Kryptografia wygnania

Jerzy Kandziora

Kryptografia wygnania

1.

Doświadczenie emigracji jest w niepoetyckich wypowiedziach Stanisława Barańczaka z przełomu lat 80. i 90. przedmiotem swoistej, często ponawianej egzegezy. Rację ma niewątpliwie Clare Cavanagh, gdy pisze:

> Wygnanie, przesiedleniec, emigrant: słowa te powracają wielokrotnie i nieuchronnie w polskiej recepcji […] tomów [*Atlantyda* (1986) i *Widokówka z tego świata* (1988)], mimo wysiłków autora, który starał się bronić przed taką interpretacją, podobnie jak niegdyś bronił się przed próbami odczytywania swoich wierszy w kontekście ściśle politycznym.[1]

Szczególnie interesujący jest w tym ciągu autorefleksji esej autobiograficzny Barańczaka *„Emigracja": co to znaczy?* – jako podsumowanie poglądów poety na tytułowy problem, a przede wszystkim – jako wypowiedź, która cechuje się pewną dramaturgią retoryczną, zachowującą ślady ujęć poetyckich zawartych w wierszach z lat 80.

Podobnie jak w tych utworach, tak i w eseju panuje znamienne rozdwojenie. Z jednej strony mamy ujmowanie faktów związanych z wyjazdem z Polski w ich jakby stężonej procesualności, podkreślanie ich kinetyki i nieuchronności. W tym deterministycznym niejako oświetleniu pojawia się przede wszystkim etap poprzedzający opuszczenie kraju, będący jakby serią przymuszeń i zobligowań, serią faktów tyleż nieuchronnych, co sprzecznych z intencjami i skłonnościami poety, któremu w latach 70. emigracja – jak pisze – „naprawdę […] nie przychodziła do głowy".[2] W opisie genezy swej podróży podkreśla Barańczak, że nigdy z Poznania i z kraju wyjeżdżać nie lubił: „odpowiada mi życie stabilne i zasiedziałe, […] jestem chorobliwym wręcz domatorem, a przeprowadzek i nawet podróży lękam się jak katastrof żywiołowych" (E 230). A kiedy już doszło do zaproszenia poety na

harwardzką slawistykę w 1977, przyjął je także z dużym wahaniem: „Właściwie tylko to, że zupełnie nie wierzyłem w szanse uzyskania paszportu, spowodowało, że przyjąłem wystosowane do mnie z Harvardu zaproszenie: gdybym był wtedy pewien, że paszport otrzymam, byłbym najprawdopodobniej stchórzył" (E 232). Gdy zrządzeniem historii (Sierpień 1980) wyjazd przestał być nierealny, kolejne złożenie wniosku o paszport, już z realną szansą na pozytywną odpowiedź, nie przyszło Barańczakowi łatwo: „właściwie zrobiłem to wtedy po długich wahaniach i prawie wyłącznie z poczucia lojalności wobec harwardzkich kolegów" (E 232). A więc znów jakby sumuje się tutaj logika wcześniejszych, wkraczających w życie poety wydarzeń i ów, w nowych warunkach zaistniały i równie „nie do odrzucenia" wymóg lojalności wobec ludzi, którzy przez trzy trudne lata nie wycofali zaproszenia.

Z drugiej jednak strony w eseju Barańczaka zaznacza się, równie silnie, ujmowanie zdarzeń zgoła przeciwstawne poprzedniemu, zaprzeczające jakoby autor podlegał jakimś determinizmom i siłom wyższego rzędu, i eksponujące suwerenny, niczym poza własną wolą niezdeterminowany charakter jego działań. Chodzi zwłaszcza o opis okoliczności faktycznego odebrania Barańczakowi prawa powrotu do Polski, gdy w połowie 1983 roku polskie władze paszportowe skierowały do niego żądanie bezwarunkowego powrotu do kraju z powodu nieprzedłużenia ważności paszportu. Właśnie w związku z zawartą w piśmie urzędowym klauzulą „wezwania do powrotu" wydarzenie to zostaje w relacji Barańczaka potraktowane jako zaprzeczające samej istocie „wygnania": „ten incydent powoduje, że kategoria »wygnania« nigdy, nawet w tych najgorszych latach, nie mogła być przeze mnie na serio brana pod uwagę jako możliwa nazwa dla mojej osobistej sytuacji" (E 236). Uznając prawo autora do takiej oceny wydarzenia – że skoro był wezwany, to nie może mówić o swoim „wygnaniu" – czujemy jednak, że poruszamy się tu w istocie w sferze interpretacji. I że Stanisław Barańczak wybiera tylko jedną z możliwych – interpretację wyraźnie antysentymentalną. Bo przecież równie zasadnie można by powiedzieć, że owo wezwanie do powrotu do kraju było jedynie pokrętną formą skazania adresata listu przez władze PRL na banicję. Właśnie przez to, że zawierało ów uwłaczający aspekt dysponowania przez Państwo losem swojego obywatela, aspekt w istocie nie do przyjęcia dla kogoś takiego jak Barańczak, dla którego pryncypium wolności było zawsze jedną z głównych zasad światopoglądowych.[3]

Uogólniając powyższe obserwacje powiedzmy, że w tej relacji Barańczaka wszystko układa się jakby wbrew oczywistości: tam, gdzie można by uznać za bardziej prawdopodobną, decydującą rolę samego bohatera w kierowaniu swoim losem, czyli w owym okresie poprzedzającym wyjazd z kraju – uwydatniona zostaje właśnie niezależna od jego woli dynamika wydarzeń, która doprowadza do wyjazdu, natomiast tam, gdzie skłonni bylibyśmy uznać, że to siły zewnętrzne odgrywają rolę decydującą w odcięciu Barańczaka od Polski – gdy w wyniku działań polskich władz autor *Atlantydy* traci prawo do powrotu do kraju – sugeruje on suwerenność swojej decyzji o pozostaniu za granicą. Swoista eseistyczna retoryka służy w ten sposób

jakby podwójnej polemice – z pojęciem emigracji i z pojęciem wygnania – jako potencjalnymi kluczami do biografii poety. Emigracja, nacechowana momentem wolnego wyboru, jako – według definicji autora eseju – opuszczenie kraju rodzinnego „ze świadomym zamiarem osiedlenia się na zawsze za granicą" (E 237), unieważniona tu zostaje sugestią, że ten akurat wyjazd dokonał się jakby wbrew własnej woli wyjeżdżającego i, rzecz jasna, bez jego zamiaru osiedlania się za granicą. Wygnanie z kolei, owo poddanie człowieka działaniu silniejszych odeń mechanizmów, często zaskakujących go, także nie miało tu miejsca, skoro autor sugeruje swój wolny wybór.

Nie jest celem tych rozważań odpowiedź na pytanie – był Barańczak emigrantem lub wygnańcem, czy też nie był w latach osiemdziesiątych? – lecz jako wprowadzenie do interpretacji wierszy *Atlantydy* wydaje się celowe podkreślenie zarówno istotności w eseju owych, rzec można, teleologicznych schematów („miałem, lub nie miałem, na to wpływu"), jak i silnej w nim także potrzeby „odwracania znaków", wydobywania z danej sytuacji aspektów wprost przeciwnych do tych, które manifestują się w niej na pierwszy rzut oka. W tych właściwościach eseistycznego dyskursu, zaprzeczających prostej relacji między losem bohatera a przymusami historii (emigracja, wygnanie), można bowiem dostrzec zalążki poetyckich ujęć, które zdają się dominować w wielu wierszach Barańczaka i – co wydaje się tu najbardziej interesujące – z wierszy o emigracji uczynią w rezultacie utwory o kondycji egzystencjalnej człowieka w ogóle.

