

# Jerzy Kandziora

---

## Ocalony w gmachu wiersza : człowiek wobec historii w "Atlantydzie" Stanisława Barańczaka

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 96/3, 155-180

---

2005

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY KANDZIORA  
(Instytut Badań Literackich PAN, Poznań)

## OCALONY W GMACHU WIERSZA

CZŁOWIEK WOBEC HISTORII W „ATLANTYDZIE” STANISŁAWA BARAŃCZAKA

### 1

Zbiór Stanisława Barańczaka „*Atlantyda*”. *Inne wiersze z lat 1981–1985*, wydany w 1986 roku w Londynie, opiera się w znacznej mierze na dwóch biegunowych doświadczeniach podmiotu lirycznego, którymi okazały się – z jednej strony, najbardziej ponadindywidualne doświadczenie Historii, jakim był stan wojenny, z drugiej zaś, najbardziej z kolei prywatne, choć implikowane ową Historią i związane z kontekstem politycznym, doświadczenie emigracji. W pierwszych latach po 13 grudnia 1981 te dwa doświadczenia zaabsorbowały znaczną część poetyckiej wrażliwości Barańczaka. Przy czym – o ile dyskurs o Historii jest w wierszach przede wszystkim obszarem jej ciągłej k o n k r e t y z a c j i, przekładania na jednostkową biografię i zdarzeniowe „tu i teraz”, o tyle rozważanie osobistego doświadczenia emigracji jest raczej procesem odwrotnym: o d r z u c a n i e m p e r s p e k t y w y i n d y w i d u a l i s t y c z n e j, przewyciężaniem przez bohatera wierszy egotycznego mniemania o wyjątkowości własnego doświadczenia wygnania, a nawet kwestionowaniem istotności obu tych pojęć – emigracji i wygnania – i otwieraniem się właśnie na ogólnoludzką wspólnotę. Kształtują się w ten sposób jakby dwa wektory liryczne, które określą dynamikę całego zbioru *Atlantyda* – z a m y k a n i e wierszy o Historii w przestrzeni konkretnego życiorysu oraz o t w i e r a n i e wierszy o emigracji, intymnych monologów „ja” lirycznego, na jakości ponadindywidualne, takie jak przestrzeń, krajobraz, uniwersalny motyw pędu i ruchu, a także na życiorysy innych, „obcych”, na pierwiastek samotności i „wygnania” tkwiący w każdym człowieku, niezależnie od miejsca jego chwilowego pobytu na ziemi. W tym artykule skupię się na pierwszym z wymienionych wątków – Historii, wszelako przywołuję na wstępie także ów drugi biegun zbioru Barańczaka, jakim jest emigracja, ponieważ czytając *Atlantyde* warto dostrzec interesującą komplementarność ujęć poetyckich obu tematów. Do tej sprawy wrócę jeszcze pod koniec moich rozważań.

### 2

Zwracając się zatem ku tym utworom z *Atlantydy*, w których centrum umieszczona jest właśnie Historia, z jej najnowszą kulminacją po 13 grudnia 1981, nie

sposób nie zacząć od krótkiej choćby analizy programowych niejako wypowiedzi Stanisława Barańczaka, które formułowane były w latach osiemdziesiątych, przy okazji recenzowania powstałych w Polsce tomików poetyckich okresu stanu wojennego, a także w nieco późniejszych wywiadach, publikowanych w kraju już po roku 1989. W tych wypowiedziach ważne wydaje się przede wszystkim stanowcze odrzucenie przez poetę tezy, że stan wojenny był przejawem cykliczności Historii i że dla poezji oznaczał on obowiązek ponownego wzięcia na siebie – jak przed sierpniem 1980 – misji budzenia sumień i demaskowania zła społecznego. Przeciwnie, powiada Barańczak, po sierpniu 1980, a zwłaszcza po grudniu 1981, gdy dla wszystkich już okazało się oczywiste, gdzie przebiegają granice między dobrem a złem, ta misja poezji się skończyła. W nowych warunkach jasno zarysowanych podziałów i racji moralnych staje się sprawą „być albo nie być” dla poezji, a szerzej, dla literatury, nowe zdefiniowanie przez nie swojej roli. Barańczak pisze w 1984 roku:

Dotykamy tu kwestii, którą poważyłbym się nazwać najistotniejszą z pytań stojących od sierpnia 1980 roku przed literaturą polską. Pytanie to brzmi: jak może istnieć literatura w sytuacji, gdy wyznawane przez nią (i nieodłączne od niej) wartości stały się własnością powszechną? Jak można środkami literackimi bronić oczywistości, skoro oczywistość zabija literaturę?<sup>1</sup>

Siedem lat później, w wywiadzie z 1991 roku, poeta dopowie, że w takiej sytuacji jak tamta – jednoznacznych kryteriów i racji lat osiemdziesiątych –

zaczyna się, znowu przekornie, rola literatury, która komplikuje i utrudnia takie proste osądy, na nowo cieniuje szarością to, co zdążyło się zredukować do kontrastu czerni i bieli. Myślę, że lata osiemdziesiąte były takim czarno-białym okresem dla społeczeństwa i dla niektórych pisarzy, ale inni pisarze – ci najlepsi – rozumieli wtedy, że misją literatury jest w takiej sytuacji właśnie komplikowanie obrazu, przypominanie, że nie wszystko sprowadza się do absolutnych opozycji i podziałów<sup>2</sup>.

Na tle tych wypowiedzi jasne się staje, dlaczego Barańczak w swej praktyce recenzenckiej po 13 grudnia odnajduje i pochwala przede wszystkim te rozwiązania poetyckie, które ocalają prawdę jednostkowego przeżywania Historii. Gdy czyta się jego recenzje z lat 1981–1986 zebrane w tomie *Przed i po*, widać wyraźnie, jak ważne i cenne są dla krytyka ujęcia wielowymiarowe, rzecz można: wieloogniskowe, w których każdy obraz Historii najnowszej natychmiast skonfrontowany zostaje z doświadczeniem konkretnego człowieka. W tomiku Artura Międzyrzeckiego *Wojna nerwów* Barańczak ceni więc „figlarną ironię” poety kultury, który powściągliwie dawkując w swych utworach obrazy stanu wojennego, podejmuje grę z „racją przemocy” poprzez wiersze swoiście estetyzujące. Z aprobatą wita ewolucję poezji Wiktora Woroszyńskiego, w której po sierpniu 1980 i grudniu 1981 „wspólny język mitu, religii, historycznej legendy rywalizuje z indywidualną mową odszczepieństwa, jakim zawsze jest poezja” (P 131). Niepokojąc się ewolucją utwo-

<sup>1</sup> S. B a r a ń c a k, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 160. W dalszej części artykułu fragmenty recenzji Barańczaka cytuję z tego właśnie wydania, zaznaczając to skrótem P, po którym podaję liczby wskazujące stronicę.

<sup>2</sup> „Przekraczanie granic”. *Rozmowa z Dariuszem Tołczykiem*. Pierwodruk w: „Życie Warszawy” 1991, nr z 4/5 IV. Cyt. z przedruku w: S. B a r a ń c a k, *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 88.

rów Ryszarda Krynickiego ku formule wiersza-apelu, cytuje równocześnie nieco tylko wcześniejszy wiersz gnomiczny tego poety, pt. *Postój*, ze sceną w pociągu na postoju w Berlinie Wschodnim, kiedy:

młody celnik gorliwie odśrubowuje  
 blaszane sklepienie  
 znad korytarza wagonu; wspinając się na palcach  
 sprawdza, czy nikt nie ucieka; góra munduru  
 unosi się, odsłania pulchny,  
 bezbronny brzuch i wtuloną weń  
 kaburę pistoletu.

Oto poetycki zapis, który w odczuciu Barańczaka staje się najdoskonalszym zderzeniem, na przestrzeni paru linijek wiersza, bezosobowej Historii i prawdy pojedynczego człowieka, poprzez przełożenie pojęciowego dyskursu o Historii i człowieku na język konkretów – na tę zmysłową konfrontację „kabury pistoletu” i „bezbronnego brzucha”.

Także w tomach wierszy, które jako całość nie zadowalają Barańczaka, świadczą według niego o uleganiu przez autorów postromantycznym figurom męczeństwa, stylistyce patosu, łatwej pokusie czytania współczesności poprzez analogie historyczne i nadużywania zaimka „my”, krytyk odszukuje fragmenty poetyckie zawierające świadectwa prywatnego i nie odkonkretnionego mitem przeżywania Historii. U Jerzego Ficowskiego (*Przepowiednie. Pojutrznia*) zauważona zostaje lingwistyczna gra znaczeń, która w jednym z wierszy służy „sprawom doniosłym i dramatycznym: refleksji nad własnym strachem i własną odpowiedzialnością” (P 121). Podobnie w niektórych utworach Jarosława Marka Rymkiewicza (*Ulica Mandelsztama. I inne wiersze z lat 1979–1983*) „osobisty punkt widzenia czy skoncentrowanie się na postaci jednostki stanowi przeciwagę faktu, że w gruncie rzeczy mówi się w imieniu zbiorowości” (P 136)<sup>3</sup>. Przystępując zatem do lektury wierszy samego Barańczaka, warto dostrzec ten bardzo wyraźnie w jego krytyce poezji pogrudniowej wypowiedziany postulat budowania narracji o Historii z osobistego punktu widzenia.

## 3

Pierwodruk wiersza *Historia*, pierwszego z utworów *Atlantydy*, których wektor poetycki tak wyraźnie przybiera ów kierunek od represyjnej Historii do intymnego „ja” pojedynczego człowieka, miał miejsce w 1985 roku<sup>4</sup>, choć wiersz powstał zapewne jeszcze przed 13 grudnia 1981. Wskazywałby na to esej Barańczaka *Cztery czerwce*, datowany na lipiec 1981. Znajdujemy w nim taki oto fragment – wspomnienie z soboty 29 czerwca 1956 w Poznaniu, nazajutrz po wybuchu buntu robotniczego w tym mieście:

W porannym słońcu ulica Libelta była pusta: tylko pod zamkniętym kioskiem z gazetami czerniała długa kolejka. Ludzie milczeli posepnie. Zawróciłem. Na rogu Kościuszki przyłączyłem się do małego tłumku, obserwującego, jak dwaj mundurowi milicjanci usiłują niezgrabnie,

<sup>3</sup> Z dokonaną przez Barańczaka krytyczną oceną *Ulicy Mandelsztama* polemizował A. P o p r a w a recenzując *Przed i po (Przed, po – w trakcie*. „Res Publica” 1988, nr 12).

<sup>4</sup> „Zeszyty Literackie” 1985, nr 10.

jakimś przypadkowym narzędziem – śrubokrętem czy dłutkiem – wyciąć ulotkę z ręcznym pismem, którą ktoś przykleił do grubej skóry słupa ogłoszeniowego. Pamiętam dokładnie, co wtedy myślałem: zastanowiło mnie właśnie to humorystycznie niedostosowane do swego celu narzędzie. Wszystko, co się zdarzyło poprzedniego dnia, zdarzyło się po raz pierwszy – również ta ulotka zaskoczyła milicjantów, nie mogli sobie z nią poradzić, nie mieli odpowiedniego przygotowania ani ekwipunku<sup>5</sup>.

Nietrudno zauważyć, że fragment ten stanowi gotowy już niemal pierwowzór poetyckich ujęć zawartych w wierszu *Historia*:

Dziesięcioletni, wybiega na zapuchniętą od snu ulicę.  
Słońce czerwca zgrzyta pod stopą, odbite w rozsypanym szkle.

Zamknięty kiosk jak latawiec ciągnie za sobą wstęgę  
kolejki. Ludzie milczą, z rzadka podnosząc oczy.

Normalnie o tej porze gazety zawsze już były.  
Moneta poci się w garści. Gdy wraca pędem do domu,

dwaj mundurowi przy słupie ogłoszeniowym na rogu  
usiłują jakimś narzędziem – najwyraźniej jest to śrubokręt –

wyciąć z słoniowej skóry cyrkowych afiszy  
naklejoną na wierzchu, ręcznie pisaną kartkę.

Poza kręgiem podejrzeń gęstnieje grupka gapiów.  
Mundurowi mozolą się, zakłopotani

tępą przypadkowością swojego narzędzia:  
nie mieli właściwego na tę okoliczność. [A 5]<sup>6</sup>

Podjmując odczytanie wiersza chciałbym odtworzyć pewną jego zasadniczą cechę, jaką jest subtelne splatanie się w nim dyskursu o Historii i bardzo kameralnej, intymnej opowieści o jednym dniu 10-letniego chłopca. Im dłużej czyta się ten wiersz – poczynając od jego tytułu, w którym interferuje „historia” w sensie opowiedzianego zdarzenia i „Historia” w znaczeniu ogólniejszym, dziejów społecznych – tym bardziej odczuwa się właśnie p o d ó j n o ś ć t e g o d y s k u r s u, gdzie jednorazowe czynności ludzi i wydarzenia promieniają także sensem symbolicznym, historiozoficznym. Nabrzmiewają podwójnym znaczeniem, znaczą dosłownie, w sferze materii, i jako figury działań i zdarzeń w tkance społecznej, w przestrzeni Historii.

