszu nie wyjaśnia definitywnie. A wręcz przeciwnie, kończymy lekturę utworu w przeświadczeniu, że wszystko pozostaje w jakimś zawieszeniu, że siły entropii i siły skupienia trwają w permanentnej chwiejnej równowadze, a troska związana z utrzymywaniem tej równowagi jest jakimś wyrokiem? wyzwaniem? czy może zadaniem? – nałożonym na Ludzkość i każdą z osobna jednostkę.

Kończąc interpretację wiersza „*Prosty człowiek [...]*” i rozszerzając nieco perspektywę naszej refleksji zauważmy, że wiersz ów „mówi” do nas zgoła inaczej niż utwory wcześniej analizowane. O ile czytając tamte, mogliśmy wskazać bohatera lirycznego, migotliwego wprawdzie i wielopostaciowego, o skomplikowanej „biografii” poetyckiej, ale przecież personalizowanego w utworze, mogliśmy mówić o „świecie przedstawionym” wiersza, także niejednoznaczny, istniejącym w kilku wymiarach, przestrzeniach, a jednak widzialnym i komunikującym sensy, o tyle czytając tekst „*Prosty człowiek [...]*” mamy do czynienia raczej z G ł o s a m i, które – jak się zrazu wydaje – wypełniają go bez reszty. Można powiedzieć, że te Głosy dokonują redukcji świata, w warstwie zaś pozawerbalnej wiersza, w jego konturze, w ukształtowaniu strof i rymu, ów partykularyzm Głosów zostaje przezwyciężony, a świat – odzyskany w swej pełni i wyzwolony z ich retorycznego uchwytu.

Jednak zawodna byłaby analogia między wierszem „*Prosty człowiek [...]*” a utworami Barańczaka z lat, powiedzmy, siedemdziesiątych, które wyzwalały z retoryki języka społecznej opresji późnego PRL-u. Można raczej powiedzieć, że polemiczność swą tekst ów kieruje także przeciwko samemu sobie, a ściślej: przeciw uproszczeniom, jakie tkwią w naszych myślach, w tym również w świadomości „mówiącego” ten wiersz autora. Można to nazwać autotematyczną podejrzliwością tego utworu. Wiersz „*Prosty człowiek [...]*” nie ma przeciwnika w tym sensie, w jakim miała go kiedyś poezja Barańczaka demaskująca PRL-owski język, ponieważ poszukiwanie redukcji odbywa się tu również w przestrzeni własnego języka, własnej świadomości autora. I tak oto, odczytując dyskursy filozo-

ficzne Barańczaka w tomie *Chirurgiczna precyzja*, odnajdujemy się gdzieś na biegunie poetyckiej refleksji epistemologicznej. Odnajdujemy się w sferze gry poetyckiej z tkwiącymi w ludzkiej świadomości i języku schematami opisu człowieka i świata.

W tej perspektywie skłonny jestem także odczytywać utwór *Chęci*. Podobieństwo między nim a wierszem „*Prosty człowiek [...]*” polega na tym, że w trakcie lektury obu tekstów czytelnik doświadcza w pewnym momencie rozterek, jego udziałem staje się jakiś poetycki „efekt obcości”, kryzys zaufania w stosunku do narratorów-Głosów opisujących świat i człowieka, formułujących oceny i postulaty etyczne, racjonalizujących ludzkie doświadczanie Boga, cierpienia, kresu życia, występkę. W utworze „*Prosty człowiek [...]*” kłopot czytelnika z wyborem którejś z racji staje się początkiem innej drogi do wiersza, skutkuje zaniechaniem przez tego czytelnika owego wyboru, zaniechaniem wyboru jako zasady czytania wiersza i otwarciem się na istotny dyskurs poetycki – o tolerancji, wielogłosowej naturze poezji, paradoksalnej sile tego, co odrzuca dominację i jednogłosowość. Dramaturgia lektury *Chęci* jest nieco inna, bo w tym utworze niepokoję czytelnika wynikają raczej z wielokrotnego wymykania się dyskursu jednoznacznym zakwalifikowaniom i wartościowaniu.

Pokuśmy się o rekonstrukcję czytelniczej konkretyzacji wiersza, a zarazem o rekonstrukcję kolejnych wpisanych weń instancji nadawczych i poziomów znaczeniowych. Wydaje się bowiem, że lektura *Chęci* stopniowo odsłania przed czytelnikiem coraz dalsze horyzonty filozoficzne wpisane w ten tekst, że zaprogramowana tu została przez poetę jakby wędrówka czytelnika od pewności do zwątpienia w sens kolejnych odczytań utworu, wędrówka od znaczeń prostych ku bardziej złożonym, od emocji i zaangażowań – rzecz można – doraźnych ku refleksji nad człowiekiem wyzbytej owych emocji i najbardziej wieloaspektowej.

W początkowej lekturze – powierzchniowej i dosłownej – wiersz *Chęci* jawi się jako próba odpowiedzi na pytanie o jakość dzieła Bożego, którym jest człowiek. Próba odpowiedzi racjonalizująca i powściągająca emocje, która tym swoim pragmatyzmem jakby uwodzi czytelnika. Człowiek zostaje tu „rozpisany” na Ciało i Duszę. Z dokładnością rysunku technicznego pokazana jest cała doskonałość składników Stworzenia, wyrażona w powszechnie akceptowanych kategoriach mechanicznej precyzji i perfekcjonizmu wykonania:

Wzruszające dbałością genialnego Stwórcy
o najdrobniejszy detal, od Aort do Żeber,
bezbłędne w polirytmii skurczów i rozkurczów,
w inżynierii płuc, nerek, przyspieszonych kursów
krwi, w pomysłach zastawek, zwieracza lub źrenic,
w całym koncepcie brania i wchłaniania w siebie
świata, aby wywalić to, co niepotrzebne –
czy Ciało kiedykolwiek musi się rumienić
za swego Projektanta, Wykonawcę oraz
Brakarza, jednym słowem za swego Autora,
gdy któraś cząstka ciała ustanie, nawali,
zaboli czy okaże się śmiertelnie chora? [s. 35]

Opis Ciała w tej pierwszej zwrotce zyskuje lustrzane odbicie w zwrotce trzeciej, w której z kolei Dusza ludzka przedstawiona zostaje jako sfunkcjonalizowany aparat odbiorczo-nadawczy i filtracyjny emocji, wartości, pożądań:

Wzruszająca samego genialnego Stwórcę
 miejscem na każdy stan, od Aprobat do Żalów,
 bezbłędna w polifonii podszeptów-pouczeń,
 w dynamice przepływu z pokuty w pokusę,
 gry z tą kontrolną służą, jaką jest sumienie,
 w całym koncepcie brania, wchłaniania w swój parów
 świata, aby oczyścić go z mentalnych kałów –
 czy Dusza kiedykolwiek musi się rumienić
 za swego Projektanta, Wykonawcę oraz
 Brakarza, jednym słowem za swego Autora,
 kiedy jej częśćka zdradzi, zawiedzie, nawali,
 uświęci okrucieństwo, z nienawiści chora? [s. 35]

Słyszymy w obu zwrotkach kaskadowy nieomal dynamizm frazy, „nieuchronność” i kinetykę składni, która dodatkowo przyspiesza na progach kilku przerzutni, nabiera rytmu i posuwistości precyzyjnego mechanizmu dzięki gęstej instrumentacji („bezbłędne [...] / [...] w pomysłach zastawek, zwieracza lub źrenic”, „bezbłędna w polifonii podszeptów-pouczeń, / w dynamice przepływu z pokuty w pokusę”). Regularny 13-zgłoskowiec (7+6), o akcentach paroksytonicznych przed średniówką i w klauzuli, wzmacnia jeszcze tę kinetykę i nadaje opisom Ciała i Duszy jakąś – w pierwszej chwili nieuchronną – trafność, precyzję i definitywność.

Czytając dalej wiersz *Chęci* w tej warstwie najbardziej narzucającej się i zewnętrznej dyskursu, w drugiej i czwartej zwrotce, będących jakby refrenem, słyszymy – odpowiadający na pytanie pierwszego – drugi Głos dialogu. Poddaje on ocenie dzieło Stwórcy i ludzkie postawy wobec zawodności Ciała i Duszy. I w tej odpowiedzi, jak we wcześniej zadanym pytaniu, odnaleźć można intencję obiektywizacji i ton racjonalnego pragmatyzmu:

*Przeciwnie, tych z nas, którzy czują się zranieni,
 nie stać na obiektywizm: ból nazbyt ich męczy.
 Żadnych gwarancji przecież nam nie dodawali
 do aktu urodzenia skrzydlaci ajenci;
 świetność produktu i tak w porównawczej skali
 zajmuje jedno z wyższych miejsc; liczą się chęci. [s. 35]*

*Przeciwnie, tych z nas, którzy czują się zdumieni,
 nie stać na obiektywizm: zawód zbyt ich dręczy.
 Żadnych gwarancji przecież nam nie dodawali
 do aktu urodzenia skrzydlaci ajenci;
 świetność produktu i tak w porównawczej skali
 zajmuje jedno z wyższych miejsc; liczą się chęci. [s. 36]*

Opinia o dziele Stwórcy i zasadności ludzkich skarg na śmiertelne awarie Ciała i na grzeszne choroby Duszy wznosi się ponad akcydentalność indywidualnego doświadczenia człowieka, oddala ludzki partykularyzm w ocenie Stwórcy. Odwołuje się zarazem do zdroworoządkowych kategorii „dobrych chęci” (u Boga), psychologicznego mechanizmu uprzedzeń i urazów (u zranionego człowieka) i jego przeciwieństwa – obiektywizmu, stosuje do opisu relacji Bóg–człowiek swoście rynkową czy handlową pragmatykę i terminologię („Żadnych gwarancji przecież nam nie dodawali / do aktu urodzenia skrzydlaci ajenci”).