W owych ujęciach teleologicznych rola historii społecznej zostaje zmarginalizowana zarówno wtedy, gdy autor szczególnie akcentuje neutralną procesualność zdarzeń, bliską już właściwie bezosobowo rozumianemu Przeznaczeniu, jak i wtedy, gdy eliminuje w zupełności sprawczość czynników zewnętrznych, wskazując z kolei na siebie jako na jedyny podmiot działający, i przez tę skrajną personalizację także kwestionuje w zupełności wpływ sił historycznych na swój los. Zauważmy, że w tym, rzec można, sterylnym i dwubiegunowym ujmowaniu rzeczywistości bliscy już jesteśmy regułom dyskursu, w którym zmniejsza się do minimum rola pojęć wartościujących, nasyconych emocją, jakie zwykle pojawiają się w refleksji o historii, emigracji i wygnaniu (także w jej poetyckiej wersji), takich jak krzywda, wina, cierpienie, rozstanie, nostalgia. Bliscy jesteśmy regułom dyskursu, w którym sytuację egzystencjalną człowieka opisuje się w przedstawieniach obrazowych, w formie jakiejś kinetyki scen, zdarzeń, w których ewentualna sprawczość ma charakter nieomal fizykalny, a już w każdym razie nie historyczny. Dyskursu, w którym o życiu człowieka mówi się albo w kategoriach jakiejś zupełnie już abstrakcyjnej, ogólnoludzkiej i nie zakorzenionej w społecznej historii przyczynowości, albo w kategoriach skrajnie z kolei ukonkretnionej decyzji, precyzyjnie umiejscowionej w przestrzeni, czasie, imieniu własnym jednorazowej czynności – ruchu ciała, dłoni – która jest niemal tak konkretna, jak przestawienie zwrotnicy, zatrzaśnięcie drzwi czy otwarcie okna, i będąc tą, dającą się zamknąć w

jednej chwili czynnością, zarazem przestawia, zamyka, otwiera ścieżki całego ludzkiego życia.

Pisząc o tej swoistej mowie obrazów, ich poruszeniach i wektorach, zwolna zbliżam się już właściwie do zjawisk, jakie wstrząsają wewnętrznym światem takich utworów zbioru *Atlantyda*, jak *Nowy Świat*, *Résumé*, *Druga natura*, *Ziemia usuwała się spod nóg*, *Nie używać słowa „wygnanie”*. Wiersze te we wszystkich swoich warstwach – poczynając od niezwykle wysyconych materią obrazów, poprzez sekwencyjność tychże, metonimiczne ich spiętrzenia, kończąc na niemal całkowitym odejściu od izosylabiczności wersów (które swymi zmiennymi rozmiarami poddają się raczej dyktatowi składni) i częstej rezygnacji z rymów – są, rzec można, całe po stronie fizykalnego, widzialnego świata, a przeciw dyskursowi pojęciowemu i wartościującemu. Będziemy je czytać, będziemy czytać tę ich obrazowość nie szukając ostatecznych odpowiedzi na pytania, ale raczej odbierając je jako zapisy stanów, wyrażone w tym właśnie – najsilniej restrykcyjnym względem emocji i wartościowań – języku obrazów.

Druga zaś właściwość dyskursu w eseju *„Emigracja”: co to znaczy?* – poszukiwanie przekornych, paradoksalnych odpowiedzi na schematy zachowań, jakie narzuca historia – równie jak owe konstrukcje teleologiczne odcinać może bohatera od tych schematów, odwraca perspektywę i każe w każdej sytuacji doszukiwać się jej negatywu. Jakie poetyckie potencjalności drzemią w tym, że ktoś sytuację przypominającą emigrację woli raczej nazwać serią zdarzeniowych kumulacji, które „wypchnęły” go poza kraj, sytuację zaś przypominającą wygnanie, określić jako zawierającą rdzeń wolnego wyboru? Niewątpliwie w tej strategii szukania „drugiego dna” istnieje zalążek jakiejś poetyckiej dwukodowości, opisywania wierszem rzeczywistości w taki sposób, by pod jednym, powierzchniowym jej sensem ujawniał się ukryty sens drugi, może przeciwny, a może tylko dopełniający sens pierwotny.

Tym z kolei tropem będziemy podążać, czytając takie wiersze tomu *Atlantyda*, jak *Garden party* czy tytułowa *Atlantyda*. Obserwować będziemy, czy przypadkiem to samo słowo nie nazywa w nich dwóch różnych rzeczy, czy do świata przedstawionego nie zakradł się rekwizyt „z innej bajki”, czy przypadkiem gładka powierzchnia wiersza nie kryje w sobie zupełnie innych scen, rozmów, postaci, niż te, widoczne tak zwanym gołym okiem. Na ogół takie odkrycie prowadzić będzie poza widzialną, „głośną” stronę wiersza, poza horyzont jego bohatera czy poza przeznaczone dla niego „inscenizacje” świata, odsłaniać będzie – zdumiewając niekiedy podwójnością wiersza – jakąś prehistorię, która już dawno, a nie akurat teraz coś przesądziła, czy też jakiegoś drugiego człowieka, który spogląda na ten świat jakby z drugiej strony lustra, jakim okazuje się utwór.

2.

Retoryka eseju, której elementy próbujemy tu identyfikować w świecie wierszy, jest jednak, trzeba o tym pamiętać, właśnie retoryką, i wolno sądzić, że nawet sam autor nie życzyłby sobie czytania jego utworów poetyckich jedynie jako powtórzenia strategii i konkluzji eseistycznej. Wszystko bowiem, co w eseju wydaje się doprowadzone do końca, owo linearne splatanie nitek własnej biografii, dążące do czytelnej puenty: „nie było emigracji, nie było wygnania", w wierszach traci swą jednoznaczność, kierunkowość i definitywność. Jest raczej trwaniem w bolesnym nierozstrzygnięciu, w którym ogniwa eseistycznej narracji, choć da się je odnaleźć, tkwią w podejrzanej już i nieoczywistej funkcjonalności.

Tak właśnie jest w wierszu *Nie używać słowa „wygnanie"*, który zdaje się z pozoru najwyraźniej realizować ten, dominujący w tekście *„Emigracja": co to znaczy?*, postulat dystansowania się do historycznych determinant, kryjących się za pojęciami „emigracja" i „wygnanie":

> Stać obiema stopami na twardym gruncie tej chwili,
> gdy kostka jezdni podbiega zakosem, uderza piekąco w podeszwy
> i, wytracając pęd, łomocząc trampkami w licealnej torbie,
> zbaczasz łukiem na chodnik (te trzy, dokładnie trzy kroki)
> a siedemnastka wlecze swój ciemnozielony zgrzyt
> po przeciwbieżnym łuku szyn za róg Mielżyńskiego i Fredry.
>
> Całą powierzchnią dłoni trzymać się uparcie tej klamki
> na stacji kolejowej Nojewo, w pachnące deszczem i krowim nawozem lato,
> jej grubej, drewnianej walcowatości, wyślizganej przez miejscowe ręce,
> naciskać co chwilę, wyczuwać moment luzu i opór sprężyny.
>
> I nie używać słowa „wygnanie", bo to nieprzyzwoicie i bez sensu.
> Można spojrzeć na sprawę z dwóch punktów wytężonego widzenia.
> Albo nikt cię nie zepchnął z jezdni, po której wciąż jeszcze
> biegniesz, przez mgnienie trwające do tej pory,
> nikt ci nie wydarł z rąk klamki uchwyconej na sekundę, na zawsze.
> Albo też sam, natychmiast gdy skręcałeś na chodnik, wchodziłeś
> w drzwi dworca, zostawiałeś je za sobą, samolubnie
> porzucone, bo z każdą chwilą wybiera się inne życie.[4]

Tytuł utworu, rozszerzony w samym wierszu do zdania „nie używać słowa »wygnanie«, bo to nieprzyzwoicie i bez sensu”, brzmi stanowczym, nakazującym tonem. Zauważmy jednak ogólniej, że jeśli tytuł powtarza dosłownie jakieś zdanie zawarte w wierszu, nie musi to bynajmniej wzmacniać sensu tego zdania. Niejednokrotnie obniża je raczej w hierarchii asercji, jest zamyśleniem nad nim, powtórzeniem go już jakby z cudzysłowem, który często zamienia się w znak zapytania – „czy istotnie?”, „czy rzeczywiście?”. W samej *Atlantydzie* w tytule wiersza *Kiedyś, po latach* znajdujemy przykład takiego sceptycznego cudzysłowu. Nadto owo wykluczenie z użycia słowa „wygnanie” nie jest w obrębie tomu *Atlantyda* bezwyjątkowo obowiązujące, skoro w innym wierszu – *Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec* – słowo to pojawia się już jakby z autorską sankcją, jako składnik poetyckiej, autorskiej metafory, gdy mowa o „sztampie smutku, znanej każdemu, kto uprawia niewidzialne rzemiosło / wygnania” (A 43); choć prawda też, że utwór będzie gromadził argumenty przeciw uleganiu owej „sztampie smutku”. Ta refleksja wokół semantyki tytułu powinna nas ośmielić do takiej lektury utworu, w wyniku której jego sens, zrazu jednoznaczny, może się okazać wewnętrznie zdialogowany, a nawet skonfliktowany.