Jedynym zdarzeniem wiersza, które ma tu cechę „dziania się”, jest owo zdrapywanie kartki na słupie ogłoszeniowym. Ten pozornie marginalny epizod, który oko dziecka wybiera z dookolnej przestrzeni, zauważony zostaje tylko przez garstkę przechodniów, ale stanowi centralne zdarzenie wiersza. Aż cztery z siedmiu zwrotek utworu skupiają się na tym, jak „mundurowi mozolą się” z niewielką karteczką. Skoro tak wiele miejsca poświęcono tu tej czynności, zatem czytelnik podążać musi niejako za proporcjami narracji i uświadamiać sobie fakty dodatkowe, które

<sup>5</sup> S. Barańczak, *Cztery czerwce*. „Kultura” (Paryż) 1981, nr 9. Cyt. z: S. Barańczak, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996, s. 98–99. *Nb.* eseju tego nie wziął chyba pod uwagę T. Nyczek w swych rozważaniach o możliwym czasie powstania *Historii* (*Strony obcości*. W: *Emigranci*. [Kraków] 1988).

<sup>6</sup> Ten i inne utwory oraz fragmenty utworów z tomu *Atlantyda* cytuję z wyd.: S. Barańczak, *Atlantyda. I inne wiersze z lat 1981–1985* (Londyn 1986), zaznaczając to skrótem A, po którym podaję liczby wskazujące stronicie.

nie zostały w wierszu opisane: że mianowicie czynność „mundurowych” będzie do pewnego stopnia daremna, ponieważ zdrapywanie przyklejonej na słupie karteczki nieodwracalnie uszkodzi także fakturę papierowego podłoża, papierowych afiszy, na których została naklejona. Tak, niewątpliwie już w tym miejscu mamy sugestię nieodwracalności. Nieodwracalności zaburzenia przestrzeni, jakim jest – postrzegane przez dziecko jako irracjonalne – zmaganie się dwóch dorosłych mężczyzn z drobnym fragmentem powierzchni słupa ogłoszeniowego, ale i nieodwracalności zaburzenia czasu historycznego, zaburzenia Historii. Innymi słowy – naruszenie ciągłości materii słupa ogłoszeniowego staje się naruszeniem ciągłości Historii.

Kolejną refleksją w tej przestrzeni dla lektury symbolicznej, jaką otwiera wiersz proporcjami swojej narracji, epicką rozległością opisu tego jednego epizodu, jest może myśl, że przecież zdzieraniu karteczki towarzyszy wprawdzie rozrywanie afiszy cyrkowych, ale rana sięga zapewne głębiej, w strukturę dawniejszych, sprzed tygodni i miesięcy, plakatów i afiszy propagandowych, tych zadrukowanych wielką czcionką lub podobiznami uśmiechniętych twarzy przodowników pracy, wzywających do czynu i walki. Że oto za sprawą tej niewielkiej karteczki uszkodzona została nieodwracalnie jakaś „większa” rzeczywistość, p a p i e r o w a rzeczywistość społeczna i propagandowa tamtej epoki<sup>7</sup>.

Nie lekceważyłbym jednak także dziurawienia afiszy cyrkowych, owej makabrycznej czynności rozcinania „słoniowej skóry”. W tym obrazie dociera do nas kolejny strumień sensów, który tym razem w symboliczną przestrzeń wiersza wciąga także 10-letniego chłopca. Oto w tej chwili swą niewinność i czystość traci nie tylko papierowa rzeczywistość społeczna, lecz także – papierowy świat zabaw dziecięcych bohatera wiersza, świat symbolizowany tu owym plakatem cyrkowym, ale i latawcem („Zamknięty kiosk jak latawiec ciągnie za sobą wstęgę / kolejki”). Zauważmy dramatyczny kierunek przemiany tego dziecięcego papieru w ciało: w brutalnie kaleczone ciało słoni na papierowym afiszu, w ciała ludzi posepnie stojących w kolejce do kiosku, w które jakby przemienił się ogon latawca. Ciała ludzi w tych dniach kaleczone i śmiertelnie godzone na ulicach Poznania przez system, który „nie miał właściwego [narzędzia] na tę okoliczność”. I było to zapewne także doświadczenie tego chłopca. W cytowanym eseju Barańczak wspomina:

Z naszego balkonu widzieliśmy czołgi, nadciągające ulicą Nowowiejskiego. Z okna – cywilów z karabinami, przemykających się po dachach przeciwnieległej kamienicy. Jakaś zbłąkana kula trafiła w szybę piętro wyżej i omal nie zabiła sąsiadki. [...] I chyba wtedy dowiedziałem się od kogoś z sąsiadów, że Romek Strzałkowski z naszego podwórka (starszy ode mnie o 3 lata chłopak, który mieszkał pod numerem bodaj 104) nie żyje. Zginął od kuli<sup>8</sup>.

Tak więc, powtórzmy, to przesuwanie się świata wiersza od papierowości do konkretności ciała odbywa się równocześnie w dwóch horyzontach: dziecięcym (papierowość jest tu symbolem niewinnej dziecięcej zabawy) i społecznym (papierowość jako przestrzeń odsączona z konkretności i nieprawdziwa, propagandowo zmyfikowana). Można powiedzieć, że wszystkie właściwie doznania, tak sugestywnie

<sup>7</sup> Jako pierwszy ową papierowość wyniósł do rozmiarów symbolu bodaj J. Andrzejewski i swoim odwilżowym opowiadaniem *Wielki lament papierowej głowy*, drukowanym w czasopiśmie „Świat” (1956, nr 36). Później papier, uwikłany w wiele innych skojarzeń, np. z lękiem („błady jak papier”) czy z papierową anemią, „bezkrwistością” gazety, pojawia się w wielu wierszach poetów pokolenia 68.

<sup>8</sup> Barańczak, *Cztery czerwce*, s. 98.

wzbierające w tym wierszu – przeżywanie inicjacji (początku), nieprzystosowania, oczekiwania i zarazem wyczuwanie nieodwracalności chwili – dochodzą do głosu równocześnie w sferze dziecięcej biografii, tego jednego dnia i w przestrzeni Historii. Cała atmosfera owego wiersza przepelniona jest tą, rzec można, wiszącą w powietrzu, nieodwracalną, a zarazem spowolnioną i zatrzymaną na chwilę przed obraniem innego kierunku Historią, jej głębokim „westchnieniem” inicjującym wielką odmianę. Wszystkie drobne epizody rzeczywistości składają się na figurę jakiegoś bolesnego oczekiwania, rodzenia się w bólach: kiosk jest zamknięty (choć „normalnie o tej porze [...]”), „moneta poci się w garści”, mundurowi „mozolą się”, kolejka stoi nieruchomo, ulica jest „zapuchnięta od snu”. Coś przestało działać, wyskoczyło z szyn, ale jeszcze nie się nie zdarzyło.

Inicjacja w sensie końca dziecięcej i społecznej iluzji spotyka się tu z motywem początku dnia. W tych czterech słowach – „zapuchnięta od snu ulica” – pod konkretnym obrazem skrywa się przebudzenie, jeszcze nie całkiem dokonane, z dosłownej nocy w dosłowny świt, ale i z historycznej nocy stalinizmu w świt wolności. Przebudzeniu towarzyszy motyw ludzi jeszcze biernych, lecz stopniowo jakby odzyskujących wzrok („Ludzie milczą, z rzadka podnosząc oczy”) i ludzi stopniowo odzyskujących wolność („Poza kręgiem podejrzeń gęstnieje grupka gapiów”). W wyrażeniu „zapuchnięta od snu ulica” odczytajmy także jakąś, ukrytą w głębinowych konotacjach słów, charakterystykę samego snu. Nie był to zapewne sen dobry i spokojny, sen przy oknie szeroko otwartym na letnią noc, lecz sen taki, z którego człowiek budzi się zapuchnięty, co kojarzy się z niedotlenieniem podczas długiej zimowej nocy w zamkniętym pokoju, a także ze stanem ludzkiego ciała po przesłuchaniu. Jak widać, każde ze zdań *Historii* można czytać i w sensie dosłownym, i jako zdanie głęboko, wielowarstwowo symboliczne.

Trzeba podkreślić, że świata wiersza nie porządkują kategorie polityczne, ale organizuje go ten jeden moment, gdy percepcja ludzka zostaje zaskoczona przesileniem Historii. Świat nie dzieli się tu w gruncie rzeczy na aparat bezpieczeństwa i społeczeństwo pod nadzorem, choć ślady tej polaryzacji istnieją w podziale na „mundurowych” i cywili, lecz wszyscy w równym stopniu należą tutaj do wspólnoty ludzi zaskoczonych przez Historię. Cywile trwają w zdezorientowanym bezruchu, sennym oczekiwaniu, w swej wiedzy skazani jedynie na symptomy (brak gazet w kiosku), „mundurowi mozolą się, zakłopotani”, beznadziejnie zaskoczeni „tępą przypadkowością swojego narzędzia”.

Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że jeżeli świat tego wiersza jakoś się dzieli na dwie części, to na obszar bez Historii i obszar w tę Historię uwikłany. Swójświe bezczasowe są przecież dziecięce latawce i afisze cyrkowe, należące do sfery dziecięcej idylli. W pewnym sensie poza czasem sytuuje się także określenie „mundurowi” – to słowo ze świata dorosłych, ale jeszcze jakby przedwojenne (w cytowanej już Barańczakowej niepoetyckiej relacji są w tym miejscu „mundurowi milicjanci”) – i wyrażenie „poza kręgiem podejrzeń”, także dające się wpisać w świat przedwojennej policji mundurowej czy jakiejś powieści detektywistycznej z międzywojnia<sup>9</sup>. W tym, zdawałoby się, newralgicznym aspekcie – obrazu społeczeń-

<sup>9</sup> K. Biedrzycki w ciekawej skądinąd interpretacji *Historii* (*Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 145–147) przecenia, jak sądzę, polityczną polaryzację świata w wierszu, przypisując słowu „mundurowi” odcień pogardliwy. Potwierdzenie przedwojennej jeszcze prowe-

stwa – wiersz unika ideologicznego naznaczania ludzi. W planie realistycznego opisu świat tego wiersza jest nieideologiczny.

Miejscem, w którym świat przedstawiony utworu nasyca się barwą państwa partyjnego i ideologicznego, w którym przesącza się do tekstu dyskurs ideologiczny, są, jak się zdaje, ostatnie wersy, z zawartym w nich kryptocytatem, aluzją do nowomowy:

Mundurowi mozolą się, zakłopotani

tępą przypadkowością swojego narzędzia:

nie mieli właściwego na tę okoliczność<sup>10</sup>.

To zdanie, jeśliby wyjąć je z sytuacyjnego konkrety, mogłoby być cytatem z odwilżowego już przemówienia po wydarzeniach poznańskich, w którym zapewne pojawiłyby się zwroty rozrachunkowe, formuły nowomowy w rodzaju „Partii zabrakło właściwych narzędzi dla rozwiązania konfliktu społecznego”<sup>11</sup>. Ale, zgodnie z zasadą tego wiersza, i ogólniej, Barańczakową zasadą pisania o Historii, zwrot o braku „właściwego narzędzia” równocześnie mieści się doskonale w planie realistycznym opisanej sceny z „mundurowymi” i śrubokrętem. Bo w tym wierszu narracja, choć trzecioosobowa, skłania się ku technice punktu widzenia, a może nawet ku mowie pozornie zależnej, w trzech zwłaszcza fragmentach: „Słońce czerwca zgrzyta pod stopą, odbite w rozsypanym szkle”, „Moneta poci się w garści” i „najwyraźniej jest to śrubokręt”. Czas terażniejszy nasila wrażenie introspekcji w tych zwrotach, podobnie jak w całym wierszu, który nabiera przez to cech epifanii. I tylko to zdanie: „nie mieli właściwego [narzędzia] na tę okoliczność”, jedyne – zauważmy – zdanie wiersza napisane z użyciem czasu przeszłego, mieści w sobie załączek, sygnał retrospekcji, tym swoim czasem przeszłym i kryptocytatowością dyskretnie podpowiada dyskurs historyczny jako klucz do czytania utworu. Ono też najsilniej sygnalizuje drugi, ukryty biegun wiersza, biegun narracji historycznej, budowanej z symbolicznych sensów scen i słów.

Skoro przedmiotem naszej analizy w tej części rozważań jest sposób, w jaki Barańczak konfrontuje w *Atlantydzie* Historię, jej mechanizmy, z egzystencją pojedynczego człowieka, to powiedzmy, że wiersz *Historia* realizuje wariant tej konfrontacji swoiście optymistyczny. Historia zostaje tu przyłapaną w momencie rozpadu, rozkładu wypełniającej ją ponurej, konserwującej i zbrodniczej utopii społecznej. Relacja między człowiekiem a Historią nie układa się w tym wypadku

niencji tego słowa odnajduję w *Słowniku języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego (t. 4, 1952): „mundurowy w użyciu rzeczownikowym »zwykle o policjancie ubranym w mundur, w odróżnieniu od ubranego po cywilnemu funkcjonariusza policji tajnej«”. I słownikowy przykład, także osadzony w realiach międzywojennych: „Na mieście zgwisdywała się policja. Przed bramą stało już dwóch mundurowych” (I. Niewerly, *Pamiętka z Celulozy*). Zgadzam się natomiast z konkluzją interpretacji Biedrzyckiego: „Dla Barańczaka ważne jest jednostkowe życie, na świat patrzy z jego perspektywy”.