Jeśli zatem wskazywać ten pierwszy, elementarny poziom artykulacyjny czy

instancję nadawczą *Chęci*, to będzie nią taki właśnie „Głos rozsądku”, z całą rzeczowością jego argumentacji, z ową logiką racjonalizacji spraw *sacrum*, która potwierdzając istnienie Boga i jego akt stwórczy, przekłada zarazem tę problematykę na język pragmatycznej współczesności. Bez trudu można sobie wyobrazić czytelnika akceptującego ten język dyskursu o *sacrum*, oddalający emocje, kapłańską solenność i ciemną abstrakcję pojęć – język przejrzystych rozstrzygnięć aksjologicznych i przejrzystego podziału istoty ludzkiej na Ciało i Duszę, ze swoistą arytmetyką tego podziału, która sumuje „składniki” człowieka nie pozostawiając kłopotliwej reszty.

Powiedzmy jednak zaraz, że ów moment osiągnięcia tak skrajnego uspojnienia dyskursu o Bogu, człowieku, chorobie, śmierci i grzechu jest zarazem w wierszu Barańczaka momentem, gdy cała ta misterna konstrukcja zaczyna tracić wiarygodność. I trudno powiedzieć, dlaczego właściwie czytelnik nie może dać się bez reszty zamknąć w tym jednym (rozpisanym na pytanie i odpowiedź) dyskursie, języku, stylu. W którymś momencie wiersz *Chęci* zaczyna świadczyć o tym, jak mówiąc jedno unika się powiedzenia czegoś innego, jak zadając jedno pytanie zamyka się drogę do postawienia wszystkich innych pytań: jaki jest Bóg? jaki jest jego plan? jakie w tym planie jest miejsce ludzkiego cierpienia, śmierci, występków? Utwór zaczyna jakby znaczyć deficytem znaczenia, nie tym, co w nim powiedziano, lecz tym, czego powiedzieć nie chciano, czego powiedzeniu zdołano zapobiec. Im bardziej spójna i scalająca jest organizacja wiersza, symetria jego strof, regularność rytmu, tym bardziej oczywiste się staje, że chodzi tu raczej o impregnowanie przestrzeni utworu na całą prawdę o człowieku i jego doświadczeniu egzystencjalnym niż o otwarcie jakiejś perspektywy.

Ten doznawany przez czytelnika kryzys lektury wiersza, trwający tak długo, jako długo ogranicza się ona do percepcji powierzchni tekstu poetyckiego, wymusza niejako na tym czytelniku odkrycie rzeczywistości negatywnej utworu, rzeczywistości nie chcianej, usuniętej poza utwór, oraz uruchamia jego wrażliwość na mechanizmy redukcji prawdy, na wszelkie rysy na owej zwodniczo gładkiej powierzchni wiersza. W tym miejscu dochodzimy do drugiej fazy lektury utworu i zarazem zakreślamy obszar znaczeń należących już do wyższej warstwy sensów, nadbudowanej w *Chęciach* nad najbardziej dostępną i narzucającą się czytelnikowi rzeczywistością niby-racjonalnego dyskursu.

W procesie destrukcji lektury ufnej i prostolinijnej wiele elementów wiersza, które dotąd współtworzyły jego bezkonfliktowe wnętrze, zaczyna obracać się niejako przeciwko niemu, dokonuje aktu niezamierzonej autodemaskacji czy autoparodii. Oto zawarty we fragmentach: „czy Ciało kiedykolwiek musi się rumienić / za swego Projektanta”, „czy Dusza kiedykolwiek musi się rumienić / za swego Projektanta” – zwrot frazeologiczny „rumienić się za kogoś”, w powierzchownym czytaniu mający cechy niewinnej figury stylistycznej, rzecz można, stylistycznego ozdobnika, w tej analitycznej lekturze, o której teraz mówimy, ujawnia swą intrygującą dwuznaczność i paradoksalność. Ktoś – czujemy to – jakby „przedobrzył” w retorycznej inwencji, wprowadzając owe rumieńce Ciała i Duszy w dyskurs o doświadczaniu przez człowieka choroby, śmierci i grzechu. Ciało przecież, „gdy któraś [jego] cząstka [...] ustanie, nawali, / zaboli czy okaże się śmiertelnie chora”, raczej błędnie i martwieje niż rumieni się. Odczytywany w dosłownym

sensie ten frazeologizm parodiuje swą – wyznaczoną mu w jego uprzedniej „biografii” w tym wierszu – rolę e u f e m i z m u.

„Anarchizujące” działanie owego frazesu o rumieńcu Duszy i Ciała sięga zresztą jeszcze głębiej i destabilizuje właściwie całą precyzyjnie dwudzielną kompozycję wiersza, opartą na tezie o rozłączności Duszy i Ciała. Zaprzecza tej rozłączności i ujawnia jej redukcjonizm. Wszak „rumieniąca się” Dusza potrzebuje Ciała dla swego rumieńca, podobnie jak „rumieniące się” Ciało potrzebuje zawstydzonej Duszy, która rumieniec wywoła. Redukcja człowieka do dwóch pierwiastków dających się traktować w izolacji zostaje więc przez tę nagle ujawnioną nadsementykę frazesu skompromitowana.

Warto zauważyć, że ów koncept poetycki, polegający na polemice z utartym wyobrażeniem o dwudzielności człowieka – składającego się jakoby z Duszy i Ciała – koncept wykorzystujący poezjotwórczy potencjał tej schematyzacji, jest rozwinięty w tomie *Chirurgiczna precyzja* także w utworze *Dialog Duszy i Ciała*, umieszczonym w zbiorze zaraz po wierszu *Chęci*. Poezjotwórczy paradoks polega na tym, że człowiek, kreując te abstrakcyjne pojęcia-byty – Duszę i Ciało – zarazem nie potrafi wyobrazić ich sobie inaczej niż w postaci p e r s o n i f i k a c j i. A w niej „schodzą się” one – Dusza i Ciało – na powrót wbrew człowiekowi, a może raczej, już jako osoby, atomizują się na Ciało i Duszę, rzecz można, drugiego stopnia. Ten system dwójkowy zdaje się organizować także wiersz *Chęci*, w którym druga i czwarta zwrotka są dokładnie o połowę krótsze od pierwszej i trzeciej, a każda z tychże daje się z kolei podzielić na dwie symetryczne części. Tak to człowiek daremnie próbuje wprowadzić ład i schematyzację w niepoznawalnym, przekroczyć własny horyzont epistemologiczny.

W *Dialogu Duszy i Ciała* siłą napędzającą wiersz i źródłem jego nadzwyczajnego komizmu jest retoryczny wigor, z jakim zarówno Dusza, jak i Ciało manifestują swoje spersonalizowane „ja”, perorują w językach obcych i udowadniają ponad wszelką wątpliwość, że ani Dusza nie jest „bezcieleśna”, ani ciało – „bezduszne”. Stają się bardziej rzeczywiste od niejednego „pełnego” człowieka, którego miałyby być jakoby tylko połowami. XVII-wieczny poeta metafizyczny Andrew Marvell, któremu (obok księdza Baki) dedykowany jest *Dialog Duszy i Ciała*, próbował przynajmniej w swym wierszu *Dialog żarliwej Duszy i Rozkoszy wcielonej*⁴ stylizować Duszę na małomówną ascetkę, Ciało zaś („wcieloną Rozkosz”) na elokwentnego i zmysłowego kusiciela. Barańczak „idzie na całość” i stylizuje swój dialog na małżeńską kłótnię. Równocześnie Dusza i Ciało umieszczone zostają przez poetę w ciasnym (4-zgłoskowy format wersu!) i skróconym konturnie wiersza – ikonie ludzkiego jelita? tętnicy? nerwu? – na powrót „jednoczącym” zbuntowane składniki w ideę człowieka pełnego, a może też zapowiadającym ich przemijalność?