Odczytajmy najpierw dominującą tendencję wiersza. Epifanijne sceny, dwa ziarna pamięci i realności sprzed lat – skok licealisty z pomostu tramwaju na jezdnię, i ów letni, zapewne wakacyjny, epizod na stacji kolejowej – mają w nim być remedium na „wygnanie”, na to słowo tak wypełnione negatywną emocją, tak mitotwórcze w tym ścisłym w nim zespoleniu zdarzenia i jego oceny w obrębie tego samego znaku językowego. Maksymalne zbliżenie do sytuacyjnego, zmysłowego konkretu ma oczywiście stanowić tamę dla tych ocen i emocji, które nie mają prawa pojawić się w wierszu, wypełnionym bez reszty mową obrazów. Polemika z pojęciem „wygnania” polega na tak wielkim nasyceniu wiersza realnością, żeby zaprzeczyła ona istotności wygnania, możliwości odebrania bohaterowi czegokolwiek, co jego pamięć jest w stanie przechować. By cała ta wzmożona realność świata przedstawionego potwierdzała, popierała stwierdzenie, że „nikt cię nie zepchnął z jezdni, po której wciąż jeszcze / biegniesz, przez mgnienie trwające do tej pory, / nikt ci nie wydarł z rąk klamki uchwyconej na sekundę, na zawsze”. Repliką na istotność „wygnania” jest wykazanie, że poetyckim słowem można oddać rzeczywistość bez granic. To słowo poetyckie ocala w wierszu wszystkie parametry i wymiary przestrzeni: dokładnie odmierza odległości („trzy, dokładnie trzy kroki”), rysuje geometrię przedmiotów („gruba, drewniana walcowatość”), oznacza punkt widzenia („kostka […] podbiega zakosem”), mieści konkret czasu („licealna torba” „pachnące […] nawozem lato”) i topografii („róg Mielżyńskiego i Fredry”, „stacja kolejowa Nojewo”), nasycone jest wszystkimi dostępnymi zmysłom doznaniami: zapachem („pachnące deszczem i krowim nawozem”), kolorem („ciemnozielony”), dotykiem („uderza piekąco”, „naciskać co chwilę”), dźwiękiem („łomocząc trampkami”, „zgrzyt”), ruchem („podbiega zakosem”, „wlecze”, „moment luzu i opór sprężyny”).

A równocześnie to pogłębianie iluzji, inwazja realności trwa także w planie poetyki. Wers potrafi wydłużać się do 23 zgłosek i zdaje się, jakby posłuszny był wtedy rozciągniętym w czasie, spowolnionym godzinom letniego dnia na prowincji („na stacji kolejowej Nojewo, w pachnące deszczem i krowim nawozem lato"). Potrafi jednak także zewrzeć swój kontur do 15 zgłosek, by ująć ten rozpęd ciała, przemieszczanego po dokonanym skoku z jezdni na chodnik („zbaczasz łukiem na chodnik (te trzy, dokładnie trzy kroki)"). Zdaje się, że także pojedyncze wyrazy swym optycznym wymiarem chcą tu naśladować rzeczywistość. Ociężały odjazd siedemnastki opisują słowa długie i najdłuższe w wierszu – „siedemnastka", „ciemnozielony", „przeciwbieżnym", „Mielżyńskiego", wszystkie nagromadzone w dwóch wersach, rozwlekłe jak sam tramwaj, jego ciężki odwłok. W sferze poetyki nie ma mowy o jakiejkolwiek regularności, izosylabiczności wersu. Ma on po prostu zagarniać jak najwięcej realnego świata. Nie pojawi się także rym, który przecież buduje zwykle jakieś symboliczne sensy i powiązania ponad linearną strukturą świata przedstawionego, kwestionuje jej wyłączność w wierszu, co byłoby tutaj nie do pomyślenia.

Wszystko, co dotąd powiedzieliśmy o wierszu, zdaje się bez reszty wspierać tezę o niepodległości świata pamięci wobec wygnania oraz imperatywne zdanie „nie używać słowa »wygnanie«, bo to nieprzyzwoicie i bez sensu". Wróćmy jednak raz jeszcze do naszej refleksji początkowej – o owym znaku zapytania, jaki może rodzić tytuł, który powtarza zdanie z wiersza. Otóż wydaje się – i tu zaczynamy już mówić o drugiej, zdecydowanie dyskretniejszej tendencji interpretowanego utworu – że na przekór owej końcowej figuralnej eksplikacji, zbudowanej z szczelnie odgrodzonych od emocji „klocków"-obrazów pamięci, dochodzi w utworze do głosu także jakaś nuta sceptyczna, bolesna, nawet autoironiczna. Zdaje się ona sygnalizować dramatyczną nadświadomość narratora, że te zabiegi unieważniające „wygnanie" są może także jakąś zbyt gorliwie odrabianą lekcją, jakimś niepozbawionym rutyny zabiegiem samouspokajającym, że może jednak nie da się zastąpić rzeczywistości najlepszą nawet jej poetycką imitacją, albo i – że zbyt łatwo instrumentalizuje się w ten sposób swoją intymną pamięć.

Trzeba przede wszystkim zwrócić uwagę na dwuznaczną rolę w wierszu pewnych zwrotów, w których konstatujemy obecność językowego frazesu: „stać […] na twardym gruncie tej chwili", „trzymać się uparcie tej klamki". Zapomnijmy na moment o dalszym ciągu tych formuł, o poetycko wysublimowanych epifaniach, które one otwierają. To przecież formuły o bardzo wyrazistym nacechowaniu emocjonalnym. Pierwsza z nich – „stać na twardym gruncie" – jest niemal jakby wyjęta z partyjnych przemówień czasów PRL-u, a w każdym razie z jakichś społecznych użyć języka, które cechuje wybitnie pragmatyczne, perswazyjne nastawienie. Kojarzy się z jakąś doktrynalną ortodoksją i partyjną egzekutywą, z zagłuszającym wątpliwości (auto)dyktatem czy (auto)indoktrynacją. A formuła „trzymać się tej klamki"? Ona także mogłaby się pojawić w jakimś przemówieniu,

choć rzadziej występuje w ideologicznych kontekstach i oznacza, jak wiadomo, trwanie w ograniczającej wolność osobistą sytuacji zawdzięczenia i zarazem uzależnienia od łaskawego dobroczyńcy.

Czy zatem – wracając do wiersza – takim auto-dyktatem, swoistą formą autoperswazji miałoby być imperatywne przywoływanie przez bohatera obrazów pamięci, ich antywygnańcza egzegeza? Czy takim „łaskawym dobroczyńcą", którego „klamki" musi się trzymać ten bohater, byłaby z kolei jego własna dobroczynna pamięć, na którą w trudnych chwilach zawsze może liczyć, lecz zarazem jest od niej nieskończenie uzależniony? Powiedzmy także o innym zdaniu: „Można spojrzeć na sprawę z dwóch punktów wytężonego widzenia", które z kolei nasuwa skojarzenie z jakimś, zaskakującym w kontekście poetyckiej epifanii, płaskim, życiowym pragmatyzmem („spojrzeć na s p r a w ę") i również pobrzmiewa nutą autoironii („w y t ę ż o n e g o widzenia"). Zdaje się, że i od strony poetyki wiersza biegną sygnały autodystansu czy autoironii. Tak przynajmniej, w aspekcie autoironicznym, skłonny jestem odczytywać dążący do wyrównania, pryncypialny dukt rytmiczny strof pierwszej i drugiej, który ma cechy uporczywej autoperswazji, a przynajmniej kojarzy się z jakąś mantrą czy magicznym „zamawianiem".
Jeśli teraz na powrót skonfrontujemy sens tych formuł i osobliwych wyborów stylistycznych, owej rytmicznej natarczywości – tak kontrastujących z poetycką finezją epifanijnych obrazów z młodości – z sytuacją bohatera lirycznego wiersza, to stwierdzimy, że znajduje się on w położeniu nie do pozazdroszczenia: między odrzuceniem sentymentalnej, emocjonalnej formy eksplikacji własnego losu (wpisanej w wyraz „wygnanie"), a poczuciem samooszukiwania się i niezdolności do ostatecznego, w pełni suwerennego i racjonalnego zdefiniowania swojej sytuacji egzystencjalnej. Zdaje się, jakby założona restrykcyjność tego wiersza wobec dyskursu pojęciowego uwikłanego w aksjologię, i sięgnięcie po owe figuracje obrazowe, które mają pomóc bohaterowi odczytać sens tego wszystkiego w zbawiennej empirii fizykalnych niemal poruszeń materii i własnego ciała, nie chroniły go do końca przed jakimś bolesnym dysonansem.