<sup>10</sup> Wszystkie podkreślenia spacją w cytowanych fragmentach wierszy Barańczaka pochodzą ode mnie.

<sup>11</sup> Te „narzędziowe” metafory pojawiają się często w retoryce partyjnej r. 1956, np. w przemówieniu W. Gomułki na VIII plenum KC PZPR: „klucz do rozwiązania spiętrzonych trudności posiada w swoich rękach klasa robotnicza”, „trzeba [...] wymienić wszystkie złe części z naszego modelu socjalizmu, zastąpić je lepszymi”, czy w uchwale tego plenum o siłach reakcyjnych, które próbują „wbicić klin między Polskę i Związek Radziecki” („Nowe Drogi” 1956, nr 10, s. 4, 27, 29).



według scenariusza „pożerania”, pochłaniania jednostki przez Historię. W wierszu mamy do czynienia raczej z równoległością dojrzewania chłopca i dojrzewania Historii do – w obu wypadkach – jakiegoś ożywczego i pozytywnego przesilenia, przekroczenia granicy „snu”, snu dzieciństwa i snu czarnej nocy stalinowskiej. Budzenie się z owego ciężkiego, „zapuchniętego snu” utopii społecznej zostaje tu ukazane jako proces i porównane z budzeniem się człowieka z idylli dzieciństwa, z rozstawaniem się człowieka z tą idyllą, w pewnym sensie równie nie kontaktującą się z rzeczywistością i równie zamkniętą w dziecięcych, baśniowych fabułach jak utopia społeczna kultywująca swoje „dorosłe fabuły” – walki klas, materializmu dialektycznego itp., także nie mające nic wspólnego z pojedynczym ludzkim losem.

W wypadku wiersza *Historia* dwa byty, Historia i człowiek, pokonują, rzecz można, tę samą drogę – od schematyzacji do konkretności, „przebijają się” do rzeczywistości społecznej. Utwór jest zatem propozycją czytania Historii w kodach ludzkiego losu i doświadczenia, nie zaś ingerencją w gorącą materię Historii po to, by ocalić pochłaniany przez nią jednostkowy byt. W tym sensie wiersz, z jego zdystansowaną refleksją historiozoficzną, najwyraźniej wpisany jest jeszcze w aurę sprzed stanu wojennego, w posierpniową Polskę lat 1980–1981 z okresu jawnej „Solidarności”. Być może, nie bez znaczenia dla powstania tego Barańczakowego dyskursu o Historii było odczucie przez poetę analogii historycznej między rokiem 1956 a rokiem 1980. Bo sierpień 1980 dla większości zwykłych ludzi także przecież zaczął się najzupełniej nieoczekiwanie, najpierw, najwcześniej objawił się może opóźnieniem w dostawie gazet do kiosku lub brakiem tramwajów na mieście.

Ale w *Atlantydzie*, podkreślmy to, przeważają wiersze, które ukazują Historię jako siłę konfrontującą się z ludzką pojedynczą egzystencją, powstałe już po 13 grudnia 1981. Tu o równoległości Historii i biografii, o czytaniu Historii w kodzie ludzkiego losu, ludzkiego dojrzewania do życia pełnego, nie może już być mowy. Tu raczej ludzki los i Historia dramatycznie przeciwstawiają się sobie: im bardziej Historia dojrzewa, uzyskuje pełnię, tym bardziej niknie jednostka, jej niepowtarzalność, aż do śmierci pojedynczego istnienia włącznie, śmierci, która także wpisana była w projekt stanu wojennego. Stan wojenny stał się momentem nie rozkładu dyktatury i jednogłowości, nie „awarii” utopii (opisywaną w wierszu *Historia*, opowiadającym o roku 1956), ale przeciwnie – swoistym jej odnowieniem, powrotem wiary w możliwość inżynierii społecznej, choćby na mniejszą niż stalinowska skalę, wyzbytej jakiegoś ambitniejszego projektu i wizji, defensywnej jedynie. Stał się, zwłaszcza na tle poprzedzającego go półtorarocznego okresu wolności, momentem nowej konsolidacji ideologii, jej maksymalnego zwracania przeciw ludzkiej miękkości, różnorodności, niepowtarzalności. I wiersze Barańczaka w poetycki sposób przeciwstawiają się tej tendencji do unicestwiania człowieka przez Historię, opisując tę drugą, agresywną postać Historii, zastępując mówienie analogiami, narrację o Historii jako procesie – budowaniem w swoim poetyckim mikrokosmosie czegoś w rodzaju przestrzeni zaprzeczenia i ocalenia, przestrzeni samobronnej, która pojedynczego człowieka ocalać ma i chronić przed Historią.

Czytelnik wierszy Barańczaka z *Atlantydy* nawiązujących do doświadczeń stanu wojennego, wierszy skupionych przede wszystkim w części *Przywracanie porządku*, musi jednak zwrócić uwagę i na to, że ta obrona ludzkiego indywiduum skie-

rowana jest tutaj nie tylko przeciw siłom „przywracającym porządek” – generałom i ideologom stanu wojennego – ale także przeciw pewnym reakcjom zbiorowej świadomości Polaków, które można by nazwać syndromem obłączenia. Odpowiedziały one na opresję historyczną zwarciem szeregów, ubezwłasnowolniającym w istocie automatyzmem celebracji patriotycznej, nakazującym poruszać się w równym rytmie emocjonalnej fali. W rezultacie ocalaniu Imienia Własnego ofiar stanu wojennego, zwłaszcza w wierszach *Przywracanie porządku*, *Grażynie*, *Kiedyś, po latach*, towarzyszą w *Atlantydzie* bezkompromisowe zapisy bolesnego doświadczenia przymusów zbiorowej celebry, zapisy aktów niezgody bohatera lirycznego na ten z kolei przejaw dominacji czasu historycznego nad Imieniem Własnym konkretnego człowieka – zawarte w wierszach *Kwestia rytmu* i *Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984*. Kompozycja części *Przywracanie porządku* podkreśla tę dwukierunkowość poetyckich działań wobec Historii: trzy pierwsze wymienione teksty pojawiają się na początku tej grupy utworów, tuż po wierszu *Historia*, dwa następne – w jej zakończeniu. Choć dodać należy, że także żaden pojedynczy wiersz nie ogranicza się bez reszty do jednej tylko prawdy, że obok czy na poboczu głównej myśli pojawia się w nim prawda lub intencja dopełniająca, nie zawsze wprost wypowiedziana. W wierszu *Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984*, utworze z dominującym motywem poddawania jednostki dyktatowi patriotycznej i liturgicznej formy, jest przecież także dramatyczne nawiązanie do zabójstwa księdza Jerzego Popiełuszki. Otwierające zaś utwór *Kiedyś, po latach* słowa „Kiedyś, po latach, Historia przyzna nam rację”, zderzone z wizją ciała młodej ofiary stanu wojennego, ż y j ą c e j jakby nadal „pod półtora metrem piasku albo gliny” (A 13), mógłby oczywiście wypowiedzieć uspokajający swoje sumienie aktywista stanu wojennego, przedstawiciel władzy, ale mógłby to być również cytat z okolicznościowego artykułu w prasie podziemnej czy z wypowiedzi działacza konspiracyjnego – także bezlitośnie przechodzących ponad konkretem śmierci ku martyrologicznej retoryce, wpisującej tę śmierć w przestrzeń mitu.

Tak właśnie jest też w wierszu *Grażynie*. Ten utwór o postaci rzeczywistej, Grażynie Kuroniowej, której śmierć w stanie wojennym, jak wiele innych śmierci w tym czasie, była w powszechnej opinii fragmentem historii społecznej, jednym z tragicznych aktów stanu wojennego, rozpoczyna się – na przekór tym powszechnym nastrojom i potrzebom mitologizowania śmierci – od tonów najbardziej osobistych i właściwie do końca tej intymności pozostaje wierny. W tym swoim zasadniczym aspekcie jest to wiersz w równej mierze oskarżycielski wobec dyktatury stanu wojennego, nicości kryjącej się poza Historią, co i dystansujący się wobec społecznej potrzeby mitu, który odebrać mógłby Grażynie jej Imię Własne (symbolicznym znakiem rewindykacji tego Imienia jest zapewne tytuł wiersza), jej własną biografiją, wpisując ją w fabuły Historii. Zatem Historia, stan wojenny pojawić się mogą w tym utworze na tyle tylko, na ile, rzecz można, pozwala na to sama bohaterka wiersza, tj. w tych swoich przejawach, z którymi właśnie ona miała do czynienia, w postaci swoistej metonimii aresztowań, rewizji, więziennych paczek i widzeń, na koniec – obozu dla internowanych i szpitala:

Pamiętać o papierosach. Żeby zawsze były pod ręką,  
gotowe do wsunięcia w kieszeń, gdy znowu go zabierają.

Znać na pamięć przepisy dotyczące paczek i widzeń.  
Sztukę zmuszania mięśni twarzy do uśmiechu.

Jednym chłodnym spojrzeniem gasić wrzask policjanta,  
zaparzać spokojnie herbatę, gdy oni bebeszą szuflady.

Z obozu albo szpitala ślać listy, że wszystko w porządku.

Tyle umiejętności, taka perfekcja. Mówię poważnie.  
Chociażby po to, aby się nie zmarnowały,  
nagrodą za to wszystko powinna być nieśmiertelność,  
a już co najmniej jej wybrakowana wersja, życie.

Śmierć. Nie, to niepoważne, nie przyjmuję tego do wiadomości.  
Z iloma trudniejszymi sprawami dawałaś sobie radę.  
Jeżeli kogoś podziwiałem, to właśnie ciebie.  
Jeśli co było trwale, to właśnie ten podziw.  
Ile razy chciałem ci powiedzieć. Nie było jak.  
Wstydzilem się luk w słownictwie i mikrofonu w ścianie.  
Teraz słyszę, że za późno. Nie, nie wierzę.

To przecież tylko nicość. Jakże takie nic  
ma stanąć pomiędzy nami. Na złość, na zawsze zapiszę  
tę kreskę na tęczęwce, zmarszczkę w kącie ust.  
Zgoda, wiem, nie odpowiesz na moją ostatnią pocztówkę.  
Ale będę za to winić coś rzeczywistego,  
listonosza, katastrofę lotniczą, cenzurę,  
nie istnienie, które, zgódź się, nie istnieje.

XI–XII 1982 [A 12]

Czytając tekst *Grażynie* warto zdać sobie sprawę z istotnej okoliczności, której dostrzeżenie otworzyć może drogę do lektury tego utworu w całym jego wewnętrzny skomplikowaniu. Oto przy wszystkich różnicach między wierszem *Grażynie* i innymi napisanymi przez Barańczaka po 13 grudnia 1981 a wierszem *Historia* – o których to różnicach wiele już tu mówiliśmy – łączy owe utwory jedno podstawowe podobieństwo: ich przestrzeń rządzi się innymi prawami niż ta zasadnicza, narzucana nieustannie przez Historię dyferencjacja „my – oni”. Powie-dzieliśmy wcześniej, że w wierszu *Historia* Barańczak unika ideologicznego naznaczenia ludzi i politycznego polaryzowania świata przedstawionego, że w istocie przestrzeń tego tekstu dzieli się według innej zasady: dzieli się na świat poza czasem i świat, który po raz pierwszy odczuł dotknięcie konkretnego czasu historycznego – pod postacią „poranionych” słoni na afiszu cyrkowym, zdumiewającej karteczki na słupie ogłoszeniowym, burzącej gładką powierzchnię utopii społecznej. I podobnie z utworami napisanymi po 13 grudnia. Każdy z wierszy Barańczaka „o stanie wojennym” zastępuje tę właściwą owemu czasowi biegunowość „my – oni”, z taką siłą narzucającą się polskiej poezji lat osiemdziesiątych, dramaturgią zupełnie inną, nie opartą na tej zasadniczej konfrontacji, dramaturgią nieporównanie głębiej zanurzoną w *universum* wiersza i, powiedzmy od razu, w każdym z wierszy bardzo osobną i niepowtarzalną. Barańczak rozgrywa swą partię z Historią w obronie człowieka pojedynczego, ukazując tego człowieka w całej jego pełni i złożoności, jako kogoś więcej niż tylko adwersarza tej Historii, osobowość zredukowaną do odruchów kolektywnej niezgody.