CIAŁO

We mnie jesteś –
ze mną dzielisz
wszystko; nie lic,
że się jeszcze

⁴ Przekład polski S. Barańczaka w zb.: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wybór, przekł., wstęp, oprac. ... Warszawa 1982.

parę dzielnic
 uda (resztę
 czyniąc gettem)
 tak uszczelnić,
 że nie wtargną
 w raj ten gwałtem
 gangi gangren,
 mafie martwień,
 bandy angin,
und so weiter.

DUSZA

Mój Kaliban
 kalambury
 składa! Który
 raz kaliber
 twej natury,
 choć naiwnej
 jak koliber,
 żal ponury
 w podziw zmienia!
 Oto przykład
 szczęwiczzenia
 niewolnika
 plus więzienia –
 rzecz niezwykła! [s. 41]

Jeśli przyjmiemy, że wąski i skręcony kontur wiersza *Dialog Duszy i Ciała* jest ikoną – mówiąc trywialnie – ludzkiej kiszki czy innych ciemnych duktów ciała ludzkiego, to wtłoczenie w ów kontur *sonetu*, gatunku tradycyjnie uchodzącego za najwyższą emanację kunsztu lirycznego i, by tak rzec, duchowej elegancji, stanowi powtórzenie w przestrzeni poetyki utworu trudnej, a jednak nieusuwalnej koegzystencji w człowieczej Jedni wzniosłej Duszy-estetyki i równie niezbędnego, choć trywialnego, Ciała-schronu.

Po tej dygresji o *Dialogu Duszy i Ciała*, koniecznej wszakże dla zrozumienia wiersza *Chęci*, obserwujemy w dalszym ciągu ów wiersz okiem czytelnika nieufnego, który począł dostrzegać deficyt realności i symplifikacje ludzkich doświadczeń egzystencjalnych – stłumione rytmem i zniewalającą dynamiką składni monologów-Głosów, ukryte pod ich „opływową” narracją, pod impregnatem regularnego, oratorskiego 13-zgłoskowca. W takiej pogłębionej lekturze te formalne znamiona uspoźnienia myśli narratorów tracą swą niewinność i dobrą reputację środków służących obiektywizacji, podobnie jak nieoczywista i dwuznaczna w swej intencji wydawać się zaczyna owa schematyzacja „Ciało–Dusza” w opisie człowieka, dzieląca wiersz na dwie równe części, rodząca podejrzenie, że ktoś chętnie sięgnął po te stare figuracje teologiczne człowieka nie bez jakichś ukrytych intencji – może po to, by w swym wywodzie nie stanąć twarzą w twarz z człowiekiem konkretnym i pełnym, by dzieląc go na dwie połowy, zastąpić modelem człowieka. Czytelnik nieufny wiersza *Chęci* zauważy także, że choroba, śmierć, zdrada, grzech dotykające człowieka zostają przez oba Głosy w utworze

jakby odrealnione i przesunięte do rzędu zjawisk odwracalnych. A przecież w perspektywie pojedynczego człowieka są to doświadczenia o wymiarze apokalipsy, raniące lub unicestwiający – i właśnie nieodwracalne. Zauważy, że choć w perspektywie tegoż człowieka choroba i śmierć stanowią pewnik o niepojętej logice, to przecież Głosy powiadają, że są one jakby incydentem, wyjątkiem od reguły, potwierdzającym prawdę o doskonałości Stwórcy. Że choć w doświadczeniu człowieka realność śmierci i grzechu nie podlegają stopniowaniu, to jednak Głosy mówią: „świątliwość produktu i tak w porównawczej skali / zajmuje jedno z wyższych miejsc” (s. 35).

Nie jest wcale łatwy opis owych dokonujących się w monologach wiersza semantycznych przemieszczeń, obsunięć i przeformułowań realności ludzkiego życia w bezbolesną i znieczulającą fikcję schematów, frazesów i pojęciowych *clichés*. Nie jest łatwy opis całej tej dialektyki (w sensie schopenhauerowskim)⁵ praktykowanej przez Głosy w nieuchwytnym przestrzeni, gdzieś między instynktem a świadomą grą intelektualną i intencją perswazyjną. Trudność, jaką ma interpretator *Chęci* z precyzyjnym wskazaniem granicy, która oddziela w Głosach wiersza redukcję i pełnię, prawdę i kłamstwo, przemilczenie, półprawdę i całą prawdę – jest właściwie centralnym problemem tego utworu. Problemem wykraczającym, jak się wydaje, poza całkowicie z pozoru „teologiczny” horyzont *Chęci*. Tematem tego tekstu jest w istocie coś, co precyzyjnie nazywa tytuł innego wiersza Barańczaka – *Ustawienie głosu*. Redukcja świata dokonuje się właśnie poprzez owo „ustawienie głosu”, czyli wybór języka, wybór stylu, który uspoźnia, nadaje kontury rzeczywistości i temu wszystkiemu, co w niej nieobliczalne i niewyjaśnialne. We wspomnianym wierszu z *Widokówki z tego świata* czynność ucieczki przed Niewiadomym i Nieodwracalnym w bezpieczny azyl języka przedstawiona została w formie jawnych *quasi*-cytatów:

Tak, takim może głosem, jakim pierwszy pilot
oświadcza przez głośniki, że wszystko w porządku
(tak jakby sto ton stali prującej na wylot
chmurę nie było gwałtem na zdrowym rozsądku) –
ciepłym, choć ochłodzonym i orzeźwiającym
napojem głosu, w którym musują bąbelki
wiary, że żaden ciężar nie będzie zbyt wielki,
gdy w garść wziąć dźwignię męskiej odpowiedzialności;

albo telewizyjnym głosem kaznodziei,
w którym pod reflektorem nie ma ani cienia
wątpliwości (że niby wyjściem z beznadziei
jest wpłacić czek na konto przyjscia Zbawiciela),
gdy grzmi z piętrowych estrad, w jaskrawo niebieskim
smokingu z poliestru – w tle chórek anielic
z sekcją rytmiczną – gotów cały się zamienić
w neon: „I Ty Się Znajdziesz W Królestwie Niebieskim”;
[.]
więc takim głosem gdyby mówić; ale gdzie tam⁶.

⁵ Zob. A. Schopenhauer, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*. Przeł. B. i L. Konorscy. Przedmowa T. Kotarbińskiego. Kraków 1976.

⁶ S. Barańczak, *Ustawienie głosu*. W: *Widokówka z tego świata. I inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 35.

Pytanie, jakim właściwie „głosem” mówią narratorzy *Chęci*, jaki język wybierają, aby tym językiem znieczulić dramat bólu, śmierci, grzechu konkretnego człowieka, otwiera przestrzeń niezwykle wieloznaczności w tekście Barańczaka. Na pewno nie ma w utworze jednoznacznych „cytatów” z konkretnej rzeczywistości (jak w wierszu *Ustawienie głosu*), lecz raczej są tu nieprzejrzyste nawarstwienia, aluzje do wielu stylów społecznego dyskursu. Ten z pozoru teologiczny dialog „podszyty” jest wielością zgola nie teologicznych zastosowań języka, wielością Głosów, które łączy jedna wspólna cecha – skłonność do depersonalizacji, do redukcji konkretnego człowieka, zastąpienia go jakimś bezimiennym podmiotem zbiorowym, który trwa poza czasem, poza jednorazowością, niepowtarzalnością, nieodwracalnością. Można by rzec, że we wszystkie te, pokątnie egzystujące w wierszu użycia języka jakoś wpisane są doświadczenia samego Barańczaka i jego współczesnych. Współistnieją tu – język technokratycznej gospodarki liberalnej, język reklamy, wolnego rynku, a wreszcie języki w służbie politycznej socjotechniki, zarówno ten z czasów PRL-u, jak i język współczesnej polskiej polityki, zamieszany w konflikty społeczne wczesnego kapitalizmu.

W pewnym odczytaniu można np. rozpoznać w *Chęciach* echa, pogłosy rozpisanej na role – jakby na refreny-głosy w jakimś akademijnym chórze – pochwały nie tyle dzieła Bożego, co jakiejś kulejącej rzeczywistości społecznej czy ustrojowej. Takie zwroty, jak: „liczą się chęci”, „światłość produktu i tak [...] / zajmuje jedno z wyższych miejsc”, „nie stać [ich] na obiektywizm”, „zawód zbyt ich dręczy” – mogłyby się pojawić w prasie w okresach „kryzysów społecznych”. Także pierwsza i trzecia zwrotka mają swoistą dramaturgię „trudnego pytania”. Zanim zostanie ono postawione, w pokrętny zresztą i eufemistyczny sposób (Głos nie pyta się: czy Stwórca jest winien? albo: czy człowiek ma prawo się skarżyć? – ale: „czy Ciało [Dusza] [...] musi się rumienić / [...] za swego [...] / [...] Autora”), poprzedza je pochwalny wstęp o perfekcji Stwórcy, także wydający się powtórzeniem pewnych historycznie rozpoznawalnych rytuałów oficjalnego dyskursu z władzą, wobec władzy czy o władzy.