3.

Ten motyw zderzenia, dysjunkcji, sprzeczności pojawiać się będzie w kilku innych wierszach *Atlantydy*. Można by nawet uszeregować utwory według stopnia dramatyzmu, z jakim intencji uporządkowania rzeczywistości przeciwstawia się pierwiastek destrukcji, dekompozycji, nagle ujawniająca się nieciągłość spójnego z pozoru świata, która nigdy się nie wypełni, nie zasklepi. Tak jak w *Nie używać słowa „wygnanie"* spektakularnej, niemal demiurgicznej perfekcji w odtwarzaniu czasu minionego przeciwstawi się pierwiastek sceptycznej autoironii, wyłaniający się jakoś fatalistycznie, jakby mimochodem ze struktur języka, z pozoru służebnych, a w

istocie zdradzających żałosną kondycję bohatera, jego podległość przymusowi pamiętania, jego niesuwerenność, tak z kolei w wierszu *Druga natura* stopniowe oswajanie widzialnej rzeczywistości nowego kraju (znów przywołanej w formie obrazów i konkretnych czynności), doznaje dekompozycji w innym wymiarze, w wymiarze snu:

> Po paru latach śni się sen:
> stoisz przy zlewie w kuchni leśniczówki
> w pobliżu miejscowości Sieraków, gdzie po maturze, nieszczęśliwie zakochany, spędzałeś wakacje,
> twoja lewa dłoń unosi czajnik, prawa kieruje się w stronę gałki kranu.
> Sen, jakby uderzył w ścianę, staje nagle w miejscu,
> z męczącym natężeniem skupiając się na niepewnym szczególe:
> czy gałka była porcelanowa, czy mosiężna.
> Śpiąc jeszcze, wiesz przeraźliwie jasno, że od tego wszystko zależy.
> Budząc się, wiesz równie jasno, że nigdy się nie przekonasz.
>
> (A 26)

Znamienna jest owa nagłość, a może nawet podstępność, z jaką ujawnia się ten kryzys w obrębie utworu („Sen, jakby uderzył w ścianę, staje nagle w miejscu"). Nic go nie zapowiada. Paralelizm inicjalnych wersów strof poprzedzających cytowany fragment zdaje się sugerować trwałość procesu adaptowania się przybysza: „Po paru dniach oko się przyzwyczaja […] // Po paru tygodniach przyzwyczaja się ręka / do innej pisowni jedynki […] // Po paru miesiącach nawet język umie układać się w ustach", a wreszcie – „Po paru latach śni się sen". Wiersz zdaje się ogarniać stopniowo całego człowieka: patrzenie, pisanie, mówienie, to – jak w nauce języka obcego – kolejne etapy przyswajania sobie idiomu obcego świata, a zarazem przechodzenie od postawy biernej (odbioru) do aktywnej (mówienia), jakby konstruowanie całego siebie od nowa. Podobnie – dodajmy – było w wierszu *Nie używać słowa „wygnanie"*, który także starał się objąć symboliczną przestrzeń całego ciała bohatera – między powierzchnią stopy (zderzającej się z kostką jezdni), a powierzchnią dłoni (naciskającej klamkę) – jakby w intencji ocalenia go w całości. Sen jest stanem pozajęzykowym, syntetyzuje jakby całego człowieka. A jednak właśnie on staje się w *Drugiej naturze* przestrzenią dekompozycji, „awarii". Bo powolnemu „zasklepianiu się" rzeczywistości amerykańskiej zaczyna od pewnego momentu („po paru latach") towarzyszyć „wypadanie" elementów rzeczywistości polskiej, przechowywanej w pamięci, które – mamy podstawy przypuszczać – nie zakończy się na tym jednym utraconym szczególe, lecz będzie stanem nieustannej utraty, ubywaniem także jakby samego człowieka.

Dekompozycja bohatera, a może przede wszystkim jego poczucia realności świata, posuwa się jeszcze dalej w wierszu *Nowy Świat* i nabiera tu już jakby permanentnego charakteru. Również ten wiersz oparty jest na metonimicznym wyliczaniu atrybutów amerykańskiej rzeczywistości, prezentowaniu ich metodą błyskającego flesza, za pomocą obrazów o szczególnym nasyceniu konkretem. Także w nim wszystko najpierw układa się z pozoru jak najlepiej i zdaje się zmierzać do pomyślnego końca – pełnego oswojenia bohatera z nową rzeczywistością. Ów flesz utrwala jednak także pocztówkę z Polski, jakby z rozpędu lądującą w tej uspokajającej kategorii rzeczy, których „mogę być mniej więcej pewny", choć przecież – orientujemy się wkrótce – zawiera ona jakiś potencjał nierealności, który detonuje jakby całą dotychczas zarysowaną rzeczywistość:

> Jedyny problem – znaleźć miejsce do parkowania,
> wszystkiego poza tym mogę być mniej więcej pewny,
> porannej gazety na progu, wysokości federalnego podatku,
> sprawdzających się prognoz pogody, zapachu mydła
> wionącego od mijanych kobiet, uśmiechu
> kasjera w banku, punktualnego nadejścia śmierci,
> nawet tego, że wracając z pracy znajdę
> w skrzynce na listy, obok rachunków, prospektów i reklam,
> pocztówkę z widokiem Nowego Światu i pozdrowieniami
> od aresztowanego tymczasem przyjaciela.
>
> (A 21)

Rozumiemy rzecz jasna ironię zawartą w zaliczeniu do rzeczy, których bohater „może być mniej więcej pewny", także wiadomości o aresztowaniu w Polsce przyjaciela. „Nie jest wcale tak komfortowa ta amerykańska przewidywalność – zdaje się mówić narrator – skoro muszę do niej zaliczyć także złe wieści nadchodzące z kraju". A jednak nie na tym przecież kończy się sens tego wiersza, nie tylko w tym spełnia się jego poetycki zamysł. Jest jeszcze coś, co nas niepokoi w jego wymiarze poetyckim, co da się odczytać w owym, poprzedzonym serią epizodów-migawek ironicznym zakończeniu. Z wolna dociera do naszej świadomości, że przecież ta wymieniona na końcu pocztówka, zaliczona tu do przedmiotów w pełni przewidywalnych, sama jest zarazem świadectwem skrajnej nieprzewidywalności. Jest bowiem śladem kogoś, kto już w tej chwili nie mógłby takiej pocztówki wysłać, śladem „aresztowanego tymczasem przyjaciela". Jest świadectwem rzeczywistości jakby już nie istniejącej, jeśli rozumieć przez nią kogoś, kto może w dalszym ciągu wysyłać pocztówki z widokiem Nowego Światu. Skoro ta pocztówka, nie mająca już pokrycia w realności, pojawia się wśród rzeczy, których

„mogę być mniej więcej pewny”, to rodzi się poczucie, że tak naprawdę nic już nie jest pewne, że chwieje się także realność wcześniej wyliczonych składników rzeczywistości.