Powiedzieliśmy już, że w wierszu *Grażynie* przeciwstawianie się Historii, jej nihilistycznej, unicestwiającej sile, tożsame jest z wysiłkiem przywracania bohaterce jej Imienia Własnego na przekór śmierci, jaka ją osiągnęła. W eseju Barańczaka pt. „*Zemsta ręki śmiertelnej*”, poświęconym temu utworowi (choć przecież

owa autointerpretacja nie jest rozbiorem wiersza), istotne wydają się zwłaszcza dwa fragmenty: ten, gdzie poeta opowiada, jak pracując nad wierszem uświadomił sobie nagle, że będzie to utwór, który „wykręci wszystkie chwyt i reguły elegii żalobnej o sto osiemdziesiąt stopni” przez to, że „zamiast uznać fakt śmierci za dokonany i nieodwracalny – wyzywająco z tym faktem się nie pogodzi, nie przyjmie go do wiadomości”<sup>12</sup>, oraz drugi, w którym autor cytuje fragment wiersza Szymborskiej *Radość pisania* i rozwija zawartą w nim ideę poetyckiego pisania jako „zemsty ręki śmiertelnej”.

Przybliżmy krótko ten drugi wątek eseju. Odkrywana i kontemplowana przez Szymborską w *Radości pisania* demiurgiczna władza twórcy – władza odwoływania i powoływania światów, unieważniania i ustanawiania śmierci i życia w przestrzeni wiersza, nazwana w końcu przez poetkę ową „zemstą ręki śmiertelnej”, zostaje w eseju Barańczaka przeniesiona także na bardzo konkretne kategorie spójności tekstu poetyckiego. Władza autora, suwerenność wiersza już nie tylko wyrażają się, jak u Szymborskiej, w planie wyobraźni obrazowo-fabularnej, ale także opisane zostają jako strukturalna niezwykłość każdego z elementów językowej organizacji wiersza, która czyni ów wiersz twierdzą opierającą się skutecznie naporowi Niemości, objawiającej się zarówno w prawach Natury, jak i we współczesnej Historii. Pisze Barańczak:

Wiersz prawdziwie wielki, przy całej swej potoczności i pozornej spontaniczności, różni się od wszelkich innych form wypowiedzi tym, że zmusza nas do przyznania, iż nie da się w nim nic zmienić: ucięcie jednej sylaby, substytucja jednego przymiotnika, przesunięcie jednego akcentu byłoby jak wyjęcie cegły, po którym wali się w gruzy cały gmach<sup>13</sup>.

Te dwa ogniwa eseju Barańczaka: wypowiedziana w sferze dyskursu intelektualnego niezgoda na śmierć i równie silny imperatyw uspołniania wiersza w planie wyrażania, to zarazem jakby dwa bieguny wiersza *Grażynie*. Jego zasadą poetycką jest, z jednej strony, niegodzenie się, w sposób – powiedzmy – całkowicie sprzeczny z logiką i rzeczywistością życiową, na śmierć Grażyny, zaprzeczanie tej śmierci do końca, a z drugiej strony, wpisywanie tej irracjonalnej niezgody w struktury narracyjne z gruntu racjonalne, które niemal z definicji służą do komunikowania życiowej rzeczywistości, i wprost trudno sobie wyobrazić, by miały komunikować jakieś abstrakty, idee ogólne, czy służyć do porozumiewania się z ludźmi zmarłymi. Tę cechę racjonalności ma pojawiający się w pierwszej części wiersza „cytat” z najzwyczajszej domowej „listy spraw do załatwienia” – bo przecież taką konwencję notatek zdaje się zapowiadać i jakby realizuje seria dystychów (i jeden monostych), rozpoczynająca się zwrotem „Pamiętać o papierosach” – oraz „cytat” z konwencjonalnej „przyjacielskiej pogawędki”, w którą wpisuje się druga część utworu, z jej kolokwialnymi i apelatywnymi zwrotami typu: „Mówię poważnie”, „Nie, to niepoważne”, „Zgoda, wiem, nie odpowiesz”, „zgódź się”.

I notatki z „listy spraw”, z ich stylem sugerującym ujmowanie w karby spraw codziennych, i owa lekka jak piórko konwersacyjna retoryka „rozmowy”, jakby towarzyskiego przekomarzania się, niosą w tym wierszu treści zarówno dosłow-

<sup>12</sup> S. Barańczak, „Zemsta ręki śmiertelnej”. W: *Poezja i duch Uogólnienia*, s. 125. Esej datowany przez autora: „1987–88”.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 129–130.

ne, jak i głęboko symboliczne, którym daleko do okazjonalności i które tak naprawdę przerastają obie przywołane tu z codzienności konwencje narracyjne. Bo przecież „sprawę do załatwienia” może tu być od biedy tylko „pamiętanie o papierosach”, ale już z pewnością przekraczają granice poetyki „listy spraw do załatwienia”, jej cech – wymieńmy kolejno: jednorożności, przewidywalności, doświadczenia codziennego – takie „sprawy”, jak pamięć „przepisów dotyczących paczek i widzeń”, jak mimiczna odpowiedź na nagły lęk lub agresję („sztuka zmuszania mięśni twarzy do uśmiechu”, „chłodnym spojrzeniem gasić wrzask policjanta”), a także owo w istocie przekraczanie granicy własnego „ja”, granicy cierpienia i choroby, która doprowadziła Grażynę do śmierci („Z obozu albo szpitala ślać listy, że wszystko w porządku”). W konwencję codzienności, z pozoru normalnego życia, rutyny i zwykłych przymusów egzystencji wpisane tu zostają sytuacje trudne do udźwignięcia, bez wątpienia przekraczające zwykle egzystencjalne doświadczenie człowieka, przekraczające w tym stopniu, w jakim tylko Historia może brać czyjś los w posiadanie. Opozycja między zwykłością a niezwykłością komunikuje wprost prawdę, że to, co musiała w swojej codzienności udźwignąć Grażyna, dla większości miałyby znamiona apokalipsy. A jednak to życie w stanie wyjątkowym organizowane jest i porządkowane mimo wszystko i do końca ze zdeterminowaną i spokojną systematycznością, jakby chodziło o zakupy, sprzątanie, opłatę za prąd i gaz. Wpisana jest w ten tryb narracji sugestia dzielnoci, niezłomności i delikatności osoby, która zmaga się z tym chaosem.

Podobne znamiona walki o Grażynę ma owa „rozmowa” w drugiej części wiersza. W jej toku narrator nie traci najbliższego kontaktu z bohaterką utworu, która obecna jest z całą niepowtarzalnością swoich rysów, ukazanych – rzecz można – w zbliżeniu („Na złość, na zawsze zapiszę / tę kreskę na tęczęwce, zmarszczkę w kącie ust”). Równocześnie słowa – „śmierć”, „nicość”, „nieistnienie” – zostają tu wprowadzone w jakiś wirujący krąg kalamburów, *bon mot*ów, odbijających znaczenia, unieważniających ciężar tych słów i mających cechy czynności zgoła magicznej. Słowa są tu jakby od środka rozsadzane, ich morfologiczna integralność naruszana, ich sensy relatywizowane („nieistnienie” – „nie istnieje”, „mówię poważnie” – „Śmierć. Nie, to niepoważne”, „nicość” – „takie nic”). Realność desygnatów zostaje tu zastąpiona *quasi*-realnością napięć międzysłownych, semantycznych obsunięć, układów echowych („poważnie” – „niepoważne”, „podziwiam” – „ten podziw” – „powiedzieć”) i całej tej kinetyki języka. Owa żonglerka słowami pozbawia je wagi, czyni z nich pustą formę, uwalnia je od ich desygnatów, jedyną realnością czyniąc Grażynę, jej „kreskę na tęczęwce, zmarszczkę w kącie ust”, które „na złość, na zawsze zapiszę”.

Tyle można powiedzieć o semantyce słów, która, z jednej strony, maksymalnie urealnia Grażynę, „cytuje” ją w końcu i powołuje do życia w strukturach zakładających intensywne jej istnienie („notatki Grażyny”, „rozmowa z Grażyną”), a z drugiej strony, wykracza poza te narracje, sytuując bohaterkę wiersza w perspektywie egzystencjalnego zagrożenia oraz podejmując spektakularny pojedynek ze śmiercią – językowy („unieważnianie” słów), ale w istocie i filozoficzny. Owa gra przeciwko śmierci, nicości, nieistnieniu toczy się też na nieco innym poziomie tekstu. Już pierwsze czytelnicze doświadczenie utworu wiąże się z odczuwaniem silnej tendencji do konsolidacji w sferze poety-

k i w i e r s z a: jego konturu, intonacji, rytmu, składni. Konsolidacji, która także jest symbolem przeciwstawiania się – tym razem w substancjalnej niejako warstwie utworu – śmierci jako rozpadowi, dezintegracji. Dwie kluczowe dla wiersza formy narracyjne – „notatki na liście spraw do załatwienia” i „przyjacielska rozmowa” – tak silnie zatopione w codzienności, tak silnie zaprzeczające nieistnieniu tytułowej postaci utworu i tworzące ramę dla najdalej posuniętej kolokwialności, wpisuje autor zarazem w jakiś niesłychanie stabilizujący kontur rytmiczno-składniowy, który stanowi jakby integrującą osłonę dla tej delikatnej tkanki ludzkiego życia. Z poetycką maestrią pogodzony zostaje przez to wymóg naturalności, nasycenia zdarzeniową materią życia, kolokwialności rozmowy – bo tylko ta epicka realność mogła Grażynę „odwołać” z nieistnienia – z równoczesną intencją ujęcia tego realizmu i „luzu” w struktury spajające. Zmienna długość wersów (12–18 zgłosek) i brak rymów są tu odpowiednikiem owej nieobliczalności, spontaniczności życia samego. Ale ponad tą heterosylabicznością i bezrymowością pojawiają się uspojnijające rygory rytmiczne, intonacyjne i składniowe. Kolejne dystychy i monostychy pierwszej części wiersza, z ich notatkową, zatomizowaną grafiką, z ich zmysłową, pulsującą równym rytmem akcentów, imperatywną intonacją, to jakieś suwerenne cząstki, molekuly istnienia o niezwyklej dotykalności i ciężarze właściwym. Nie dość na tym. W wierszu obserwujemy także staranne unikanie przertzutni, tak typowej skądinąd dla poezji stylizowanej na rozmowę czy – ogólniej – na cudze słowo, a nadto rygorystyczne pokrywanie się granic składniowych z granicą wersu i średniówki. O tym wyrównywaniu wersów i składni najlepiej świadczy fakt, że w liczącym 25 wersów utworze – zdań pojedynczych i złożonych zmieściło się aż 24, a więc prawie tyle samo co wersów. Także grafika wiersza w widoczny sposób dąży do integracji, konsolidacji. Początkowe dystychy i monostychy w połowie utworu zastąpione zostaną najpierw strofą 4-wersową, a potem dwiema 7-wersowymi. Daje to optyczne wrażenie zastępowania przestrzeni rozbitej, bliskiej rozproszeniu, przestrzenią maksymalnie wypełnioną materią, przeciwstawiającą się rozpadowi.

Właściwie mamy tu cały kompleks działań polegających na „unieszkodliwianiu” słów z a m i a s t ich realnych odpowiedników, jakby były tożsame ze swymi desygnatami – śmiercią i nicością, na „zabezpieczeniu” przed rozpadem wiersza z a m i a s t ludzkiego ciała, tak jakby konsolidacja wiersza mogła zapobiec rozpadowi ciała, wreszcie na uruchamianiu konwencji mowy niezależnej w z a s t ę p s t w i e mowy Grażyny, by zasugerować, że skoro cytujemy jej słowa, to i ona sama istnieje. Zadajmy nieco prowokacyjne pytanie: byłby zatem Barańczak w wierszu *Grażynie* i w eseju o nim „*Zemsta ręki śmiertelnej*” – rozwijającym do poziomu słów i struktur utworu wypowiedzianą przez Wisławę Szymborską ideę pisania poezji jako „zemsty ręki śmiertelnej” – autorem tych samych w istocie p r a k t y k m a g i c z n y c h dokonywanych na słowie i języku, jakie wytknął Julianowi Tuwimowi w eseju *Zemsta na słowie?* Zwolennikiem tego samego utożsamienia Słowa i Rzeczy, z którego czyni zarzut Tuwimowi, interpretując *Bal w operze?* Powtórzenie słowa „zemsta” w tytułach obu esejów – raz w odniesieniu do własnej twórczości, a za drugim razem w odniesieniu do praktyk późnego Tuwima – tylko uprawdopodobniałoby tę hipotezę. O utworze Tuwima mówi Barańczak:

Poeta karze język nie za jego własne winy. Zemsta na słowie jest egzekucją *in effigie*: język zostaje ukarany za zbrodnie rzeczywistości. A skoro tak, to musimy przyjąć, że Tuwim

całkowicie i bez zastrzeżeń utożsamia język z rzeczywistością; słowo nie jest dlań nawet wianą reprezentacją rzeczy – jest rzeczą samą<sup>14</sup>.