Wiersz *Chęci* poddaje się takiej jak powyższa, ukonkretniającej lekcji, odnajdującej w nim jakiś socjolingwistyczny idiom. Zarazem jednak utwór „cytuje” przecież nie tylko ten konkretny językowy, ale bardziej może – sam mechanizm alienacji dyskursu, jego uspojniania, będącego wyrazem tęsknoty za uspojnionym i bezbolesnym światem.

Zapytajmy zatem, czym są *Chęci* na tym poziomie lektury, do którego dotarł czytelnik, najpierw uwiedziony zniewalającą logiką eksplikacji „Głosu rozsądku”, potem rozpoczynający swoje prywatne dochodzenie w sprawie tego, co w Głosach wiersza zamknięte w retorycznych ryglach, nie ujawnione. Czy powstaje w tym utworze jakiś poetycki akt oskarżenia człowieka – funkcjonariusza depersonalizujących idei, konstruktora fikcji o ludzkim losie, zdradzającego drugiego człowieka? Gdyby na tym poziomie zakończyć lekturę, to niewątpliwie wiersz *Chęci* byłby takim obnażeniem ludzkiej potrzeby czy pokusy symplifikacji, obnażeniem ludzkich „chęci”, by znaleźć racjonalizujące wytłumaczenia dla wyroków wpisanych w akt stworzenia (co eufemistycznie nazywa się tu „niedawaniem gwarancji”), by „ustawić głos” w sposób, który pozwoli przejść ponad jednostkowym ludzkim istnieniem, doświadczającym takiego wyroku z całym konkretem swojego bólu.

A jednak lektura *Chęci* nie może zakończyć się na tym poziomie refleksji, ponieważ istnieje w utworze jeszcze jedna, trzecia z kolei sfera wyrażania znaczeń i płaszczyzna sensów, wymagająca odczytania. I znów będziemy mieli do czynienia z kolejnym zwrotem, zaprzeczeniem i w pewnym sensie rozwinięciem w inne konteksty tej semantyki i aury emocjonalnej wiersza, która ukształtowała się, ustabilizowała w toku dotychczasowej lektury – najpierw ufną i bezkonfliktowo akceptującą, a potem budzącą się ku nieufności, przekornej, polemicznej i w jakiś sposób demaskatorskiej, bo odsłaniającej nadużycia i schematyzacje dokonane za pomocą języka.

Tym obszarem nowej konkretyzacji znaczeń i źródłem następnych sensów jest kontur wiersza *Chęci*, jego ukształtowanie przestrzenne, graficzne, jego ikonizacja, która w tym tekście Barańczaka, podobnie jak w wierszu „*Prosty człowiek [...]*”, odgrywa rolę wybitną – samodzielnie generuje nowe znaczenia, a nie tylko ilustruje te, które już wcześniej pojawiły się w utworze. Otóż w konturze *Chęci* wolno odczytać ikonę zapisu elektrokardiograficznego ludzkiego serca, wykres jego pracy. Linie tego wykresu załamują się zgodnie z następstwem rymów o układzie *abaacbbccded // cfefef*; ten sam rym łączy wersy o równej głębokości załamania wykresu. Zwrotki pierwsza i druga (o Ciele) oraz trzecia i czwarta (o Duszy) tworzą dwie sekwencje rymów o identycznym układzie, a zarazem dwa wykresy pracy serca o identycznym przebiegu. Rzecz można, Ciało i Dusza „pracują” w tym samym rytmie i w tym samym człowieku. Ten swoisty mimityzm fizjologiczny zdaje się sięgać w wierszu jeszcze głębiej – w kierunku naśladowania ludzkiego oddechu. Pierwsza i trzecia zwrotka *Chęci* to konstrukcje składniowe niezwyklej długości, odtwarzające jakby rytm owego oddechu. Każdą ze zwrotek można podzielić na „fazę wdechu” (7 wersów) i „fazę wydechu” (5 wersów), z kulminacją w postaci słów „Ciało” i „Dusza” (na początku ósmego wersu), które są szczytem intonacyjnym obu długich zdań i jakby odwracają ich kierunek w połowie przebiegu składniowego.

Tak oto nieoczekiwanie cały wiersz *Chęci* staje się personifikacją jednej osoby – na przekór dialogowaniu (sygnalizowanemu kursywą) zwrotki pierwszej z drugą oraz trzeciej z czwartą. Dokonuje się wpisanie mowy, Głosów wiersza, w kontur ciała ludzkiego, z jego fizjologią, z konkretem jego tętna i oddechu, które stanowią najintymniejszy sygnał życia, a zarazem przemijania człowieka. Należy dostrzec, jak radykalna jest ta zmiana ogniskowej wiersza, jak gwałtowny ten przeskok. Wydaje się, że w owej konfrontacji ciała ludzkiego i Głosów wiersza, w owym spotkaniu się pozasłownej geometrii utworu i jego werbalnego dyskursu krystalizują się ostateczne sensory *Chęci*, tu autor umieszcza swoje końcowe przesłanie, ujawnia je wędrującemu w głąb utworu czytelnikowi.

Wielorakie są znaczenia, które wynikać mogą z ogarnięcia wiersza, jego Głosów konturem ludzkiego tętna i oddechu. Po pierwsze, w ten sposób wszystkie owe „obiektywizujące” racjonalizacje na temat człowieka bezosobowego ostatecznie poddane zostają próbie realności. Tętno i oddech przywracają w tym utworze pamięć i czucie Człowieka Realnego, który w aktach nazywania i opisu zredukowany został przez Głosy do bezcielesnej kategorii, bytu statystycznego i parametrycznego, obiektu działań perswazyjnych. Po wtóre, także Głosy wiersza – owi rzecznicy filozofii człowieka wolnej od ludzkiego partykularyzmu – zostają poniekąd ucieleśnione, tracą status bytów werbalnych. Ktoś „przypomina” im ich

realną kondycję istnień przemijających. Ktoś, może właśnie sam Stwórca, który w tych dialogach Głosów także redukowany był do ludzkich kategorii i traktowany instrumentalnie, z protekcyjną wyrozumiałością dla błędów, jakie popełnił w akcie stworzenia.

Może jednak najciekawszą – w sensie poetyckiego działania i epistemologicznych wniosków – konsekwencją Barańczakowej geometrii wiersza jest otwarcie się w *Chęciach* jakiejś wielostopniowej, nieskończonej właściwie hierarchii bytów, wychylenie się tego utworu poza horyzont poznawczy swych wewnętrznych Głosów. Wpisanie ich dywagacji o Duszy i Ciele w jakieś nadrzędne Ciało – ogarniające cały ten dialog i niedostrzegalne dla Głosów – stanowi wielki ironiczny nawias utworu i w pewnym sensie ujawnia, że człowiek nie dysponuje językiem do opisania Stwórcy i jego Stworzenia. Jedyne, do czego jesteśmy zdolni, to wykazanie słabości naszych konstrukcji poznawczych. Dualizm Ciała i Duszy, który organizuje wiersz *Chęci*, jest taką nie zamkniętą konstrukcją umysłu ludzkiego, ponieważ Ciało i Dusza ulegają multiplikacji w nieskończoność – w głąb wiersza (gdy w błahym ludzkim zwrocie „Ciało/Dusza musi się rumienić” otwiera się ontologiczna otchłań) i poza wiersz (Ciało okalające Głosy czyni z nich jedynie fragment jakiegoś pełniejszego bytu, a także wskazuje, że i ten dualizm może być zaledwie „myślany” przez jakieś kolejne, jeszcze bardziej zewnętrzne Istnienie). W obliczu tej ludzkiej bezradności poznawczej, być może, dają się w pewien sposób zrozumieć próby osvajania przez człowieka nieogarnionej logiki aktu stworzenia w schematach umysłu, próby zamykania Niewiadomego w przestrzeni języka, owo ludzkie „ustawianie głosu”. One także – te pokusy i „chęci” – określają niewesołą kondycję poznawczą człowieka. I tę „okoliczność łagodzącą” należałoby, jak sądzę, uwzględnić w bilansie znaczeń i ocen zawartych w wierszu *Chęci*.

Utwór ten w swym dyskursie o człowieku zdaje się bowiem w sumie oscylować między demaskacją a współczuciem. Nie relatywizując zła, nie zwalniając człowieka z odpowiedzialności za służbę prostym formułom i frazesom, za uleganie pokusie uproszczeń, wskazuje jednak równocześnie, że źródła tych postaw ludzkich nie wynikają z jakichś przyrodzonych złych skłonności człowieka, ale z jego samotności w obliczu nierozwiązywalnej, przekraczającej jego poznawczy horyzont tajemnicy życia, z którego nie ma wyjścia innego niż przez cierpienie i śmierć. Towarzysząca tej refleksji gorzka, elegijna ironia, ironia metafizyczna, zdaje się znajdować swe ujście, swój wyraz w poetyce *piosenki*. Jednym z możliwych odczytań tego wielowarstwowego utworu Barańczaka jest właśnie dostrzeżenie w nim – w paralelizmie jego strof, refrenowej funkcji drugiej i czwartej zwrotki, zrytmizowaniu wersu – elegijnej piosenkowości. Piosenka, której rytm odmierza ludzkie tętno – oto może jakaś podstawowa „melodia” tego utworu, sumująca wszystkie jego wymiary filozoficzne, a nadto zgodna z podtytułem zbioru: *Elegie i piosenki z lat 1995–1997*.