Wrażenie to, owa niepewność w wierszu co do ontologicznej realności światów, zostaje pogłębione migotliwością, homonimicznością zwrotu „Nowy Świat”. Bohater nigdy nie może być pewien, do jakiej rzeczywistości ów zwrot go odsyła. Czy dotyczy kraju zamieszkania, Ameryki, a wówczas jest po prostu mocno zużytą formułą z zasobów beadekerowskiego banału językowego, czy też drastycznie się ukonkretnia do nazwy warszawskiej ulicy i tamtej, polskiej realności. Znaki rzeczywistości w każdej chwili mogą się odwrócić. Realność amerykańska staje się wówczas pseudorealnością, jakąś nierzeczywistością. Banalne pojęcie traci swój turystyczno-komercyjny werniks i zaczyna się z niego sączyć, jak z niezasklepionego skaleczenia, jakaś treść nieporównanie konkretniejsza, znana z t a m t e j rzeczywistości. Ten moment ukazuje całą – streszczoną do owej językowej homonimiczności słów Nowy Świat – niestabilność, chwiejność kondycji psychicznej bohatera wiersza. Początek utworu – zdanie „wszystkiego poza tym mogę być mniej więcej pewny” – okazuje się boleśnie ironiczny także w głębszym, egzystencjalnym sensie i w utwór zostaje w istocie wpisana permanentna tymczasowość, która wbrew sugerowanej stabilności, przewidywalności, jest zasadniczą cechą pobytu w Ameryce. Dodajmy, że także podpisanie wiersza miejscem i datą „Cambridge, Mass., 1982-1985”, a więc posłużenie się konwencją datowań wierszy „z podróży” (zatrzymujących w ten sposób chwilę i miejsce nie mające znamion stabilności) dla oznaczenia czteroletniego odcinka życia i trwałego, zdawałoby się, miejsca osiedlenia, trzeba odczytać jako potwierdzenie (już w kodzie autobiografii poety) zapisanego w wierszu trwania w bolesnej tymczasowości i niemal onirycznym rozdwojeniu świadomości.

4.

Skupiliśmy się na grupie wierszy *Atlantydy*, które przynoszą najbardziej dramatyczny zapis doświadczenia emigracji. Zarysujmy najogólniejszy schemat tej poetyckiej dramaturgii. Niemal jak w teorii Freuda, myśli o „wygnaniu”, „emigracji” zostają najpierw wyparte ze świadomości bohatera lirycznego, z pojęciowego dyskursu wierszy (najsilniej artykułuje się to w tytule *Nie używać słowa „wygnanie”*). Miejsce tych myśli, wszystkich wewnętrznych komplikacji i konfliktów bohatera, ma zająć dotykalna przestrzeń, literalny opis. Barańczak niebywale kondensuje, chciałoby się powiedzieć, zagarnia rzeczywistość do wiersza całą jego powierzchnią. W restrykcyjny sposób „skleja” język opisów z realnością, by nie dopuścić do wsączenia się w wiersz emocji, dyskursu o wartościach. Między słowem i desygnatem nie ma tu najmniejszej nawet luki, trafianie słowem w realność zdaje

się stuprocentowe. A równocześnie także w sferze wersyfikacji dokonuje się ucieczka od symboliki rymów i konstant sylabicznych (wyjątek stanowi wiersz *Ziemia usuwała się spod nóg*). Bezrymowość, heterosylabiczność mają pomóc we wchłanianiu rzeczywistości wszystkimi „porami" wiersza. Mamy jakby zrównanie czasu utworu z czasem mówienia, wysłowienia świata przez bohatera. Słowo – wypowiadane bez uwikłań we wszystkie te tradycyjne struktury i regularności wiersza – jest, ma być, słowem-rzeczą, cząstką rzeczywistości. Zdanie ma być czasem potrzebnym na jego wypowiedzenie, a wers ma doprowadzić zdanie do samego końca, do kropki, a przynajmniej do przecinka, ma zmieścić najgłębszy oddech realności. I nawet wzgląd na szerokość znormalizowanej strony druku nie może temu przeszkodzić, jak to jest w wierszu *Résumé*. Ironia tego tytułu staje się oczywista w zestawieniu z rozwlekłością kilku ponaddwudziestozgłoskowych wersów (a jednego nawet trzydziestotrzyzgłoskowego), które tu akurat stają się ilustracją polskich obciążeń bohatera i jego zasadniczej niezdolności do zaakceptowania amerykańskiego pragmatyzmu.

A jednak nie uda się spomiędzy tych przestrzeni i przedmiotów o wyraźnych konturach (jak owe „świeżo malowane / reklamy na dachach, obłoki i pożarowe drabinki" w wierszu *Druga natura*), tak bardzo zobiektywizowanych w swym poetyckim rysunku, usunąć śladów ludzkiej traumy, stłumić jej definitywnie. Te stany alienacji, rozdwojenia bohatera objawiają się, powracają w warstwie niedyskursywnej utworów, w gwałtownym zakłóceniu ciągłości świata, sublimują się w ich poetyce. Przybierają postać znaczących przejęzyczeń i „dywersji" frazeologicznych wobec przestrzeni pamięci, niepokojącej homonimiczności, która odrealnia i podwaja świat doznawany, nienaprawialnych luk w świecie przedstawionym, będących synekdochą straty i wykorzenienia, wreszcie „rozpędzających się", metonimicznych wyliczeń (enumeratio), które niosą obietnicę ogarnięcia i interioryzacji nowej rzeczywistości przez bohatera, a jednak zderzają się nagle z jakąś nieprzewidywalnością, dysfunkcjonalnością, na przykład z przedmiotem, który odsyła do nie istniejącej już realności. Dodajmy do tego nadrealność wiersza *Ziemia usuwała się spod nóg*, w warstwie obrazowej wręcz „utkanego" z owych freudowskich, onirycznych obrazów niepowstrzymanego pędu, osuwania się, przymusowej pantomimy kogoś, kto porwany został przez potok wydarzeń na zatracenie.

W tych wszystkich wypadkach można mówić o zasadniczej przewadze ujęć dynamicznych, w których mamy do czynienia z przemieszczeniami, zderzeniami, wkraczaniem w uspokojoną przestrzeń obrazu, w przestrzeń świata przedstawionego elementów dekomponujących realność, kwestionujących jej ład i przewidywalność. Tu właśnie, w tych figuracjach stanu ducha bohatera lirycznego, odnajdujemy w postaci dojrzałej, w postaci obrazów i napięć poetyckich te elementy czy zapowiedzi obrazowej retoryki, które dostrzegliśmy w retoryce eseistycznego dyskursu. Tam były one pod kontrolą, w stanie doskonałej funkcjonalności, a nadto

w postaci pewnych tylko sugestii i potencjalności, tutaj, w wierszach, ostatecznie przemienione w obrazy i wektory przestrzenne, stanowią jedynie biegun pewnej nieporównanie mniej stabilnej rzeczywistości.

Trzeba jednak powiedzieć, że interesująca nas dotąd grupa wierszy, z wpisaną w nie tak dramatyczną, tak swoiście – powtórzmy to raz jeszcze – restrykcyjną strategią poszukiwania pozawerbalnych, pozadyskursywnych, a przez to najgłębiej wpisanych w poetykę sposobów artykułowania doświadczenia egzystencjalnego przeprowadzki na inny kontynent (która wkrótce okazuje się bezterminowym odcięciem od kraju), nie jest jednak jedyną drogą poetycką Barańczaka. Bowiem poza tymi zapisami, tak pełnymi somatycznych niemal zderzeń z nową rzeczywistością, w których pierwszy z nią kontakt wzrokowy, ostrość obrazów, czystość konturów, sąsiadują z poczuciem rozchwiania, osuwania się, nierealności, a nawet ze stanami jakiegoś déjà vu, przybierającego postać epifanii, mamy także wiersze, które są już uwolnione od tych motywów przestrzennej kolizji i dokonują jakby odwrócenia wektora poetyckiego ku działaniom, które chciałyby unieważnić doniosłość tych traumatycznych doznań. Jest to proces toczący się zarówno na płaszczyźnie obrazów, jak i wyborów tematycznych, a także rozwiązań w sferze poetyki. Pragnę uczynić leitmotivem interpretacyjnym rozważań poświęconych tej grupie wierszy d w u k o d o w o ś ć tekstu poetyckiego. I znów, swoistym prawzorem jest tu retoryka eseju *„Emigracja": co to znaczy?*, to jej nastawienie, które – przywołajmy raz jeszcze naszą obserwację z początku tych rozważań – przejawiło się kwestionowaniem oczywistych, zdawałoby się, schematów zachowań, podważaniem najbardziej rzucających się w oczy, zewnętrznych atrybutów rzeczywistości. Ową dwukodowość rozumiem więc tutaj nie tylko w wąskim sensie artykulacji językowej, ale także jako cechę – na przykład – świata przedstawionego, jako odsłanianie w nim zakrytych zrazu i zaszyfrowanych prehistorii?, cudzych głosów?, odsłanianie ich przed samym bohaterem, który wyzwala się ze swych obsesji przez to nagłe rozszerzenie świata. Ten aspekt wydaje się najważniejszy w wypadku dwóch utworów, które najwyraźniej inicjują dwa zasadnicze nurty poetyckiego dyskursu, unieważniające, a przynajmniej osłabiające doniosłość dramatu wykorzenienia, jaki był dotąd udziałem bohatera lirycznego.