Ta praktyka w *Balu w Operze* – niszczenia słów w zastępstwie przedwojennej polskiej rzeczywistości – przy całej związanej z nią warsztatowej maestrii, równocześnie jakoś, zdaniem Barańczaka, pomniejsza Tuwima jako poetę, czyni go niezdolnym do „zglębiania owej szczeliny pomiędzy Słowem a Rzeczą”<sup>15</sup>, która to umiejętność jest znamiem poezji nieufnej wobec języka. Czyżbyśmy zatem mieli, powtórzmy nasze pytanie, w wierszu *Grażynie* (który *nb.* powstał w okresie pisania eseju o *Balu w Operze*, w końcu roku 1982!) świadectwo aż takiej niekonsekwencji autora: jego magicznej praktyki, już to „znoszącej” ciężar słowa – gdy mówi ono o śmierci, gdy „j e s t” śmiercią, już to, przeciwnie, nadającej temu słowu niemal dotykalmą zmysłowość materii – gdy ma ono zastąpić unicestwioną realność postaci Grażyny, gdy „j e s t” Grażyną?

Aby odpowiedzieć na to pytanie przecząco, musielibyśmy znaleźć w wierszu sygnały w pewnym sensie podające w wątpliwość całą tę strategię unicestwiania śmierci poprzez demontaż słowa, odbudowywania człowieka poprzez budowanie struktur wierszowych. Chodziłoby o sygnały, że w końcu jednak, w najgłębszym planie semantycznym utworu Barańczak jakby przyznaje: nie da się odeprzeć, unieważnić śmierci przy pomocy poezji. Musiałyby to być w tym wierszu „incydenty”, „wypadki”, „kolizje”, które mają względem autora i całej jego pracy pisarskiej charakter niepodległy, jak śmierć nie podlega człowiekowi. Ocalające działania poetyckie musiałyby zostać skonfrontowane w wierszu ze śmiercią ukazującą się jako siła niczym nie uszczuplona w swej niszczyielskiej i gwałtownej potencji, która nadto objawia się w utworze niejako wbrew autorowi, w sferze zdarzeń jak gdyby przez niego nie planowanych i przypadkowych, w pewnym sensie przezeń nie chcianych i nie dających się kontrolować. Jak nie da się kontrolować śmierci, która zjawia się w naszym życiu niezapowiedziana, z całą bezwzględnością, brutalnie niszcząc nasze próby utrzymania harmonii, obrony przed naporem chaosu. Taką wymowę w wierszu mogłoby mieć wszelkie naruszenie tej zasadniczej idei w nim zawartej, idei jego konsolidacji i uspoźnienia.

Osobiście widzę w utworze dwa takie miejsca (choć może jest ich więcej), w których śmierć, jakby wbrew woli autora, „zagląda” do wiersza i czyni w nim uszczerbek nie do naprawienia, niejako na przekór poetyckiej intencji jej unieważniania. Chodzi tu o dwa co najmniej przypadki zaskakującego, rzecz można, odwrócenia w wierszu jego zasadniczego kierunku uspoźniającego: po pierwsze, znaczące zakłócenie konturu utworu, wyrażone b r a k i e m jednego wersu, czyli niekompletnością czwartego dystychu (w rezultacie – monostychu: „Z obozu albo szpitala ślać listy, że wszystko w porządku”), co jest wyrazem dramatycznego urwania się tego życia, wyrazem śmierci właśnie, która zburzyła tu ład czyjegoś życia i zarazem ład poetycki wiersza, a po wtóre, swoistą m i m o w o l n ą *quasi-prze-*

<sup>14</sup> S. Barańczak, *Zemsta na słowie* (Julian Tuwim: „Bal w Operze”). W: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 42. Odnotujmy, że tezy tego eseju spotkały się z głosami polemicznymi R. Matuszewskiego (*Zemsta na poecie*. „Zeszyty Literackie” 1984, nr 6), J. Sawickiej (*Zeszyty o Tuwima* {ciąg dalszy}. „Zeszyty Literackie” 1984, nr 7), a niedawno także M. Głowińskiego (*Tuwim po latach, czyli poeta w czyścicu*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 1).

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 44.

rzutnię „życie. // Śmierć”, pojawiającą się między jedenastym a dwunastym wersem utworu:

Choćby po to, aby się nie zmarnowały,  
nagrodą za to wszystko powinna być nieśmiertelność,  
a już co najmniej jej wybrakowana wersja, *życie*.

Śmierć. Nie, to niepoważne, nie przyjmuję tego do wiadomości.

Te dwa wyrazy – „życie” i „śmierć” – pojawiając się w najbliższym sąsiedztwie nigdy nie będą brzmiały neutralnie, tylko zawsze ułożą się w jakiś najgłębiej egzystencjalny i kategoryczny sens, związek wynikania. Spotykając się tutaj w eksponowanym miejscu, prawie dokładnie w połowie wiersza, stanowią poetycki dysonans, zgrzyt, są niemal jak skrycie zadany cios, jak zjawisko z innego układu – w tym utworze, w którym wszystko służy temu, by powstrzymać ów związek wynikania, łączący te dwa słowa. W pewien zupełnie inny, nie zapisany w podręcznikach poetyki sposób, te wyrazy składają się na – nazwijmy ją tak – *przerzutnię filozoficzną*, jakby wymykającą się kompetencjom twórcy, który przerzutnie poetyckie w tym wierszu eliminował. Poza tak oto zakomunikowaną przez autora w języku poezji – jako niemożność ostatecznego „domknięcia” wiersza – bezsilnością wobec śmierci, która zabiła Grażynę, można tu jeszcze mówić o zawartym w semantyce tej swoistej przerzutni momencie zaskoczenia, skrytości i perfidii, z jaką pojawia się logika przemijania i zagłady, wpisująca się w utwór według zasady mimikry, bo pozornie szanując regułę braku przerzutni. I tym bardziej – w tej swojej podstępności – śmierć ujawnia w końcu całą swą, niczym już nie osłoniętą bezwzględność i kategoryczność.

W obu opisywanych wypadkach śmierć wkracza zatem do wiersza *Grażynie* poza słowem, w sferze braku („utracony” wers) lub nadmiaru organizacyjnego (niechciana, mimowolna „przerzutnia”). Raz jeszcze zacytujmy Barańczaka z okresu, gdy pisał ten utwór – by uświadomić sobie głęboko przemyślany charakter tych działań:

Język [...] nie jest jednak w stanie uformować samej rzeczywistości na swoje dokładne podobieństwo, nie jest w stanie zakryć jej całkowicie – rzeczywistość zawsze przypomni nam *bez pośrednictwa słowa* (jak zatem? – a prosto: na przykład za pośrednictwem bólu) o swoim obiektywnym i autentycznym istnieniu<sup>16</sup>.

Nie ma więc wątpliwości: Barańczak nie żywi złudzeń, że śmierć można mocą poezji odwołać i unieważnić, egzorcyzmując ją ze słów lub stwarzając w wierszu nieprzekraczalne dla niej zapory. Jest ona zjawiskiem realnym. I dlatego w taki – pozasłowny – sposób została przez poetę zakomunikowana w utworze.

Niewątpliwie celem Barańczaka tworzącego wiersz *Grażynie* było – jak pisze w swym eseju – „zbuntować się [...] przeciw władzy Nicości, rzucając ten wiersz w jej pozbawioną rysów twarz”<sup>17</sup>. Opisowi tego działania poetyckiego poświęcona była znaczna część owej interpretacji. Ale fakt, że dostrzegamy w utworze nie tylko zabiegi jakby magiczne – osłabianie semantycznej zawartości słów-wyroków („śmierć”, „nieistnienie”) czy budowanie zapór przeciw śmierci z innych słów

<sup>16</sup> Barańczak, *Zemsta na słowie*, s. 44. Podkreślenia kursywą w cytowanych tekstach Barańczaka pochodzą od niego.

<sup>17</sup> Barańczak, *„Zemsta ręki śmiertelnej”*, s. 132.



i spajających struktur poetyki, lecz także iż widzimy w nim swoistą przestrzeń negatywną: wnikania śmierci do wiersza poza słowem i jakby poza intencją poety, zdaje się wskazywać na to, że ten utwór poza ową sferą emocjonalnych i etycznych motywacji jest też spełnieniem pewnej ogólniejszej filozofii poetyckiej Barańczaka, zgodnie z którą każdy wiersz musi być przede wszystkim osobistym, głęboko przeżyтым i wpisany w najgłębsze struktury utworu doświadczeniem poznawczym. Doświadczeniem jak najdalszym od tez przyjmowanych *a priori*, od mówienia o świecie językiem schematu czy konwencji. Ten imperatyw wiersza jako *s p r a w d z a n i a ś w i a t a* – zawsze od nowa, zawsze po raz pierwszy – formułował Barańczak wielokrotnie, a po latach powtórzył raz jeszcze, ze szczególną i poruszającą konkretnością, w wierszu *Za szkłem* z tomu *Chirurgiczna precyzja* (1998):

[...] wolno-ć, niewiemy

Tomku, w samo południe, czyli w każdej chwili, wolno ci sprawdzić  
tę mgielkę na szkle słoja, krwotok tej szyby, puls gwiazdy,  
sprawdzać życie, własne, na przegubach świata kładąc półślepe palce.

W gruncie rzeczy, dodajmy, jesteśmy tu, w tym autobiograficznym wierszu o młodości autora, u źródeł przyjętej przez niego na początku drogi twórczej – zasady „poezji jako nieufności”. Można zatem powiedzieć, że w wierszu *Grażynie* sumuje się ów, wcześniej tu charakteryzowany, imperatyw obrony pojedynczego człowieka przed anihilującym działaniem Historii oraz, równie imperatywne, odsłanianie gorzkiej prawdy o wątpliwej realności i skuteczności takiej obrony.

Zasada „sprawdzania świata” rządzi także, w szczególnie interesujący sposób, poetycką organizacją tych wierszy *Atlantydy*, które podejmują polemikę ze wspólnotową – opartą na dyktacie zbiorowości i na rutynie patriotycznego ceremoniału – reakcją na historyczną opresję stanu wojennego. Powiedzieliśmy wcześniej, że Barańczak przeciwstawia się Historii w dwóch jej postaciach – w tej zbrodniczej, spełnionej choćby w rzeczywistości stanu wojennego i mającej w swej logice śmierć człowieka, ale także w tej oddziałującej na człowieka, odbierającej mu Imię Własne, gdy Historia siłą wpisuje go w zbiorową celebrację, w jej zrównujący rytm. Teraz, po lekturze wiersza *Grażynie*, czas doprecyzować ten drugi człon formuły interpretacyjnej i sprowadzić go do uchwytnych rozmiarów. Można powiedzieć, że Barańczak w takich utworach, jak *Kwestia rytmu* i *Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984* nie zgadza się na ową celebrację – na tej samej zasadzie, na jakiej nie zgodził się w wierszu *Grażynie* na formę żałobnej elegii, z jej, jak pisze, „nieznośną konwencjonalnością wszystkich słów, metafor, zwrotów retorycznych”<sup>18</sup>. Dlatego konfrontacja z Historią jako mitologizacją ma w wierszach „przeciw celebracji” formę *m e d i a c j i*, przebijania się przez bezosobowe symbole, i to jakby w obu kierunkach – od pojedynczego człowieka, poprzez symbole religijne docierającego do prawdy o sobie, o swojej codzienności, oraz od owych symboli, od których szuka się drogi prowadzącej do konkretnego człowieka. Mam tu przede wszystkim na myśli realizujący taką dramaturgię wiersz *Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984*:

„A teraz, bracia i siostry, otwórzmy śpiewniki na hymnie  
numer trzydzieści osiem”; w głębi nawy  
bez przekonania zawodzi niemowlę, niechybnie

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 125.

mokra pieluszka; przeciąg zimnymi klinami  
 podważa klęczące kolana; ten ksiądz  
 wygląda na Irlandczyka; ktoś z tyłu sucho zakaszłał,  
 otrzępywanie nogawek, chyba znów można sięść,  
 tak, wszyscy siadają; to znaczy, z wyjątkiem stojących na baczność  
 weteranów z sztandarem; brunetka w futrze wymyka  
 się na palcach (ze skrzypiącej szpary w półmroku wionie  
 jasny uliczny mróz, aż się ugina płomień  
 świec) i wraca, zatkawszy monetą przelyk licznika;  
*dłonie przebite ćwiekami; za plecami związane dłonie*

czyżby z tym nic wspólnego nie miały? z reumatyzmami  
 w kościach, drobnymi w kieszeniach i rodzinami na karku,  
 z rezygnacjami, do których nigdy się nie przyznamy,  
 z ucieczkami od strachu sprzedawanego na kartki,  
 z haftem chorągwi i hymnów („Jak długo męka twa trwa,  
 Ojczyzno”, przy bocznym ołtarzu emigracyjny kontrakt,  
 „twa – trwa”! powinno się dawać mandat za takie dwa  
 zaparkowane zbyt blisko słowa), z naszą po kątach  
 świata upchniętą wspólnotą, skrzypieniem głosek, nalepką  
 na zderzaku, z wiarą w leżące zbyt ciężkim krzyżem słowa  
 lub w żart („Czy wierzę? Bóg mi świadkiem, nie wiem”) wciąż od nowa  
 z klęsk i klęczek wstający zbyt desperacko i lekko;  
*głowa w cierniach; palkami zmasakrowana głowa*

czy to obejmie, czy się to w niej mieści?  
 Bóg nam świadkiem, nie wiemy. Otwieramy śpiewniki na hymnie  
 żywego ciała, numer nieskończony, na jego treści  
 żołądkowej, śluzówce, nerwach wrażliwych na zimno  
 i ból; tylko takimi możesz nas objąć, pojąć i mieć,  
 ze wszystkim, ze zdrętwiałym kolaniem, spłowiłą chorągwią,  
 nielogiczną miłością do tych a nie innych miejsc,  
 twarzą, skrzypiących dźwięków; z nieuleczalną chorobą  
 nadziei; i z zapomnieniem; i z rozdzierającym je błyskiem  
 zrozumienia, jak to jest, kiedy bez świadka i światła  
 ginie się wśród niewiedzy pulsującego krwią świata,  
 słysząc własne słabnące, decydujące o wszystkim  
*wołanie nad belki krzyża; uderzenia w багажник fiata [A 18]*