Dwa wiersze – „*Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest*” i *Chęci* – wprowadzają w tomie *Chirurgiczna precyzja* filozoficzny problem człowieka poznającego, formułującego w języku swoje doświadczenia egzystencjalne, swoje racjonalizacje Boga, cierpienia, grzechu, śmierci. Zauważmy, że między tymi dwoma wierszami zachodzi, w płaszczyźnie dyskursu filozoficznego, interesujący z w i ą z e k o d w r ó c n e j s y m e t r i i. Utwór „*Prosty czło-*

wiek [...]” ujawnia zagrożenia wynikające z absolutyzowania indywidualnej racji i perspektywy poznawczej. Dwa dialogujące w nim Głosy im bardziej radykalizują swoje dyskursy, im bardziej się polaryzują, porzucając dialogowość, tym bardziej zagrażają *universum* wiersza i świata, każą myśleć o grożącym im rozpadzie. Wiersz *Chęci* jest natomiast ostrzeżeniem przed symplifikacją wiodącą w kierunku przeciwnym – ku „uspójniającej” filozofii człowieka, która eliminuje jednostkowe doświadczenie egzystencjalne Człowieka Realnego. Człowiekowi zagrażają nieustannie te dwa typy redukcji poznawczej.

Owe symplifikacje spotykają się w obu wierszach z repliką pozawerbalną – budowaną w sferze poetyki, organizacji rymów, rytmu, konturu strofy i całego wiersza – która jest jak uderzenie nowej rzeczywistości: rzeczywistości globu ziemskiego („*Prosty człowiek [...]*”), bicia ludzkiego serca, tętna czy rytmu ludzkiego oddechu (*Chęci*). Replika zostaje więc zbudowana w innej przestrzeni znakowej, w pozawerbalnej przestrzeni grafiki, geometrii wiersza, w jego warstwie dźwiękowej, co przydaje jej wiarygodności i czyni zmysłowym zgoła doświadczeniem podczas lektury owych utworów.

Znamienne, że to właśnie w tych dwóch wierszach – „*Prosty człowiek [...]*” i *Chęci* – przekroczona zostaje granica ilustracyjności konturu wiersza. W wielu utworach *Chirurgicznej precyzji* kontur ten mieści się jeszcze w granicach ikony, modelu świata przedstawionego: w wierszu *Za szkłem* długość wersów i brak „światła” między strofami imituje ścisk panujący za szkłem słoja ogórków, w *Implozji* „wkłęsłość” strofy przypomina bryłę budynku w chwili detonacji, we *Łzach w kinie* strofa biegnie wąskim, nieprzerwanym pasmem, jak snop światła z projektora kinowego na ekran. Zawsze jest to więc imitacja czegoś, co już w inny sposób zostało w wierszu opowiedziane i opisane. Natomiast w interesujących nas dwóch utworach rola konturu wiersza, a szerzej – poetyki, radykalizuje się jeszcze bardziej, jakby już sam język, użyty w dyskursie o nim samym, był podejrzewany o stronniczość. Semantyka obu tych wierszy – w połowie przynajmniej – sformułowana jest w planie poetyki, który generuje nowe i w żaden inny sposób nie wyrażone znaczenia. Dlatego też oba te utwory przynoszą zupełnie nową, fascynującą jakość poetycką, którą są Głosy unoszące się, grawitujące w przestrzeniach nierównie rozleglejszych i konkretniejszych niż same linijki wiersza, w przestrzeni kosmosu, Bytu Wiecznego, z jednej strony, i w przestrzeni ludzkiego ciała, Bytu Jednokrotnego – z drugiej.

5

Siedem wierszy Stanisława Barańczaka ze zbioru *Chirurgiczna precyzja* – wierszy, które określaliśmy tu mianem filozoficznych – poddanych zostało w tym szkicu interpretacji w porządku wynikającym nie z kolejności, w jakiej pojawiają się one w tomiku, lecz ze sposobu, w jaki sformułowana jest w nich ta filozoficzna problematyka. Pojawianiu się i przemianie zasadniczych wątków filozoficznych towarzyszy w tych utworach przemiana sytuacji lirycznej, temperatury emocjonalnej, poetyki. Refleksja interpretatora wierszy o ich problemach filozoficznych staje się więc nieuchronnie także refleksją o odmianach narracji lirycznej. Jest rzeczą niezwykle frapującą obserwowanie tej równoległości dyskursu filozoficz-

nego i poetyki wierszy. Najpierw człowiek ukazywany w jego poddaniu logice Bożych wyroków – i teksty związane sznurami rymów, odtwarzające w paralelnych wersach villanelli powolną utratę nadziei, imitujące bransoletową inskrypcję, która jakby przemienia się w inskrypcję kamienia nagrobnego, a jej litery, jak kamienie właśnie, przygniatają pojedyncze istnienie. Inne wiersze – o człowieku wyzwającym się i zbuntowanym, Bogu nikałym za horyzontem, zagubionym i jakby zmarginalizowanym – których przestrzeń otwiera się na inne wymiary, w ślad za czym słabnie dyscyplinująca rola rymów, format wersu staje się dłuższy (sięgający 20 zgłosek), zdolny pomieścić tę nagle rozwierającą się nad głową bohatera przestrzeń kosmosu, a nadto tracący swą dotychczasową konstantę sylabową, swój imperatyw „wyrównywania” świata, i pulsujący w kosmicznych protuberancjach, w zmiennych amplitudach sięgających nawet 7 zgłosek. A także wiersze o świecie, Bogu i człowieku zamykanych w ludzkich słowach, wiersze-nasłuchy, wypełnione bez reszty cudzymi Głosami, w których schematyzacja dyskursu zderzona zostaje z ikoną strofy czy całego utworu, ikoną nie poddającą się zwodniczej oglądzie, zniewalającej dynamice werbalizmu, w swoim graficznym kodzie przypominającą te wartości, które trzeba ocalić, uchronić przed zatarciem lub koniunkturalną redukcją – wartość ludzkiej wspólnoty i pojedynczego istnienia.

Kiedy podążamy tą ścieżką myśli filozoficznej Barańczaka, nagle zdajemy sobie sprawę, jak zaskakująco przesuwa się reflektor jego poezji, jak z a s a d a nieufności i najgłębsza potrzeba wieloaspektowości organizują cały ten horyzont filozoficzny, nakazują poecie nieustannie zmieniać perspektywę poznawczą i podważać już się stabilizujące role bohatera lirycznego, już podlegające petryfikacji rozkłady wartości, oceny i racje. Obserwowaliśmy w poszczególnych wierszach to wyzwianie człowieka ku wielowymiarowości i nieoczywistości (*Czas tak cierpliwie znosi*), wyzwianie ludzkiego dyskursu ku wieloznaczności i polifonii („*Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest*”), mediowanie między konkretem idiomu a niepochwytnością *sacrum* czy Boga (*Problem nadawcy*), itd. Te procesy dokonują się w każdym właściwie wierszu, a także cała sekwencja 7 analizowanych utworów jest jakimś *theatrum*, rozgrywającym się na obrotowej scenie wyobraźni poetyckiej, rządzonej zasadą ewolucji głównych motywów świata przedstawionego, ciągłego waloryzowania metafizycznych racji Stwórcy i doczesnych racji człowieka, wreszcie odmianami języka poetyckiego. Poobserwujmy jeszcze przez jakiś czas owe zmiany ról, znaków wartości w interesującej nas grupie wierszy, by oderwawszy się od pojedynczych interpretacji poszczególnych utworów uczytelnić niejako i uwydatnić tę nadrzędną zasadę poetycką *Chirurgicznej precyzji*, zasadę różnorodności ujęć.

Zacznijmy od zwracającej uwagę w całej grupie wierszy i w pojedynczych utworach zmienności spojrzenia na *sacrum* i człowieka, jakiejś poetyckiej czujności, tożsamej właściwie z odnawianiem języka dyskursu o *sacrum* w tych wierszach, która sprawia, że w sensie aksjologicznym owa relacja między Bogiem a człowiekiem nigdy się definitywnie nie spolaryzuje, znaki „plus” lub „minus” nigdy nie zostaną przypisane raz na zawsze którejś ze stron. Zresztą owo „rozruchunkowe” czytanie wierszy o Bogu i człowieku jest zapewne uproszczeniem. Bóg w wierszach Barańczaka – trzeba to sobie zawsze od nowa uświadamiać –

jest tylko o b r a z e m B o g a w doświadczeniu człowieka. Bóg „realny” jest przecież niedostępny ludzkiemu poznaniu, jest tą Wielką Niewiadomą, wokół której zaledwie krążą owe wiersze, ku której wychylają się one całą siłą swej niezwyklej poetyckiej wyobraźni. Której jednak nigdy nie dotkną i nie odsłonią. Więc może zamiast mówić o bilansie „cierpienia doświadczanego” i „cierpienia zadawanego” przez Boga i człowieka, jakoś chyba równoważących się w wierszach Barańczaka, należałoby mówić raczej o zmiennych wizerunkach człowieka, który doświadcza Boga i tworzy Jego obraz?