Mam tu na myśli, z jednej strony, wiersz *Atlantyda* i otwieraną przezeń refleksję nad młodością jako czasem rozstania z idyllą dzieciństwa, jako momentem wszelkiego rodzaju inicjacji – w historię, w miłość, w przeczucie śmierć, w samotność – będących zarazem pierwszym w życiu doświadczeniem fundamentalnego wykorzenienia, jakie towarzyszyć będzie człowiekowi od tej chwili już do końca, a z drugiej – wiersz *Garden party*, który stanowi spektakularne i poetycko niezwykle wyrafinowane otwarcie na „obcego", „innego", wiersz konstatujący z kolei, że doświadczenie wykorzenienia jest przypisane wszystkim ludziom, bez względu na ich miejsce zamieszkania, język, jakim mówią, a także moment historyczny, w jakim się znajdują. Te dwa kierunki refleksji są zarazem dwoma kierunkami

uniwersalizacji kategorii wykorzenienia, która odtąd przestaje być „specjalnością" przybysza ze starego kontynentu, skupionego na swoim obolałym ego, i okazuje się odwiecznym właściwie doświadczeniem człowieka, które odnaleźć można w oddaleniu zarówno czasowym jak i terytorialnym od zanurzonego w „tu i teraz" bohatera wierszy. Równocześnie kształtuje się drugi biegun doświadczania świata w poetyce – owa dwukodowość języka wierszy. Zauważmy, że dwukodowość stanowi zawsze przekroczenie pewnej granicy, właśnie otwarcie, wyjście poza zamkniętą przestrzeń jednego języka, jednego obszaru, jednego punktu widzenia, i tkwi w niej głęboki aspekt progresywny. Tymczasem wcześniej obserwowana dominacja kinetyki miała aspekt zdecydowanie regresywny, niszczycielski, i nie otwierała żadnej nowej przestrzeni.

5.

Zajmijmy się najpierw owymi powrotami do kresu dzieciństwa, do wczesnej młodości. Poszukiwanie w tych rejonach symptomów rozpadu świata, początków wykorzenienia wydaje się czymś zaskakującym, zważywszy, że młodość jest tradycyjnie postrzegana jako obszar powrotów raczej sentymentalnych i nostalgicznych. A jednak u Barańczaka, wbrew tej konwencji, do młodości wraca się jakby właśnie dlatego, że jest to czas pierwszych głębokich dysonansów egzystencjalnych i pożegnania z pierwotną harmonią dzieciństwa. Wiersze epifanijne poety, cofające się do lat późnego dzieciństwa i młodości, są z reguły rejestracją wczesnych momentów doświadczania świata w całej jego autonomii, gdy ujawnia on młodemu bohaterowi, że nie ma zamiaru spełniać jego oczekiwań, a zarazem uświadamia mu jego własną samotność, przemijanie. Obrazy dorastającego chłopca, później licealisty, nacechowane są w tych przedstawieniach jakąś czułością i zarazem współczuciem.

Jest to zresztą pewien proces poetyckiego dochodzenia do owych przedstawień. Niektóre epifanie młodości bardzo jeszcze bezpośrednio i dramatycznie uwikłane są w emigracyjne „dziś" podmiotu lirycznego – jak na to wskazaliśmy w wierszu *Druga natura* (z ową sceną w leśniczówce pod Sierakowem), czy w *Nie używać słowa „wygnanie"* (z obrazem licealisty wyskakującego z tramwaju i sceną na stacji kolejowej Nojewo). Stanowią tam one – ukazane jako czas psychiczny, rozmaicie deformowany, tracony i odzyskiwany w traumie emigracyjnej – tylko jakiś biegun wewnątrzwierszowych zderzeń światów, zderzeń realności.

W szczególnie nas tu interesującym wierszu *Atlantyda*, który inicjuje „czytanie" okresu młodości jako czasu pierwszych wydziedziczeń i alienacji człowieka wobec świata, epifanijny krajobraz z Polski jest już zasadniczo autonomiczny. Samodzielność epifanijnej sceny wiersza, w której posadzony na fryzjerskim fotelu

młody bohater zwolna zaczyna odkrywać podwójność rzeczywistości, jej złowrogą prehistorię, polega na tym, że scena ta zostaje jakby przebita, prześwietlona realnością drugiego stopnia, jeszcze bardziej przesuniętą w czas przeszły, i nie kontaktuje się już bezpośrednio z doświadczeniem emigracji. Dopiero w strefie komentarza następuje powiązanie tamtego wyobcowania z teraźniejszością: „że odpłynąłem na inny kontynent, to nieprawda, / a raczej, to bez znaczenia; byliśmy już wtedy przecież / […] jak dwa cal po calu rozsuwające się kontynenty" (A 29).

W tym aspekcie wiersz ma wiele wspólnego z utworem *Historia*, także ze zbioru *Atlantyda*. Jego bohater, dziesięciolatek, biegnie po ulicy obsypanej potłuczonym szkłem, które staje się tu, podobnie jak motyw dziurawionego afisza cyrkowego, symbolem końca harmonii jego świata. Rozpad stalinizmu w 1956 roku zbiega się w czasie z rozpadem arkadyjskiej utopii dzieciństwa, a wszystko to również nie kontaktuje się bezpośrednio z czasem teraźniejszym. Ale nade wszystko wiersz *Atlantyda* zapowiada wiele utworów epifanijnych z następnego już zbioru Barańczaka – *Widokówki z tego świata* (1988), które także są w dużym stopniu kryptoodpowiedziami na doświadczenie emigracji. Zdają się wchodzić w przestrzeń dzieciństwa i młodości bohatera w Polsce, by w jej epizodach studiować różne formy chwiania się i rozpadu spójnego świata, różne fazy wykorzenienia związane z końcem dzieciństwa, wobec których późniejszy wyjazd z Polski, kolejne wyobcowanie w życiu bohatera, jest już tylko niewiele znaczącą powtórką wcześniejszych doświadczeń. Przywołajmy te utwory z *Widokówki* w interpretacyjnym skrócie.

Sześcioletni bohater wiersza *Lipiec 1952* w sielskim, wakacyjnym krajobrazie na wsi trafiony zostaje w skroń odłamkiem metalu z kuźni i doświadcza wczesnego przeczucia zasadniczej obcości świata:

> I przez sekundę widziałem sam siebie, przejrzyście
> odrębnego, wielokrotnego, na progach niezliczonych kuźni,
>
> jak wchodziliśmy w drogę odpryskom świata, stali
> na torach pędzących pociągów, gwiazd, losów, okruchów stali.
> „Ja" było tym, co nie było tym wszystkim.[5]

W innym utworze – *Czerwiec 1962* – wyprawa z ojcem-lekarzem do kostnicy powiatowego szpitala odsłania przed młodym bohaterem problem śmierci i biologicznego rozpadu, w całej jego dosłownej i przenośnej nagości, problem, z którym będzie się musiał zmagać przez dalsze życie: „Ile tomów, totemów, systemów tym samym ecce homo / zatykało mi nos i usta później […] / Lecz zdawało

się naturalne, że się muszę buntować, upierać" (W 21). Także scena miłosnego zbliżenia w wierszu *Wrzesień 1967* wpisana jest w jakiś nawias warunkowego tylko przyzwolenia; otwierana w kolejnych strofach pytaniami „I jakim prawem […] // i jakim trafem […] // i jakim trwaniem […]" – odbywa się w egzystencjalnej aurze jakby półlegalności, pośpiesznego korzystania z chwilowej nieuwagi losu, podmywana uintensywnionym poczuciem przemijania kochających się ciał i widzialnego świata:

> jakim właściwie cudem, jakim trafem, jakim
> prawem wszystko ma odtąd pozostać tym samym
> morzem, tym samym snem, tym samym słonym smakiem.
>
> (W 27)