Od pierwszych linijek utworu czujemy, jak bardzo kontur strofy, pojedynczego wersu różni się z tym, co postrzega, co ujmuje w zdania narrator. W porównaniu z wierszem *Grażynie* kontur *Mszy za Polskę* nie jest przestrzenią ocalania bohatera, lecz raczej bolesnego dekomponowania go, zaprzeczania jego wrażliwości percepcyjnej. W obu bowiem wierszach Barańczak maksymalnie korzysta – jak to kiedyś określił – „z wszystkich bogactw, udostępnianych piszącemu przez ten niewyczerpany skarbiec poezji, jakim jest *nietożsamość zdania i wersu, napięcie pomiędzy składnią a wersyfikacją*”<sup>19</sup>. Dysharmonia między oddechem i rytmem składni narratora *Mszy za Polskę* a konturem wersu i strofy wyraża w języku

<sup>19</sup> S. Barańczak, wypowiedź w dwugłosie o poezji K. Koehlera. „Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 10. Na szerszym tle poezji współczesnej, uwzględniając już także wiersze poetów pokoleń 68, omawia zjawisko rozlamywania składni przez kontur wersu L. Puszczowska w artykule *Przyczynki do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej* („Teksty” 1975, nr 1). Zob. też D. Urbąńska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*. Warszawa 1995, rozdz. *Wiersz wolny antyskładniowy*.

poetyki pierwsze i zasadnicze pytanie tego utworu: czy jego bohater, zwykły człowiek, ma cokolwiek wspólnego z przestrzenią, w której się znalazł, tym kościołem, tym nabożeństwem, tą sprawą, w intencji której się tu zjawił? Albo też: czy owa przestrzeń, *sacrum*, liturgia, owa sprawa wreszcie, mają z tym człowiekiem cokolwiek wspólnego, czy nie gwałcą go przypadkiem w tej – odtwarzanej przez wers i strofę – przestrzeni kościoła, w rygorze i rytmie liturgii mszy za Polskę? Czy biorą pod uwagę jego człowieczą niepowtarzalność, jednorazowość, własne oblicze, niezdolność do skupienia, cierpienie? I cały ten utwór jest próbą odpowiedzi na te pytania, próbą – jak powiedzieliśmy – mediacji i przekraczania owej obcości, a także przeciwstawienia się marginalizacji pojedynczego człowieka w konfrontacji z *sacrum*.

Oto więc, z jednej strony, jest w tym wierszu narrator, który „ciągnie” za sobą całą dosłowność ludzkiej percepcji, tę właściwą ludzkiemu postrzeganiu, nie dającą się oddzielić od człowieka zmysłowość percypowania przestrzeni, preferowanie tego, co widzialne i co słyszalne: „ten ksiądz / wy g l ą d a na Irlandczyka”, „brunetka w futrze wymyka / się na palcach”, „w głębi nawy / bez przekonania z awodzi niemowlę”, „ktoś z tyłu sucho z a k a s z ł a ł”. A także właściwe człowiekowi zamiłowanie do szczegółu, do gromadzenia wiedzy, przechowywania pojedynczych losów, rysów, obsesji i magicznych gestów w zakamarkach pamięci: „drobne w kieszeniach i rodziny na karku”, „rezygnacje, do których nigdy się nie przyznamy”, „ucieczki od strachu sprzedawanego na kartki”, „reumatyzm w kościach”, „nalepka na zderzaku”, nie zaś syntetyzowanie ich, tych losów, tych obsesji w abstrakty i idee. Pierwsza elementarna zasada ludzkiej egzystencji – zmysłowe postrzeganie – została wyrażona w tym realizmie i metonimicznej kumulacji szczegółów, jakie cechują mowę narratora.

Z drugiej strony, jakby z innego porządku i układu, wnika do wiersza *Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984* owa przestrzeń *sacrum* – trzy pojedyncze, wyróżnione kursywą, ostatnie wersy każdej ze strof. „Wpadają” one do tego wiersza – owe frazy wyrwane z kontekstu, dosłyszane szcątkowo – jakby zostały dostrzeżone jakąś tylko częścią świadomości monologującego bohatera. Domyślamy się w nich słów „hymnu numer trzydzieści osiem”, opisu z wolna konkretyzującego się wydarzenia:

[ . . . . . ]  
*dłonie przebite ćwiekami; za plecami związane dłonie*

[ . . . . . ]  
*głowa w cierniach; pałkami zmasakrowana głowa*

[ . . . . . ]  
*wołanie z nad belki krzyża; uderzenia w bagażnik fiata*

W tej tak oto spolaryzowanej przestrzeni wiersza, której dwa bieguny: konkretny i obciążony swą zmysłowością człowiek oraz bytujące tu jako pojedyncze pasma-wersy *sacrum*, z motywem męczeńskiej śmierci – wydaje się – nigdy się ze sobą nie spotykają, odbywa się jednak powolny proces zbliżania się tych sfer. Bo zauważmy: bohater – uczestnik mszy, w pierwszej strofie jeszcze całkowicie skupiony na postaciach i epizodach w zamkniętym wnętrzu kościoła, w strofie drugiej znajduje się już w zasadzie poza „tu i teraz” tej konkretnej mszy i jej czasu, z roli biernego obserwatora przeobraża się w wyrażiciela doświadczeń wspólnoty, by

wreszcie w strofie trzeciej zwrócić się w imieniu tej wspólnoty wprost do Boga („tylko takimi możesz nas objąć, pojąć i mieć, / ze wszystkim”). Proces zgoła odwrotny zachodzi w cytacie ze sfery *sacrum*. W kolejnych wersach – pierwszym, drugim i trzecim – nasycy się owo *sacrum* konkretem właśnie jednostkowego, ludzkiego doświadczenia, w wyniku czego w ostatnim wersie obok obrazu Chrystusa na krzyżu, rozpoznawalnego od początku, rozpoznajemy także zamykającą się przestrzeń, ukonkretniającą się czas i miejsce śmierci polskiego księdza Jerzego Popiełuszki, zamordowanego w 1984 roku przez funkcjonariuszy policji politycznej. W poszczególnych fragmentach opis tej męczeńskiej śmierci stopniowo przekracza granice anonimowości: najpierw jest obrazem usytuowanym w jakimś historycznym „zawsze i wszędzie” („za plecami związane dłonie”), potem można go zidentyfikować w realiach jakiegoś państwa milicyjnego („palkami zmasakrowana głowa”), wreszcie ostatecznie nasycy się nazwą własną i rozpoznawalnym konkretem znanego zdarzenia („uderzenia w bagażnik fiata”). W zbliżaniu się do siebie ludzkiego konkrety i idealnego *sacrum* w wierszu rysują się zatem dwie linie i tendencje – w linii doczesności: otwieranie się przestrzeni („opuszczanie” wnętrza kościoła) i podjęcie przez człowieka w nią wpisanego dialogu z Bogiem, w linii *sacrum*: zamykanie się tej przestrzeni („bagażnik fiata”) i konkretyzowanie osoby jako domyślnego Imienia Własnego księdza Popiełuszki.

Kluczowa dla owego spotkania człowieka i *sacrum* staje się trzecia strofa utworu. W przestrzeni *sacrum* w ostatnim wersie Chrystus spotyka się z człowiekiem na poziomie śmierci. Woła z nad belki krzyża, podczas gdy ksiądz daje znaki życia spod pokrywy bagażnika. Ksiądz Popiełuszko staje się zarazem rzecznikiem człowieka wobec *sacrum* i sam występuje w linii *sacrum*. Właściwie tłumaczy śmierć Chrystusa – zamkniętą przez prawie 2 000 lat w kanonicznych ujęciach – na jakieś „dziś”, w którym jakby dokonało się jej powtórzenie w śmierci księdza i zapewne dokona się ono w śmierci każdego z nas, poprzedzonej także męką: ludzkiej choroby, bólu, lęku, tęsknoty, winy, zdrady i innych doświadczeń egzystencjalnych, dających się odczytać w drugiej i trzeciej strofie utworu. Wołanie z nad belki krzyża i uderzanie dochodzące spod pokrywy bagażnika uwyrażnia podobieństwo Chrystusa i człowieka, jednoczy ich jakby, a zarazem – przez ową opozycję przestrzenną „znad–spod” i tę drastyczną odmienną sposobu wołania o ratunek – staje się figurą całego dramatyizmu i trudności komunikacji między Bogiem a człowiekiem, podejmowanej z dwóch różnych poziomów i jakoś przegradzanej, tłumionej przez belkę krzyża, przez pokrywę bagażnika.

Spotkanie się człowieka i *sacrum* w owych trzech wersach – „cytatach z *sacrum*” – jest przede wszystkim sprawą geometrii, stosunków przestrzennych, klarownie zarysowanych linii i symetrii dwóch postaci: Chrystusa i człowieka. Tu i w całym wierszu, z determinacją zmierzającym do forsowania granic między człowiekiem a bezcielesnym *sacrum*, Barańczak mimo wszystko szanuje i bardzo subtelnie różnicuje substancjalną niejako odrębność obu sfer – boskość geometrii i „ludzkość” cielesności, przez co także i w tej poezji spełniają się archetypiczne figuracje obu tych przestrzeni.

I otóż w owej trzeciej strofie podobne zbliżenie, a właściwie zjednoczenie *sacrum* i człowieka dokonuje się także w „gęstej”, jakby cielesnej – naznaczonej, jak powiedzieliśmy, ową ludzką skazą zmysłowości – mowie narratora. Przebiega ono tutaj, w materii słowa, równie dramatycznie. We fragmencie:

[...] Otwieramy śpiewniki na hymnie  
 żywego ciała, numer nieskończony, na jego treści  
 żołądkowej, słówówe, nerwach wrażliwych na zimno  
 i ból [...]

– poszczególne słowa i zwroty zyskują nagle dwuznaczność, której nie miały w strofach wcześniejszych, gdzie obowiązywała zasada ściśle określonego desygnatu. Wyrażenie „numer nieskończony” znaczyć tu więc może, i zapewne znaczy, perspektywę Zmartwychwstania czy nieogarnialność tajemnicy życia, ale równie dobrze znaczy coś wręcz przeciwnego – życie nie dokończone, gwałtownie przerwane śmiercią, którą jest ludzka śmierć księdza Popiełuszki. Oba te sensory tu się nie wykluczają, ale właśnie łączą jako prawda o człowieku, który w tym miejscu równie silnie odczuwa lęk przed śmiercią, widzi tę śmierć, doświadcza jej, i wobec którego zarazem otwiera się tu perspektywa nieskończoności. Słowo „treść” natomiast znaczyć może „treść hymnu”, ale równocześnie „treść żołądkową”, a nawet „treść” jakiegoś protokołu sekcyjnego, do którego wiersz w tej części najwyraźniej nawiązuje. Tu z kolei mamy przez chwilę w jednym słowie radykalne u t o ż s a m i e n i e tekstu sakralnego, nieskalanej konkretem ciała stronicy jakiegoś śpiewnika kościelnego, z dramatycznie przywołaną treścią żołądkową, która zdaje się niemal wylewać na te stronicie. A równocześnie także, gdzieś w dalszym, ale równie konkretnym planie semantycznym, stronicie hymnu n a k ł a d a j ą s i ę na stronicie protokołu sekcji zwłok.

W obu opisanych wypadkach s ł o w o zatem, jego potencjał metaforyczny i homonimiczność jest miejscem, w którym mogą się spotkać dwa różne wymiary, mogą się w nim wreszcie zjednoczyć w naturalny sposób, a nie wykluczać. W nim też człowiek, ludzkie ciało nie zostają poniżone i pominięte, *sacrum* zaś – nie podlega wywyższeniu i wyniesieniu w sferę abstrakcji, lecz oba te pierwiastki istnieją na równych prawach i, prawdę mówiąc, nie dają się od siebie oddzielić. Poetycka właściwość słowa, która zyskuje swe spełnienie w metaforze, homonimii, czyni to słowo doskonałym nośnikiem t r a n s c e n d e n c j i w tym najbardziej etymologicznym znaczeniu przekraczania (łac. *transcendere*) wymiarów.