I w tym aspekcie można zapewne oddzielić obraz człowieka tragicznie doświadczającego wyroków Bożych (trzy pierwsze analizowane wiersze) od obrazu człowieka oddalającego się od Boga i po raz pierwszy dokonującego wyboru między dobrem a złem (*Czas tak cierpliwie znosi, Problem nadawcy*) oraz od wizerunku człowieka bez Boga, a ściślej – człowieka instrumentalizującego Boga za pomocą języka (*Chęci*). I dopiero z tej perspektywy „czytać” Barańczakową transcendentną moralistykę, w której byłoby miejsce równocześnie na współczucie człowiekowi i oskarżenie go, a także – dopiero poprzez doświadczenie człowieka – na oskarżanie Boga i Jemu, z kolei, współczucie.

Oto więc mamy najpierw wiersze – *Debiutant w procederze, Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce [...], Bist Du bei mir* – o człowieku poddanym opresji egzystencjalnej, dyktatowi narodzin, bólu i śmierci. Do najdalszych granic posunięta jest w tych utworach analiza ludzkiego cierpienia, związanego z doświadczaniem życia i wyroków Boga. Do granic bluźnierstwa zbliża się obraz Stwórcy – bezlitosnego kreatora losu ludzkiego i zimnego jego reżysera. Można powiedzieć, że ten Stwórca wypełnia cały świat człowieka jako wszechobecny nadzorca i dręczyciel, odbiera człowiekowi szczęście, miłość, radość życia, urodę krajobrazu, zamyka w więzieniu cierpienia, torturuje i wkręca jego ciało w jakieś tryby, których spodziewalibyśmy się raczej w czeluściach piekielnych. Nie ma wątpliwości: w tym ujęciu człowiek jest niewinną ofiarą, Stwórca zaś – sprawcą i winowajcą ludzkiego cierpienia.

Ale na przeciwnym biegunie – w wierszach „*Prosty człowiek [...]*” i *Chęci* – pojawia się człowiek wyzwolony jakby z tych egzystencjalnych więzów i zasługujący raczej nie na współczucie, lecz na nieufność. Jest to człowiek nazywający świat w sposób koniunkturalny i zamykający go w schematy mowy, człowiek niesiony retoryczną falą, dufny w swoje poznanie, w skuteczność prostych nazwań – jednym słowem: człowiek będący zagrożeniem i potencjalnym oprawcą ludzkości i samego siebie. Bóg-Stwórca zostaje gdzieś po drodze zgubiony czy może usunięty przez człowieka ze świadomości. Pojawia się tylko jego karykaturalny fantom, jakaś komiczna figura majstra od Duszy i Ciała, którą z cynicznym pochlebstwem nazywa się „genialnym Stwórcą” (*Chęci*), co czytane w planie konkretnego historycznego może się kojarzyć np. z Genialnym Językoznawcą. Jest to, jednym słowem, Bóg zmistyfikowany i – jakby na zasadzie odwrócenia ról – wykreowany przez człowieka, tyle że w języku. W tym z kolei ujęciu to raczej człowiek występuje w roli oskarżonego, Bóg zaś – totalnie zinstrumentalizowany – zasługuje na współczucie.

Między tymi dwoma biegunami znajdują się wiersze – *Czas tak cierpliwie znosi* i *Problem nadawcy* – w których człowiek właśnie wyzwolił się spod kurateli Gniewnego Boga. Bóg istnieje wprawdzie jeszcze w realnym ludzkim horyzon-

cie, ale już jako niegroźny statysta, mający okres dominacji poza sobą. Jest więc człowiek wyemancypowany i Bóg, który nie ma już nad nim kontroli. W tym ujęciu Stwórca traci swą niedawną funkcję nadzorcy, wyzwolony człowiek zaś, być może, sposobi się do tej właśnie roli, utraciwszy niewinność mieszkańca rajskiego ogrójca.

Przesuwanie się znaków wartości, zamiana owych ról „podległości” i „zwierzchności” lub – bardziej radykalnie – ról „niewinnej ofiary” i „bezlitosnego oprawcy” między uczestnikami relacji Bóg–człowiek daje się zaobserwować w całej sekwencji siedmiu wierszy Barańczaka. Jeśli wszakże uważniej wczytać się w pojedyncze utwory, to okazuje się, że także w każdym z nich z osobna te role, do końca jakoby określone i wartościowane, noszą ślady ambiwalencji oraz pewną dozę niejednoznaczności.

W najbardziej, jak się zdaje, radykalnym studium ludzkiego egzystencjalnego cierpienia, jakim jest w *Chirurgicznej precyzji* wiersz *Bist Du bei mir*, odnaleźliśmy w stosunku Boga do człowieka trudną do wyjaśnienia jednoczesność działań niszczycielskich i obietnicy pomocy, przysparzania człowiekowi zarówno bólu, jak nadziei. Należałoby może zwrócić także baczniejszą niż w dokonanej tu interpretacji uwagę na zakończenie wiersza, w którym spleta się tajemniczo wątek cierpienia i twórczości: „lecz wiedz: nie przerwę gry – l i n i j k i linę / zawsze z za sceny podrzucę ci – snami / słumię ból – potem, gdy rwać zaczniesz rana” (s. 45)⁷. Choć twórczość jest także cierpieniem, jest jednak przede wszystkim – i w końcowym rozrachunku – jakąś formą uniesmiertelnienia i ocalenia⁸. Jeśli więc ową „linijkę” odczytywać w autotematycznym sensie „poetyckiego wersu”, to w tym akurat fragmencie wiersza *Bist Du bei mir* „linijki lina”, przez Boga rzucana Człowiekowi-Poecie, będzie liną ratowniczą.

Czas tak cierpliwie znosi to także wiersz nie wolny od dwuznaczności. Pozornie role zostały tu jednoznacznie określone: Czas-Konserwator, jako strażnik Raju, to figuracja dyktatora broniącego resztek rozsypującej się utopii społecznej, którą obala człowiek, zrzucający okowy nienawistnego systemu. A jednak w tym przeformułowaniu biblijnego mitu w y g n a n i a człowieka z Raju w sceny z d o b y w a n i a przez człowieka Raju jest także pewna doza przewrotności czy ironii. Zwłaszcza jeśli figuracją Raju staje się supersam czy mityczna kraina na północ od rzeki Rio Grande, „zdobywane” przez Meksykanów Stany Zjednoczone, to można sądzić, że człowiekowi chodzi tu nie tylko o obalenie starego porządku społecznego, ale też o tęsknotę bardziej prozaiczną, o zastąpienie Raju represyjnego Rajem konsumpcyjnym, do niedawna dostępnym jedynie „dwuosobowej elicie”.

⁷ Tu i dalej podkreśl. w cytatach – J. K.

⁸ Tę ocalającą siłę poezji Barańczak akcentuje wielokrotnie, najwyraźniej może w eseju „Zemsta ręki śmiertelnej” (w: S. B a r a ń c z a k, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 11); jego tytuł to końcowy wers utworu W. S z y m b o r s k i e j *Radość pisania*. Zacytujmy fragment tego eseju: „»Zemsta ręki śmiertelnej«, która trzyma pióro: to zapewne jedyna dostępna nam forma odwetu przeciw prawom Natury. Skoro w zewnętrznym, realnym świecie nie potrafimy zmienić czy anulować żadnego z wszechobecných praw przemijania, rozkładu, cierpienia, śmierci – skoro, inaczej mówiąc, nie jestem w stanie pokonać Nicości cyhającej w każdym atomie tego świata – jedynym wyjściem pozostaje stworzyć osobny świat »powiązany łańcuchami znaków«, zamknięty w linijki i strofy, podległy władzy mojej wyobraźni. Świat, w którym upływ czasu da się magicznie wstrzymać, cierpienia można uniknąć, śmierć ulega unieważnieniu, Nicość zostaje odstraszona”.

I trzeci przykład: wiersz *Chęci*, w którym końcowy rozrachunek intencji здаje się w jakimś stopniu uwalniać Człowieka-Głos od odpowiedzialności za „znieczulanie” – za pomocą narzędzi mowy – dramatycznych doznań pojedynczego człowieka. Ludzkie „ustawienie głosu”, odczytane w planie konkretnego historycznego, ma zapewne na celu – mówiąc językiem aktu oskarżenia – „osiągnięcie korzyści osobistych” (przychylność hipotetycznej centrali, dysponentów politycznych, *etc.*), ale w innym, szerszym sensie, mówi coś o zderzeniu się człowieka z niepoznawalnym, jest świadectwem bezradności poznawczej, niezdolności przyjęcia albo przekazania innym całej prawdy o ludzkiej egzystencji. Trochę jak w działaniu lekarza – „ustawienie głosu” w rozmowie z pacjentem może chronić chorego przed utratą nadziei. Zapewne wszystkie te intencje jakoś mieszczą się w dialektyce Głosów tego wiersza.