W wierszu *Atlantyda*, do którego chciałbym teraz powrócić, także ukazany jest ów proces stopniowego rozwarstwiania się i rozpadu przestrzeni zadomowienia w biografii młodego bohatera. Fragmentem takiej właśnie przestrzeni jest epifanijnie tu przywołany rytuał wizyty u fryzjera, zapewne w jakieś sobotnie popołudnie, „osiemnaście, dwadzieścia lat temu? […] / […] na rogu Libelta i Placu / Młodej Gwardii". To jedna z tych powtarzalnych czynności, które składały się na przewidywalność i zakorzenienie w mało skądinąd przytulnych latach sześćdziesiątych i zarazem były synekdochą jakiegoś rytmu życia i stabilizacji w mieszczańskim Poznaniu.[6] Już owo zestawienie nazw topograficznych – „róg Libelta i Placu Młodej Gwardii" – mających zresztą realne odpowiedniki w mieście w tamtych latach, zestawienie, w którym nazwisko dostojnego mieszczańskiego filozofa XIX wieku rodem z Poznania koegzystuje z tytułem powieści Aleksandra Fadiejewa, wziętym z nowego już paradygmatu „rewolucji proletariackiej", może być dla uważnego czytelnika dyskretnym sygnałem owej podwójności świata opisanego w wierszu, którą bohater zwolna rozpoznaje i uświadamia sobie w zakładzie fryzjerskim[7] –

> „Tak samo jeden porucznik, co żeśmy
> go mieli w wojsku, nazwisko Woźniak, chłop, panie,
> jak świca", i przy skroni prostolinijny i trzeźwy
> chłód nożyczek, gdzieś z tyłu brzytwy o rzemień klaskanie,
> kapela Dzierżanowskiego szczerzy klarnety z radia
> i woda „Przemysławka" ma wszystko w kolońskiej opiece;
> że odpłynąłem na inny kontynent, to nieprawda,

a raczej, to bez znaczenia; byliśmy już wtedy przecież
– osiemnaście, dwadzieścia lat temu? zresztą, to obojętne
z kim, kiedy i czy naprawdę na rogu Libelta i Placu
Młodej Gwardii – jak dwa cal po calu rozsuwające się kontynenty,
połączone już tylko ostatnią mierzeją palców,
co pochylały mi głowę, aby dokładniej wygolić
kark; ostatnią mielizną głosu, niknącą powoli
– przez sekundę, przez lata – w głucho dzielącej nas wodzie;
już wtedy zaczynała nieodwołalnym ołowiem
zapadać się w nią jeszcze jedna stracona tajemnica,
Atlantyda porucznika Woźniaka, który był prosty jak świca,
którego los naprawdę nic mnie nie obchodził
i o którym niczego więcej się nie dowiem

(A 29)

Właściwie trudno powiedzieć, w którym momencie i od jakiego miejsca, a także, po której z kolei lekturze wiersza, zaczynamy zauważać tę dwuznaczność, czy też – jak powiedzieliśmy – dwukodowość rzeczywistości, wpisaną w utwór. Czy jest tym momentem wzmianka o poruczniku Woźniaku, który był „prosty jak świca", co nasuwa nam skojarzenie z inną jego, koszarową, prostotą? Czy może w dotknięciu głowy bohatera przez palce fryzjera jest coś, co nas niepokoi, jakaś właśnie dwuznaczność, z jednej strony opiekuńcza delikatność, niemal ojcowska pieszczota, z drugiej jednak – rzeczowa „obróbka" klienta unieruchomionego w fotelu? Zwłaszcza zastanawia ten zwrot – „aby dokładniej wygolić / kark", gdzie słowo „kark" ląduje już w następnym wersie, na jego początku, i nagle otwiera się na inne skojarzenia – „pochylać kark"?, „trzymać za kark"?, „skręcić komuś kark"?, a może owszem, „wygolić kark", ale nie tu, u fryzjera, tylko w mniej dobrotliwych okolicznościach? Przy którejś z kolei lekturze zwracamy nagle uwagę na zabawne podobieństwo nazwiska Dzierżanowskiego do nazwiska pewnego rewolucjonisty, także imieniem Feliks. Czyż może być bardziej nieoczekiwane skojarzenie? – kapelmistrz radiowych poranków muzycznych i wódz krwawych zastępów rewolucji? A jednak coś nas w wierszu pcha do takich nieprawomyślnych skojarzeń. Oto kolejna przerzutnia – „przy skroni prostolinijny i trzeźwy / chłód nożyczek", tym razem ta „skroń", w tak wielkiej odległości od fryzjerskich nożyczek, i znów to natrętne, nieposłuszne skojarzenie „skroni" – z przyłożonym do niej czymś „prostolinijnym", „chłodnym", niekoniecznie nożyczkami? I może w tym samym momencie dostrzeżemy także ową wzmiankę o „nieodwołalnym ołowiu", tak dotychczas nieumotywowaną, zagubioną i jakby zapomnianą w szesnastym wersie utworu. Z wolna siatka skojarzeń zaczyna się zagęszczać, układać w jakąś alternatywną, złowrogą rzeczywistość. Nazwijmy ją po imieniu – pistolet, kula, egzekucja, Dzierżyński, więzienie.

Oto treść historii, która ciągle jest blisko tamtej, pozornie już uspokojonej rzeczywistości miasta, zakładu fryzjerskiego, sielskiego popołudnia, która jest w niej do granic nieistnienia ukryta, utajniona i zaszyfrowana, ale która jednak istnieje i sprawia, że w końcu owe „szczerzące [się] klarnety z radia" skojarzą się z lufami karabinów czy pistoletów, a cała ta kapela Dzierżanowskiego – z jakimś widmowym plutonem egzekucyjnym. Że fraza „brzytwy o rzemień klaskanie" nasunie myśl o – użyjmy i tego słowa – totalitarnej rzeczywistości, tyle że bardziej odświętnej, po latach udomowionej i oswojonej, na przykład na partyjnych zebraniach, z ich ciepłym aplauzem dla mówcy, a zwrot – „ma wszystko w kolońskiej opiece" – mocą zawartej w nim gry słownej każe pomyśleć o kraju trwającym w niewysłowionej kolonialnej „opiece" bratniego mocarstwa.

Powiedzmy, że istotną cechą tych wszystkich skojarzeń jest ich hipotetyczność i w pewnym sensie niepotwierdzalność. W każdej chwili można je zakwestionować. Bo przecież prawie wszystkie „klocki" tego wiersza tkwią na swoim miejscu i doskonale mogłyby wyczerpać swoją funkcję jako budulec samej tylko anegdoty o wizycie u fryzjera. W jakimś sensie odtworzona tu więc zostaje zarówno ta cecha rzeczywistości, jaką było ukrywanie poza jej gładką powierzchnią prawdy o historii, jak i beznadziejna sytuacja poznawcza kogoś, kto przeczuwa istnienie brakujących ogniw, podejrzewa mistyfikację w pozornie uspokojonej i zwyczajnej codzienności, lecz równocześnie nie jest w stanie swych intuicji zweryfikować. W istocie bowiem podstawowym zabiegiem poetyckim jest w wierszu posługiwanie się przerzutnią, która sama niczego semantycznie nie przesądza, zarazem jednak rozluźnia związki między wyrazami i otwiera semantykę kluczowych słów (w tym wierszu zwłaszcza „skroń" i „kark") na inne obszary znaczeń. Owe momenty, gdy słowo przed przerzutnią jakby waha się, trwa przez sekundę w zawieszeniu, eksponując swoją potencjalność semantyczną, nim w następnym wersie nie ustabilizuje się jego czysto referencyjny sens, lub w innym wypadku, gdy to słowo zjawia się dopiero za progiem przerzutni, mocno oddalając się od początkowej, zdawało się, oswojonej semantyki – to są te chwile dane czytelnikowi na dostrzeżenie dwuznaczności, odnalezienie drugiego kodu wiersza.

W rozważaniach o utworze *Atlantyda* można by jeszcze dłużej zatrzymywać się nad swoistą psychologią percepcji rzeczywistości, odtworzoną w tym wierszu z poetycką maestrią. Opisywać nie tylko tę – zaprojektowaną przez autora – dramaturgię konkretyzacji wiersza, z całym jej „poszlakowym" przebiegiem, mającą tu być powtórzeniem dramaturgii prywatnych iluminacji bohatera sprzed lat, kiedy odkrywał on cienie i kontury historii ukryte pod wygładzoną, uspokojoną powierzchnią czasu teraźniejszego, ale także śledzić, jak rzeczywistość widzialna, w miarę jak bohater dostrzega w niej cechy pozoracji i maski, przechyla się w stronę parodii, w kierunku jakiejś, nie pozbawionej rysów demonicznych, fałszywej sielanki dobrego humoru, nadopiekuńczości i aprobaty, w której uczestniczą nawet rekwizyty fryzjerskiej pracowni, ekspresyjnie personifikowane i animizowane

(„brzytwy o rzemień klaskanie”, „szczerzy klarnety z radia”, „woda »Przemysławka« ma wszystko w kolońskiej opiece”).