Destabilizowanie, burzenie kanonicznych podziałów na *sacrum* i cielesność, co nie jest wszakże związane – trzeba to podkreślić, by uniknąć nieporozumień – z profanacją Boga samego, lecz polega jakby na zdzieraniu zasłony swoistego *decorum*, poza którym chce się zamknąć *sacrum*, przez co dokonuje się także poniżenie człowieka, jako w swej cielesności niby niegodnego Boskiej natury, odbywa się jednak w wierszu *Msza za Polskę* nie tylko we wskazanych dotąd miejscach. Dyskretnie ukryte jest także w czysto zdarzeniowej, anegdotycznej z pozoru warstwie wiersza – jako przeciwstawienie wnętrza kościoła i przestrzeni poza nim. W tym przeciwstawieniu, paradoksalnie, kościół okazuje się obszarem zagubienia *sacrum* i swoistego karcenia człowieka, przestrzeń na zewnątrz kościoła zaś – miejscem, w którym z dala od owej odświętności, celebry i rutyny owo *sacrum* bytuje i z którego dopiero przedostaje się ono do wnętrza kościoła.

Oto w pierwszej strofie w trakcie mszy to wnętrze kościoła o p u s z c z a „brunetka w futrze”, by w chwilę później wrócić, „zatkawszy monetą przełyk licznika”. I w tym samym momencie dzieje się coś dziwnego:

[...] (ze skrzypiącej szpary w półmroku wionie  
jasny uliczny mróz, aż się ugina płomień  
świec) [...]

O sakralnej naturze motywów mrozu i jasności (bieli) w poezji Barańczaka można by napisać cały traktat, zwłaszcza w kontekście zbioru *Podróż zimowa* (1994), wydanego 8 lat po *Atlantydzie*. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że w ukazanej tu scenie uchylania drzwi od kościoła ów wpadający do wnętrza promień jasności i mrozu ma głęboko symboliczne znaczenie i że to w istocie *sacrum* przenika przez szparę do środka świątyni, tak jakby wcześniej *sacrum* w niej nie było. W strofie drugiej z kolei, „dziejącej się” już jakby poza budynkiem świątyni – w materii ludzkich losów, czasowo i przestrzennie wyprowadzonej poza kościelne „tu i teraz” – nieoczekiwanie na chwilę w r a c a m y do wnętrza kościoła:

[...] („Jak długo męka twa trwa,  
Ojczyzno”, przy bocznym ołtarzu emigracyjny kontrakt,  
„twa – trwa”! powinno się dawać mandat za takie dwa  
zaparkowane zbyt blisko słowa) [...]

Na prawach symetrii chwilowy powrót ze świata zewnętrznego do wnętrza kościoła kończy się więc takim samym „mandatem”, jakiego w scenie pierwszej uniknęła „brunetka w futrze” wychodząc z wnętrza kościoła, wymykając się na parking. Mandat to żartobliwy, gdy odnieść go do słów hymnu, owej grafomańskiej zbitki „twa trwa”, ale zarazem – mandat symboliczny, naliczony w ludzkiej monecie tamtej, równie ludzkiej, przestrzeni sakralnego *decorum*, która alienuje człowieka i unieruchamia go w kolektywnym przeżywaniu męczeństwa ojczyzny. Dodajmy, że symboliczna szkatułkowość opisanego przez nas „wyjścia z” i „wejścia do” kościoła, symetria tej konstrukcji, zostają zaakcentowane nawiasami, które w pierwszym i drugim przypadku odtwarzają stosunek „wnętrza” i „zewnątrzności” także w przestrzeni zdania.

Czytając dalej ten kod chłodu (mrozu), wnętrza i zewnętrżności, noblitacji człowieka i trywializowania *decorum* (w istocie egzekutorem tych czynności jest tu właśnie *sacrum*, przybywające jednak ze zgoła innego, niż chciałby człowiek, wymiaru i kierunku), odnajdujemy jeszcze, w pierwszej strofie, dwa inne znamienne momenty ingerencji mrozu (chłodu) spoza wnętrza świątyni, dokonujące w jej obrębie swoistego przewartościowania: raz „przeciąg zimnymi klinami / p o d w a ż a kłęzące kolana”, za drugim zaś razem – ten obraz przywołaliśmy już w innej konfiguracji – „wionie / jasny uliczny mróz, aż się u g i n a płomień / świec”. W obu wypadkach ważne są skutki ingerencji mrozu-*sacrum* we wnętrzu kościoła – owo podniesienie człowieka z kolan, z jednej strony, i ugięcie czystego pionu, jaki rysuje płomień świec, z drugiej. Rozprostowanie kolan człowieka i równoczesne pochylenie płomienia świecy (tej idealnej formy czczenia *sacrum*) to kolejny akt w całej serii zdarzeń w wierszu i działań poetyckich, w których dokonuje się zburzenie ładu celebracji odbierającej człowiekowi jego istotność, egzystencjalny ciężar jego życia, działań zmierzających do odzyskania przez człowieka zarówno jego ludzkiej pełni, jak i tkwiącego w nim pierwiastka Boskości.

Tę szczegółową analizę można by jeszcze kontynuować, wskazując choćby na swoistą „echowość” pewnych konceptów: np. grafika strofy, z owymi pojedynczymi wersami pisanymi kursywą, prześwietlającymi jakby innym, transcendent-

nym „materiałem” i światłem bryłę wiersza wypełnioną w zasadzie „doczesną” narracją bohatera, dotykana materia słowa, zdaje się być powtórzeniem motywu mroźnego klina, jasnej szpary w drzwiach kościoła. Tak jak ów klin i szpara w „fabule” wiersza podważają i uchylają rygory celebracji, wnikając do wnętrza kościoła, tak te wersy, niejako z zewnątrz (są przecież cytatami), „podważają” strofy i otwierają wnętrze utworu na treść transcendentną, rodząc kolejne pytania: „czyżby z tym nic wspólnego nie miały?”, „czy to obejmie, czy się to w niej mieści?” – które popychają narratora do rozmowy z Bogiem. Można by też zwrócić uwagę na to, że pewne sceny, motywy sytuacyjne utworu „wędrują” między sferą *sacrum* a ludzką cielesnością, pojawiają się we wszystkich trzech strofach (transformujący motyw kolan/klęczenia, skrzywienia, chorągwi/sztandarów), co byłoby jeszcze jednym spełnieniem się intencji obalania granic między człowiekiem a *sacrum*.

Nawet jeśli nie rozwiniemy tych kolejnych obserwacji, istotna zasada organizacji wiersza *Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984* jest już dla nas jasna. Możemy ten utwór – z całą jego, na wszystkich poziomach realizowaną, tendencją do ujmowania się za pojedynczym człowiekiem – umieścić w szeregu tekstów traktujących w *Atlantydzie* o Historii i w taki czy inny sposób biorących człowieka w obronę przed jej depersonalizującymi mechanizmami. Również tymi, które wynikają z kolektywnego przeciwstawiania się tej Historii, redukującego człowieka do zbiorowych gestów, właściwie odmawiającego mu prawa do własnego wymiaru męczeństwa i świętości.

## 4

Świat poza Historią i świat z nagłą doświadczający jej przebudzenia, świat dziecka i świat społeczeństwa w tym samym momencie rozstających się z utopią dzieciństwa i z utopią Historii (*Historia*). Wiersz jako przestrzeń szczelnie odgradzająca człowieka od śmierci (śmierci, czyli Nicości, mającej dwa oblicza: Historii i Natury) i zarazem przenikana w końcu przez tę śmierć, która znajduje drogę do człowieka; jako przestrzeń współistnienia kolokwialności mowy, spontaniczności życia, i przeciwnego im, pozornie wykluczającego je rygoru struktur, które chronić mają to życie przed rozpadem (*Grażynie*). Wiersz jako fascynujące zbliżanie się do siebie z najodleglejszych punktów i w końcu spotkanie się Boga i człowieka, jako niezwykle współistnienie na jednym obszarze bezsłownej geometrii *sacrum* i stężonej zmysłowości ludzkiego słowa, jako przekraczanie granic, antynomia wnętrza i zewnętrżności, tajemniczy przepływ *sacrum* między tymi przestrzeniami (*Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984*). Owo bogactwo poetyckich realizacji starałem się w tych rozważaniach zamknąć w trzy warianty relacji między człowiekiem a Historią. Przypomnę, była to relacja *r ó w n o l e g ł o ś c i* – gdy wiersz jest czytaniem Historii w kodzie ludzkiej biografii (*Historia*), *k o n f r o n t a c j i* – gdy utwór ma być azylem, świadectwem buntu przeciw Historii i Naturze, „rzuconym w twarz Nicości” (*Grażynie*), a wreszcie swoistej *m e d i a c j i* – gdy w wierszu dokonuje się rewizja kodu *sacrum* (*Msza za Polskę*). Kiedy raz jeszcze spoglądamy na całą tę wielowariantowość relacji w świecie poetyckim omawianych wierszy, możemy powiedzieć, że Barańczak w pełni realizuje swój – sformułowany przez niego jako krytyka pod adresem poezji po sierpniu 1980 – postulat pisania o Historii poprzez doświadczenie konkretnego czło-

wieka. I co więcej, także pisanie o niej na przekór schematom, co spełnia się poprzez – zacytujmy raz jeszcze tę wypowiedź poety – „komplikowanie obrazu, przypominanie, że nie wszystko sprowadza się do absolutnych opozycji i podziałów”<sup>20</sup>. Bo przecież także owa Historia przybiera w *Atlantydzie* tak różne oblicza i wymiary, bywa jakby „w różnej formie” i odnajdujemy ją w różnych miejscach, po obu stronach muru „obleżonego miasta” (by przywołać tytuł znanego wiersza Zbigniewa Herberta z roku 1982).

Chciałbym wszakże wskazać w *Atlantydzie* jeszcze jeden obszar emancypowania się człowieka wobec Historii, obszar odzyskiwania przezeń Imienia Własnego, dotąd tu nie nazwany, którego istnienie w omawianych wierszach jest zarazem najradzykalniejszą realizacją postulatu samego Barańczaka – zmiany języka poezji po sierpniu 1980. Dodajmy, że także w perspektywie twórczości własnej poety zjawisko, o którym chcę teraz powiedzieć, stanowi prawdziwy przełom. Nazwać by je można bardzo skrótowo *o d z i e l e n i e m* się w języku poetyckim Barańczaka *rejestracji* od *interpretacji*. Poczynając od wiersza *Historia*, powstałego zapewne jeszcze przed rokiem 1982 i niezmiernie – jak sądzę – ważnego jako początek nowej drogi poetyckiej autora *Atlantyd*, w jego utworach niepomniernie wzrasta udział swoiście przezroczystego opisu świata, anegdoty, subiektywnego postrzegania i patrzenia, wreszcie prywatnego żywiołu językowego głównej postaci wiersza<sup>21</sup>. Zauważmy, że to rozwarstwienie utworu na elementarny opis, ową zmysłowo rejestrowaną przestrzeń, poza którą jest także *człowiek patrzący*, oraz na nadbudowaną ponad tą przestrzenią i bohaterem interpretację – rozwarstwienie, dodajmy, które pozwala czytać świat, anegdotę, ludzki los w ich zasadniczej autonomii, także autonomii wobec Historii – stało się możliwe dopiero wtedy, gdy „światem przedstawionym” poezji Barańczaka przestał być język jako twór społeczny.

Odwołując się tutaj do tej dawniejszej właściwości poezji Barańczaka – celnie scharakteryzowanej przez Włodzimierza Boleckiego, gdy mówił on właśnie o „języku jako świecie przedstawionym”<sup>22</sup> – odwołując się do niej jako do swoiście negatywnego układu odniesienia, w pełni zarazem świadom jestem, że w swoim czasie uczynienie języka społecznego „światem przedstawionym” poezji było aktem doniosłym, wymierzonym przeciw arbitralnej metaforze, formulizmowi, „małej stabilizacji” poezji Orientacji Hybrydy<sup>23</sup>. Że było – jak pisze Bolecki –

<sup>20</sup> „Przekraczanie granic”, s. 88.

<sup>21</sup> Zwracało na to uwagę kilku recenzentów: „W wierszach dominuje opis – dokładny, obliczony na to, by najściślej oddać kształt myśli i rzeczy” (M. Baran, *Autoterapia Barańczaka*, „Res Publica” 1988, nr 4, s. 123); „Poezja Barańczaka była dotąd raczej onomatopeiczna, przedrzeźniała świat. Teraz staje się bardziej onomastyczna, coraz częściej chciałaby go – aż, tylko – nazywać. Taki mógłby być (jeden) sens *Atlantyd*, demonstracja prymatu rzeczywistości, ustępstwo retoryki” (J. Kempniński [właśc. Z. Kruszyński], *Na rogu Brattle i Mielżyńskiego*, „Zeszyty Literackie” 1988, nr 23, s. 117); „[wiersze] budowane są z oczyszczonych, poetycko wykadrowanych obrazów, poddanych rytmowi indywidualnego oddechu” (T. Żukowski, *Głos z „tamtego” świata, czyli Barańczak „sprzed” i „po”*, „Czas Kultury” 1987, nr 4/5, s. 109); o podmiocie lirycznym: „chłodny, niemal behawioralny obserwator” (J. Dronowicz, *Strategia antyretoryczna*, „Kontakt” (Paryż) 1987, nr 11, s. 110).