Poszukując przejawów owego imperatywu wieloaspektowości w interesujących nas tekstach – imperatywu, który skłonni jesteśmy uznać za dominantę myślenia filozoficznego Barańczaka – przejdźmy z kolei od opisu wieloznaczności „rozrachunków metafizycznych” w *Chirurgicznej precyzji* do przedstawienia wielopłaszczyznowości spotkań człowieka ze Stwórcą w utworach zbioru. Miejscem tych spotkań stają się trzy przestrzenie: Ciało, Historia i Język. Stanowią one trzy dominanty tematyczne, trzy równoległe linie „fabularne” analizowanej przez nas sekwencji wierszy filozoficznych. Dają się *nb.* wpisać w trzy podstawowe obszary filozofii: ontologię, aksjologię i epistemologię.

Kolejne grupy tekstów „dzieją się” właśnie kolejno – w przestrzeni Ciała (doświadczającego narodzin, choroby i śmierci: od *Debiutanta w procederze*, poprzez *Bist Du bei mir*, do *Tekstu do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce [...]*), w przestrzeni Historii (wątek XX-wiecznych utopii społecznych w wierszu *Czas tak cierpliwie znosi* i „wehikułu czasu” w *Problemie nadawcy* – jednocześnie mieszczącym *Zemstę* Fredry, *Wesele Figara* Mozarta i „oś fiata”), wreszcie w przestrzeni Języka („*Prosty człowiek [...]*” i *Chęci*). Niezwykłą właściwością trzech przestrzeni spotkania człowieka z Bogiem, owych trzech przestrzeni dyskursu filozoficznego Barańczaka, jest to, że można je rozpoznać i „odczytać” nie tylko w tej grupie wierszy, w której się pojawiły i zaistniały „najmocniej”, ale ponadto – że Ciało, Historia i Język mogą być równocześnie kolejnymi kluczami do interpretacji całej sekwencji siedmiu wierszy filozoficznych. Spróbujmy więc dokonać takiej interpretacji.

Oto Ciało człowieka, którego ból, przemijanie i samotność stanowią traumatyczne doświadczenie pierwszej części naszego „tryptyku” filozoficznego, w części drugiej okazuje się wprawdzie bytem przemijającym, lecz mającym swój czas, uwolnionym od cierpienia. Ciałem dynamicznym, przedstawionym w wyswobadzającym ruchu, skoku, we wspólnotowym zjednoczeniu z ludzką gromadą („czas-konserwator [...] / nie przepuści nikomu: m n i e t e ż”, „Życie to zwłoka, z jaką bierze się wreszcie d o n a s” – czytamy w wierszu *Czas tak cierpliwie znosi*, s. 55). To ta wspólnota, już nie Bóg, określa dynamikę i kierunek ruchu ludzkiego Ciała. I wreszcie w wierszu *Chęci* pojawia się skomplikowana transformacja Ciała ludzkiego – zredukowane do bytu językowego, do schematu Duszy i Ciała, „odradza się” ono jako kontur wiersza, biorący w nawias ludzkie, „bezcieleśne” koncepcje człowieka. Nie mniej ciekawie przedstawia się ewolucja Ciała Stwórcy. W pierwszych trzech wierszach Bóg działa jakby spoza kadru i pochyla się nad człowie-

kiem-preparatem. Zdaje się, jakbyśmy tu patrzyli do wnętrza wiersza z za szerokich pleców Stwórcy-Eksperymentatora, którego wielkości nie jesteśmy w stanie ogarnąć, czujemy tylko jego potęgę. Później Ciało Boga konkretyzuje się i przybiera ludzkie rozmiary, także cechy śmiertelności, zaczyna doświadczać cierpienia („niedołączny”, „piana”, „bezzębność” – czytamy w *Problemie nadawcy*). Na koniec, w wierszu *Chęci*, staje się już tylko bytem „ulepionym” z ludzkiego języka, choć, być może, ludzki kontur wiersza znaczyłby zmartwychwstanie człowieka właśnie za sprawą Boga, który przypomina w ten sposób, że jest – i że jest początkiem i końcem wszystkiego.

To, co w wierszu *Czas tak cierpliwie znosi* jest Historią ludzkości w jednej odsłonie – od wyzwolenia z „raju” utopii społecznych ku utracie niewinności i „narodzinom” człowieka pełnego, wybierającego między dobrem a złem – staje się także Historią w trzech aktach, rozpisaną na wszystkie siedem wierszy filozoficznych. Bóg stanowiłby tu figurację wszelkiej władzy, Historia zaś toczyłaby się od fazy ucisku (w trzech pierwszych omawianych wierszach), poprzez tę najbardziej ekstatyczną fazę odzyskiwania wolności, odkrywania bogactwa i wielowymiarowości świata, ale też ambiwalentnej, szlachetnej i grzesznej zarazem natury człowieka (wiersze *Czas tak cierpliwie znosi* i *Problem nadawcy*), aż ku fazie najnowszej – zagrożeń czasu odzyskanej wolności, w którym pojawiają się redukcje poznawcze, mogące prowadzić zarówno do rozpadu świata, jak i do jego nowej konsolidacji wokół jakiejś odczłowieczonej ideologii („*Prosty człowiek [...]*” i *Chęci*). Człowiek w *Bist Du bei mir* ujęty statycznie, zastygł w niewolniczych więzach przestrzeni, przemienia się w wierszu *Czas tak cierpliwie znosi* w człowieka dynamicznego i działającego we wspólnocie, w aktywny podmiot dziejów zbiorowych. W tym drugim akcie Historii odzyskuje on komunikację ze światem zewnętrznym, jest kimś piszącym swoją Historię, swój „list do świata” (*Problem nadawcy*, s. 43), swoją relację z wydarzeń (*Czas tak cierpliwie znosi*), zdającym sprawę ze swej kondycji u c z e s t n i k a. To także człowiek, który przeżywa jeszcze konflikty lojalności, lecz już zyskał poczucie własnej godności („patrzy na mnie jak przez powietrze” – w wierszu *Czas tak cierpliwie znosi*, s. 55), już myśli o s w o i m c z a s i e – po godzinach sekretarzowania, a może po śmierci „starego furia” (*Problem nadawcy*). Ten czas nadchodzi. W trzecim akcie *theatrum* Historii człowiek zostaje sam na scenie, bez Boga-Władcy, stabilizującego Systemu-Nadzorcy. W obrazie tej fazy Historii dominują sceny z tragicznych wojen lokalnych („*Prosty człowiek [...]*”), wznieconych już po rozpadzie Centrali. Ta Historia pozostaje otwarta, a raczej kończy się wielkim znakiem zapytania – o ludzkie poczucie odpowiedzialności za świat i człowieka po upadku utopii.

I wreszcie niejednoznaczny wątek Języka. Najpierw obraz człowieka słuchającego monologu Boga – jedynego dysponenta Języka: „Twoje zuchwałę »Pozwól, że Ci przerwę«, // suflerskie szepty, poprawki – nie przerwę / wymuszą [...] / tekst pozostanie bez zmian” (*Bist Du bei mir*, s. 45). Potem obraz Boga tracącego Język i człowieka w jakimś sensie go odzyskującego, a zarazem tracącego kontakt językowy z Bogiem (*Problem nadawcy*). A jednak człowieka-tranślatora, jeszcze podejmującego wysiłki zrozumienia tamtego kodu, jeszcze mediującego między *sacrum* a światem. Wreszcie obraz człowieka-monologisty, Człowieka-Głosu, który jakby cały zamienił się w Język i zamienia więc także drugiego człowieka i Boga. Tak więc równocześnie dokonuje się utrata

zdolności nazywania człowieka i świata oraz komunikowania się za pośrednictwem Języka ze Stwórcą. Poczynając od wiersza *Problem nadawcy* pojawia się i nabiera ostrości ów problem Języka tracącego wrażliwość na sferę transcendentną i jakby z tego powodu zastygającego w ujęciach schematycznych, jednowymiarowych. W utworach „*Prosty człowiek [...]*” i *Chęci* otwarcie perspektywy, przekroczenie horyzontu Głosów dokonuje się już tylko dzięki zmianie kodu na niewerbalny. Jest tak, jakby poezja w obu tych wierszach w ogóle wyprówdziła się z Języka, przestała tu budować światy, przestrzenie wyobraźni. Jakby odwołała także z tych wierszy swego emisariusza – wielowymiarowy podmiot liryczny, z jego wieloznaczną biografią – i przechowywała się w innych, pozasłownych znakowych przestrzeniach utworów. Ta poezja, która jako ostatnia zachowała zdolność komunikowania się z *sacrum*.

Jak widać, wieloaspektowość wyraża się także w możliwości rozwarstwienia 7 wierszy na 3 „narracje” czy „fabuły”, które w sumie wypełniają wszystkie istotne obszary tej relacji Bóg–człowiek – obszary Ciała, Historii i Języka.

Trzecią wreszcie przestrzenią, o której należy powiedzieć w związku z ucieczką Barańczaka od jednogłosowości, z duchem ciągłej odmiany rządzącej tą poezją, jest przestrzeń, jaką z pewnym wahaniem nazwałbym przestrzenią poetyki – czy ogólniej: języka poetyckiego. Z wahaniem, ponieważ myślę tu o czymś szerszym, bardziej nieuchwytnym i nie dającym się przełożyć na atomizujące kategorie poetyki. Tom *Chirurgiczna precyzja* jest pod tym względem na tle wcześniejszych zbiorów autora zaskakująco „wielojęzyczny”. I można tu powiedzieć o pewnej odpowiedniości czy analogii między polifonią i „wielojęzycznością”, która jest właściwością każdego wiersza Barańczaka, a ową „wielojęzycznością” całego zbioru *Chirurgiczna precyzja*.

Zacznijmy od „wielojęzyczności” pojedynczego utworu. Z reguły mamy do czynienia z wierszami będącymi konstrukcją wielogłosową w jakimś zwielokrotnionym stopniu. „Mówią” one na kilku poziomach równocześnie (co w końcu zawsze jest cechą dobrej poezji), ale ponadto na każdym z tych poziomów emitują wielokrotne, migotliwe, palimpsestowe sensory (co już jest, jak się wydaje, specjalnością Barańczaka): całe warkocze instrumentacji, rymów i rytmów, agregaty stylów, galerie ikon, wielość czasów i przestrzeni historycznych i mitycznych w obrębie świata przedstawionego. Wysiłek interpretatora polega na zestrojeniu owych wielu poziomów w jakąś narrację wiersza, w której, jak w łamigłówce, możliwe jak najmniej składników utworu pozostanie „bez przydziału”. W tym aspekcie interpretacja owych wierszy jest jakimś echem samego procesu ich powstawania, o którym tak pisze poeta:

Proces twórczy to istotnie tortura, zwłaszcza w początkowej fazie szukania konceptu w całkowitym mroku, w którym można się tylko objąć po omacku o kanciaste meble natrętnych stereotypów. [...] A jednak wszystkie udręki okupuje ten jeden moment, gdy w głowie oślepiąco rozbłyska komiksowa żarówka (w szczególnie udanych chwilach zaopatrzona dodatkowo w opasy wykrzyknik), gdy wszystkie składniki wiersza z dźwięcznym pstryknięciem wskakują, jak naoliwione części zamku, we właściwe karby i łożyska, gdy staje się nareszcie jasne, że coś powstało i że to jest dobre⁹.

W jakimś sensie ta przygoda interpretacyjna, którą jest kontakt z pojedyn-

⁹ Barańczak, „*Zemsta ręki śmiertelnej*”, s. 10.

czym wierszem Barańczaka, polegająca na zestrojeniu kilku wymiarów tekstu w spójną hipotezę interpretacyjną, „hipotezę ukrytej całości”, ma swój odpowiednik – by tak rzec – w nieco większej przygodzie: w konfrontacji interpretatora z grupami wierszy poety, stanowiącymi, już w skali całego zbioru, jakieś z kolei owego zbioru wyodrębnione warstwy czy style wyobraźni poetyckiej. W serii wierszy filozoficznych, która jest tematem naszych rozważań, z niezwykłą siłą sugestii wyłamują się i narzucają czytelnikowi trzy grupy utworów, trzy takie style wyobraźni, którym poświęciliśmy kolejne trzy podrozdziały tego szkicu. Odwołując się częściowo do wcześniej użytych formuł, posłużmy się pojęciami wyobraźni *t r a u m a t y c z n e j*, wyobraźni *w y z w o l o n e j* i wyobraźni *g e o m e t r y c z n e j*.

Każdy z tych stylów poetyckiej wyobraźni pozwala się scharakteryzować pewną właściwą mu proporcją wewnętrznego świata utworu: zwiększonym rygiorem w sferze poetyki i obsesyjnością motywów obrazowych, zamknięciem w nich całej przestrzeni tekstu, brakiem kulminacji fabularnej, schematyzacją ujęć, czasoprzestrzennym „teraz i zawsze” w świecie przedstawionym (wiersze w kręgu wyobraźni traumatycznej: *Debiutant w procederze*, *Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce [...]*, *Bist Du bei mir*), otwarciem utworu na wiele wymiarów, istnieniem pewnej fabuły i kulminacji, wejściem w obszary i czasy już ukonkretnione, usytuowane w jakimś „tu i teraz” mitu, kosmosu, XX wieku, uwolnieniem od rygorów regularności metrycznej czy rytmicznej (wiersze w kręgu wyobraźni wyzwolonej: *Problem nadawcy* i *Czas tak cierpliwie znosi*), wreszcie zaskakującym wypełnieniem tekstu „cudzym słowem”, którego odległość od autorskiego „ja” lirycznego stanowi zrazu zagadkę, istnieniem alternatywnej przestrzeni artykulacyjnej w sferze geometrii utworu (wiersze w kręgu wyobraźni geometrycznej: „*Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest*” i *Chęci*).

Miarą wyosobnienia tych trzech „światów” jest fakt, że przechodzenie z każdego z nich do następnego jest związane z przekraczaniem wysokiego, rzecz można, progu percepcyjnego, wymaga jakby zasadniczego przestrojenia aparatu odbiorczego, wrażliwości czytelniczej, a z punktu widzenia interpretatora-krytyka – wręcz zmiany języka służącego do opisu wierszy. W świecie wyobraźni traumatycznej jako osobna jakość poetycka musi być doznane i opisane dramatyczne trwanie wiersza w czasie, bez kulminacji, bez fabuły, podczas gdy w sąsiadującym z nim świecie wyobraźni wyzwolonej już nie bezkierunkowe trwanie, tylko właśnie fabuła, intensywna zdarzeniowość i kulminacja są najistotniejszą, wymagającą przeżycia jakością poetycką. Z kolei tak ważna, dotykalna i dynamiczna w tej drugiej przestrzeni wyobraźni postać bohatera lirycznego, jego imienna, mocna i bezpośrednia obecność, doznaje w wierszach z kręgu wyobraźni geometrycznej radykalnego stłumienia, zostaje wycofana, w pewien sposób zanika, i z całą jasnością trzeba sobie zdać sprawę, że obcujemy nie tyle z konkretnym narratorem – podmiotem lirycznym, co z formułami werbalnymi, które dopiero stanowią obiekt, segment unoszący się w pewnym szerszym poetyckim *universum*, którego dostrzeżenie i odczytanie jest trudnym zadaniem dla odbiorcy utworów.

Sprowadzając rzecz do zupełnie już schematyzującego opisu powiedzmy, że wędrując przez te trzy wyodrębniające się światy wyobraźni Barańczaka, kolejno z równą intensywnością dostrzegać musimy jakości zgoła przeciwstawne i alter-

natywne – kontemplować brak kulminacji dramaturgicznej i jednowymiarowość bólu i zaraz potem odczuwać wzmożoną właśnie „fabularność”, wielowymiarowość przestrzeni i czasu, identyfikować się z „człowiekiem mówiącym w wierszu”, a za chwilę darzyć go skrajną nieufnością, słyszeć ciszę poza zgiełkiem Głosew bez reszty wypełniających utwór i czytać przestrzeń poza słowem, które samo natarczywie domaga się czytania. Ograniczam się tutaj zresztą do tych tylko jakości, które bodaj najbardziej określają świat wyobraźni w wierszach filozoficznych Barańczaka, ale sądzę, że wystarczy to, aby wykazać, jak bardzo intensywne jest doświadczanie przez czytelnika wieloaspektowości, wielowymiarowości, zmienności perspektywy w jego obcowaniu z utworami, w jakim stopniu i jak często zmusza go ono do rozstawiania się z każdym zastygającym w swoisty kanon stylem czytania.

Nie chcę tu sugerować jakiegoś dydaktyzmu tej poezji, ale obiektywnie rzecz biorąc, samo wprowadzenie czytelnika *Chirurgicznej precyzji* na tę szalenie zmienną ścieżkę poetyckich doświadczeń i trudnych deszyfracji sensów staje się swego rodzaju przypomnieniem całej niejednoznacznej struktury świata, wieloznacznej natury człowieka. Zgoda na tę poezję jest zarazem zgodą na niełatwy, często połączony z bolesnym naruszaniem własnych przyzwyczajęń percepcyjnych proces równoczesnego wsłuchiwania się w wiele racji, dostrzegania „całej nieobjętości świata”. W takie końcowe przesłanie zdaje się układać owe siedem wierszy filozoficznych Stanisława Barańczaka – wielojęzyczny palimpsest wyobraźni poetyckiej.