<sup>22</sup> W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*. W: *Pre-teksty i teksty. Zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991.

<sup>23</sup> Zob. m.in. S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat*



„świadectwem wielkiej odnowy języka literackiego”<sup>24</sup>. Wszelako nieodwołalnie też uwięziło bohatera tej twórczości w przestrzeni społecznej. Bo przecież owa, nasycająca tamtą poezję „mowa obca” i „mowa własna”, analizowana przez Boleckiego, była przestrzenią społeczną. Można powiedzieć nawet więcej – że uwięziło tego bohatera także w przestrzeni paraboli. To prawda, pojawiały się w dawniejszych wierszach Barańczaka wyspy czy nawet całe terytoria zmysłowo doświadczanej rzeczywistości: realistyczny opis autobusu jelicz (30.1.80: *Śnieg IV*), opis sylwestrowej nocy w blokowisku (1.1.80: *Elegia trzecia, noworoczna*), obraz parku w marcowy dzień (4.3.80: *Może jednak*), pokoju nad ranem, wypełnionego miłosną pieśczęcią i szumem blokowej windy dochodzącym zza ściany (4.2.80: *Śnieg V*) – to przykłady z samego tylko *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980). Ale przede wszystkim był tam język tej rzeczywistości, język uparcie i natychmiast odnoszący te obszary realności do sfery doświadczeń wspólnych, a ponadto do sfery wartości, gdy stanowił demaskatorskie przetworzenie języka propagandy<sup>25</sup> lub gdy w późniejszym czasie – zwłaszcza we wspomnianym tu *Tryptyku* – odwoływał się do motywów ewangelicznych<sup>26</sup>.

Zatem jeśli mówię o wyzwaniu się człowieka od Historii w wierszach z *Atlantydy* w tym jeszcze jednym, odnoszącym się do języka poetyckiego sensie, to mam właśnie na myśli owo odzyskanie przez cały świat przedstawiony, przez przedmioty, scenerie, sytuacje, a wreszcie przez samego bohatera, ich zasadniczej autonomii, także autonomii względem Historii. Mam na myśli tę niepretekstowość świata przedstawionego – opisu, anegdoty, cytatu językowego – to, że nie są już one uwikłane w język wspólnoty społecznej (w język frazesów propagandowych czy mowy potocznej) i przez to nie ciągną za sobą kontekstów społecznych, ideologicznych, historycznych. To prawda, że Historia najczęściej wdziera się w końcu w tę przestrzeń, w ten los, ale ich istnienie w nowych wierszach jako obszaru nie skażonej żadną intencją rejestracji, ich istnienie jako obszaru czystej intymności albo zobiektywizowanej realności świata, jest czymś absolutnie prymarnym, suwerennym wobec sfery wartości i interpretacji<sup>27</sup>. Bo jak powiada Seamus Heaney w eseju o poezji Elisabeth Bishop:

*sześdziesiątych*. Wrocław 1971. – A. Zagajewski, *Stracone pokolenie*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974. – E. Balcerzan, *Poezja „Wnuczka”*. *Formulizm*. W: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988. – M. Głowiński, *Socparnasizm*. W: *Rytuał i demagogia. Trzydzieścianki o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992.

<sup>24</sup> Bolecki, *op. cit.*, s. 225.

<sup>25</sup> Zob. m.in. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992, rozdz. *Język*.

<sup>26</sup> Interpretację *Tryptyku* w świetle poetyki misterium podejmuje J. Dembińska-Pawelec w książce *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (Katowice 1999, podrozdz. *Misterium*).

<sup>27</sup> Stało się też odtańcem poetyckim aksjomatem Barańczaka to pełne przyleganie słowa do rzeczy i krajobrazów, bardzo rzadko jednak dające się osiągnąć i na ogół umykające poecie: „mam takie chwile codziennie. Nawet gdy nie piszę akurat żadnego wiersza, a tylko wchłaniam zmysłami jakiś konkretny fragment rzeczywistości – powiedzmy, szpecinę na podbródku listonosza, który wręcza mi list polecony, albo łomot perkusji z radia przejeżdżającego z otwartymi oknami samochodu – i wyobrażam sobie, jak taki szczegół można by utrwalić w słowie tak, żeby był równie namacalny jak moje doznanie. W 95 przypadkach na 100 ma się poczucie zupełnej bezradności. [...] Cała poezja [...] jest jedną wielką próbą znalezienia jakiegoś sposobu załatania szczeliny pomiędzy słowem a rzeczą” (*Po stronie sensu. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska oraz Roman Bąk i Paweł Kozacki OP*. „W drodze” 1995, nr 10, s. 64).

Obserwacja jest w istocie dowodem posłuszeństwa, czynnością przeciwną do tlamszenia zjawisk własną subiektywnością. Jest działaniem, któremu wystarcza pozycja obecności obok, które nie zajmuje pozycji siły<sup>28</sup>.

W każdym z trzech wierszy o Historii, które zostały tu odczytane, można wskazać fragmenty, gdzie przestrzeń społeczna, przestrzeń Historii w ogóle nie styka się z biografią człowieka, gdzie ten człowiek i świat przezeń postrzegany są n a j-pierw wartością samą w sobie. Ów chłopiec z wiersza *Historia*, tak doskonale tkwiący w swoim wymiarze, biegnący ulicą, rozkruszający swą stopą resztki szkła na jezdni, w swej dłoni ściskający monetę, aby jej nie zgubić, swoimi oczami wypatrujący, jakim to narzędziem „mundurowi” usuwają kartkę z afisza. Ten chłopiec, tak doskonale osobny, z innego wymiaru i czasu – z epoki dziecięcego latawca i przedstawień cyrkowych. Grażyna – z jej „kreską na tęczęwce, z marszczką w kącie ust” – także nie mającymi nic wspólnego z Historią. Uczestnik mszy za Polskę, w pierwszej strofie wiersza beznamiętnie rejestrujący, niemal dotykający wzrokiem przestrzeni kościoła i ludzi w jego wnętrzu, inwentaryzujący wzrokiem i słuchem wszystkie te drobne poruszenia, „otrząpywanie nogawek”, „suchy kaszel” kogoś z tyłu, „z głębi nawy bez przekonania zawodzące niemowlę”. We wszystkich tych obrazach cały potencjał języka nastawiony jest na opis tego, co poza nim, poza językiem, na doskonale „trafienie” w realność, w naturę przedmiotu. Obowiązuje zasada autonomii, zasada nie mieszania porządków – realności świata i reguł Historii. Te porządki w końcu się spotykają, ale w warstwie symbolicznej, w sferze – powiedzielibyśmy za Henrykiem Markiewiczem – wyższych układów znaczeniowych.

I to jest może ten najgłębszy aspekt Barańczakowego „wyzwalania” człowieka spod dyktatu Historii, ocalania jego Imienia Własnego. Mówienie o Historii dokonuje się tutaj jakby w trybie wykładu figuralnego, który w odróżnieniu od paraboli nie schematyzuje zdarzeń i postaci, nie zakłada pretekstowości obrazu, a przeciwnie, szanuje ich autonomię i znaczeniową samowystarczalność, dopuszcza lekturę na poziomie dosłowności. I co ciekawe, to właśnie nie owa schematyzacja, właściwa paraboli, jest tu impulsem do lektury symbolicznej, ale przeciwnie – arbitralne skupienie się narratora wiersza na tym a nie innym epizodzie czy wycinku przestrzeni, skrajne nasycenie go zmysłowością: czy będzie to dający czas na myślenie, długi ponad miarę opis usuwania karteczki ze słupa ogłoszeniowego przez „mundurowych”, czy zastanawiająca swą jaskrawością smuga światła wpadającego przez szparę w drzwiach do kościoła. Nadintensywność percepcji detalu i świata przez narratora, daleko przekraczająca funkcję referencyjną słowa, owo jakby podświetlenie szczegółu jakąś magiczną poświatą nadzmysłowości, transparentności<sup>29</sup>, a wreszcie znaczące wydłużenie czasu trwania epizodu – wszystko to są właśnie sygnały dla czytelnika, by podjął lekturę dwuwarstwową i zaczął

<sup>28</sup> S. Heaney, *Rządy języka*. W: *Zawierzyć poezji*. Wybór i oprac. S. Barańczak. Kraków 1996, s. 167 (tłum. M. Heydel).

<sup>29</sup> *The transparent eye* – tak brzmi tytuł eseju J. Merrilla (W: *Recitative. Prose by James Merrill*. Edited and with an introduction by J. D. McClatchy. San Francisco 1986), także, jak cytowany tekst Heaney, poświęconego „obserwacyjnej” poezji E. Bishop. Jesteśmy tu już w kręgu amerykańskich i brytyjskich inspiracji Barańczaka – poety i tłumacza, których znaczenie dla swojej twórczości z okresu po wyjeździe do USA podkreślił autor m.in. w wywiadzie dla B. Maja i M. Stali (*Post scriptum*. „NaGłos” 1991, nr 4, s. 96–97).

przyglądać się także sensom symbolicznym. I choć interesują nas tutaj wiersze inspirowane doświadczeniem Historii, to przecież mówimy o pewnej nowej jakości poetyckiej w pisarstwie Barańczaka, która dochodzi do głosu w wielu innych utworach *Atlantydy*. Wspomnijmy tylko wiersz *Lot do Seattle*, w którym zastanawiająco szczegółowy opis lodu topiącego się w szklankach dwojga pasażerów samolotu ma tę samą dwuwymiarowość – znaczenie dosłowne i symboliczne. Epizod ten doskonale tkwi w „fabule” podróży, ale swoją intensywną, arbitralną konkretnością naprowadza także na swój wymiar symboliczny – na wątek przemijania. Czytelnik wrażliwy na owe sygnały poczyna odbierać te topniejące kostki w szklankach jako swoiste lodowe klepsydry, odmierzające czas dzielący bohaterów wiersza od śmierci – w różnych zakątkach globu, w różnych momentach ich życia.

Na początku tego artykułu sygnalizowałem istnienie w zbiorze *Atlantyda* pewnej dwukierunkowej tendencji. W wierszach o Historii poeta zwracać się będzie ku człowiekowi poszczególnemu, stale zagrożonemu przez tę Historię odebraniem mu Imienia Własnego, unicestwieniem, ale i uczynieniem jego egzystencji nieważką, roztopioną w zbiorowym micie, w męczeństwie „obrońców obleżonego miasta”. Z drugiej zaś strony, w utworach stawiających w swym centrum doświadczenie wygnania i zarazem upominających swego bohatera, by nie używał słowa „wygnanie” – „bo to nieprzyzwoicie i bez sensu” (*Nie używać słowa „wygnanie”*), pojawia się antysentymentalny odruch ucieczki od indywidualnej krzywdy wygnańca ku uniwersalizującym kategoriom ludzkiego losu. I zauważmy na koniec, że także realizacji owego drugiego wątku, wątku wygnania, towarzyszyć będzie dowartościowanie obrazu, że również to przewycięzanie egotycznego „ja” emigranta dokona się poprzez zwrócenie się ku zmysłowej percepcji świata, czynione tym razem po to, by uświadomić sobie, iż świat nie kończy się na ciasnym konturze owego własnego „ja” bohatera-wygnańca, iż jest nieogarniony i każde zanurzenie zmysłów w jego konkrety, w *neutrum* natury, pejzażu czy przedmiotu jest zarazem przekroczeniem egocentryzmu wygnańca. Ten wątek i ten sposób bohatera na uzyskanie autodystansu sygnalizuję jednak tylko, gdyż ich opisanie, połączone z interpretacją kolejnych wierszy, mogłoby już być tematem osobnego artykułu.

#### SAVED IN THE EDIFICE OF THE POEM:

#### MAN AND HISTORY IN STANISŁAW BARAŃCZAK'S "ATLANTYDA" ("ATLANTIS")

Stanisław Barańczak's poems of the years 1981–1985 are a record of the experience of the poet, who after December 13, 1981 became an "involuntary emigrant" in the USA, and it is from this perspective that he observes the changes of the History in the country under the martial law. The article refers to three important poems of the *Atlantyda* (*Atlantis*) collection and to the three kinds of relations between the History and Man: parallelism between the break-up of the childhood utopia and the ideological utopia (*Historia* (*History*)), confrontation with the History that destroys a man (*Grażynie* (*To Grażyna*)) and mediation between an individual and a common celebration that enslaves it (*Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984* (*A Mass for Poland in St. Paul's Church, December 1984*)). The degree of the sense of the History's oppression varies in the poems, but all of them are linked by unwillingness to read this sense in the romantic codes as collective and cyclic stories. This point is also reflected in the change of Barańczak's poetics favoring an individual point of view and an intensive recording of the world, and encouraging to a symbolic and multi-layer reading.