Trzeba jednak raz jeszcze powtórzyć, że to stopniowe odsłanianie w wierszu zbrodniczej prehistorii, tkwiącej pod powierzchnią dostępnej młodemu bohaterowi empirii dnia codziennego, służyć ma przede wszystkim opisowi podstawowej egzystencjalnej sytuacji człowieka, którą można by nazwać utratą oparcia w rzeczywistości lub sytuacją wykorzenienia. W planie współczesnym wiersza pozwala to dorosłemu już bohaterowi oddalić myśl o nadzwyczajności jego dzisiejszej sytuacji odcięcia od kraju. Tytułowa *Atlantyda*, zatopiony legendarny ląd, którą skłonni byliśmy zrazu sytuować w przestrzeni emigracyjnej nostalgii, widzieć ją jako epifanijnie przywołaną Polskę czy Poznań z czasów młodości, nieoczekiwanie okazuje się w wierszu zupełnie innym „utraconym lądem”. Atlantyda nostalgiczna spotyka się tu z repliką, zostaje jakby unieważniona („że odpłynąłem na inny kontynent, to nieprawda, / a raczej, to bez znaczenia”) przez Atlantydę jeszcze głębiej przesuniętą w czas przeszły i zgoła nie idylliczną – tę, którą była dla młodego człowieka owa zasłonięta przed nim historia. Jej poruszającym symbolem staje się w wierszu ów kawałek ołowiu, nieodwołalnie zatopiony w wodzie. I to właśnie odkrycie tej Atlantydy („jeszcze jedna stracona tajemnica”) – tożsame z inicjacją w zbrodniczą historię – okazuje się prefiguracją wszystkich późniejszych wykorzenień i alienacji.

6.

Ujawnianie młodzieńczych inicjacji w niepewny i obcy świat – w miłość i jej niespełnienia („nieszczęśliwie zakochany” w wierszu *Druga natura*), w przemijanie życia i nieodwołalność śmierci, w historię i jej nieprawości – wskazywanie samemu sobie, że własne wykorzenienie i odkrycie wszystkich tych pęknięć świata dokonało się już dawno, w czasach młodości, jest swoistym rewersem innych jeszcze działań i autorefleksji bohatera Barańczaka, racjonalizujących dzisiejszą jego samotność i utratę „stałego lądu”. Są nimi – jak już wcześniej powiedzieliśmy – poetyckie próby otwierania się na nowym kontynencie na „innego” i „obcego”, przenikanie poza powierzchowność społecznych, środowiskowych rytuałów, gładką zasłonę stereotypowych wyobrażeń, zwrotów językowych, i odkrywanie poza nimi doświadczeń może wspólnych, może równie – jak własne doświadczenie wykorzenienia i samotności – dojmujących i nieodwracalnych. Także w przypadku tych działań kluczowe znaczenie ma w wierszu owo odkrywanie dwukodowości świata, a dokładniej – otwieranie się na kody tkwiące pod powierzchnią słowa lub widzialnej rzeczywistości.

Wiersz *Garden party* zdaje się w pierwszym kontakcie czytelniczym zapisem

amerykańskiej rzeczywistości bardzo jednoznacznym i jednoplanowym w swej ironiczno-parodystycznej intencji. Wydawać się może, że powtarza jedynie tę samą poetycką zasadę, jaką posłużył się Cyprian Norwid w przywołanym w motcie wierszu *Ostatni despotyzm*.[8] Interpretatorzy Garden party w zasadzie jednogłośnie uznali, że cytat struktury poetyckiej (ironiczny montaż cudzego słowa), oznacza w tym wypadku także powtórzenie przesłania Norwida. Tekst Barańczaka, ich zdaniem, wypełnia po prostu Norwidowy wzorzec współczesną treścią, zastępuje nasycony ironią obraz „despotyzmu" salonowych konwersacji XIX-wiecznej Europy, które spychały w niebyt los zniewolonych narodów, równie ironicznym obrazem despotyzmu błahej konwersacji na amerykańskim garden party, marginalizującej dramat stanu wojennego w Polsce i równocześnie bohatera-emigranta uczestniczącego w przyjęciu.[9]

Nasuwa się jednak przekorne pytanie, jaki właściwie cel chciałby osiągnąć Barańczak, wiernie powtarzając po 120 latach schemat i przesłanie Norwidowego wiersza? Czy byłoby jego zamiarem posłużenie się analogią historyczną? Podkreślaliśmy nie tak dawno stanowczość, z jaką autor *Atlantydy* w swej krytyce literackiej po 1981 roku przeciwstawiał się tezom o cykliczności historii, pojawiającym się w poezji polskiej okresu stanu wojennego, upór z jakim występował przeciw wpisywaniu przez nią indywidualnego losu w los zbiorowy, przestrzeń mitu. A sam patronat Norwida? W recenzjach i szkicach krytycznych z pierwszych lat własnej emigracji Barańczak przywołuje romantycznego twórcę jako mistrza poezji nieufnej, przypominając też formułę Błońskiego o „natręctwie sprzeciwu i zastrzeżenia", stale obecnym w wierszach Norwida.[10] Czy zatem spełnieniem tego patronatu nie byłoby raczej przekorne poszukiwanie innej, nowej odpowiedzi na dylematy emigracji, przekraczanie horyzontu Norwida, aniżeli utwierdzanie czytelników *Garden party* w obrazie emigracji jako doznawanej w samotności krzywdzie i cierpieniu, budowanie muru resentymentu między Amerykanami a bohaterem z Polski?

Poszukując odpowiedzi na powyższe pytania i starając się rozwiązać zarysowany tu paradoks, chciałbym sformułować tezę, że *Garden party* w istocie jest poetycką próbą przezwyciężenia traumy emigracyjnej, jest zapisem bolesnego wysiłku bohatera-emigranta, wysiłku obalania muru obcości, który oddziela go od amerykańskich rozmówców. Jest także próbą otwarcia jego horyzontu na uniwersalizm doświadczenia wygnania i przezwyciężeniem postromantycznych kanonów przeżywania emigracji. Jest jednak taką próbą poetycko szczególnie wyrafinowaną, projektującą dramaturgię trudnego dochodzenia do owego otwarcia. I to trudnego zarówno dla bohatera lirycznego, jak i dla czytelnika oraz interpretatora utworu. Ma być bowiem *Garden party* także swoistym wydarzeniem poetyckim, które w dramaturgii lektury wiersza powtarza niejako dramaturgię procesu adaptacyjnego emigranta.

Spróbujmy, czytając wiersz Barańczaka, zwrócić uwagę na te jego fragmenty, które zdają się zawierać niejako drugi kod poetycki, być obszarem znaczeń przewrotnych, które, jak postaram się wyjaśnić za chwilę, mają w sobie potencjał odwracania jednolicie ironicznej wymowy wiersza:

> *– Pomarańcza, jak widzę, z Malty – wyśmienita!*
> Norwid
>
> „Przepraszam, nie dosłyszałam nazwiska?... Banaczek?...
> Czy to czeskie nazwisko? A, polskie! To znaczy,
> pan z Polski? jakże miło. Państwo przyjechali
> całą rodziną? dawno?", „No nie, **wybacz, Sally**,
> zamęczasz pytaniami, a trzeba, po pierwsze,
> zaprowadzić do stołu – proszę, tu krakersy,
> potato chips, sałatka – pan sobie naleje
> **sam, prawda?** Witaj, Henry – ", „I co też się dzieje
> ostatnio w Polsce? Co porabia Wa..., no, ten z wąsami,
> zna go pan osobiście? nie? Widzę czasami
> w dzienniku demonstracje – choć czy można wierzyć
> tej naszej telewizji, **koszmar, prawda? jeży**
> się włos od wszystkich tych reklam – cenzury –
> Europejczycy słusznie twierdzą, że kultury
> nam brakuje – ", „**Cześć, jestem Sam. Mówi mi Billy**,
> że pan z Polski – znam Polskę, widziałem dwa filmy
> z Papieżem – ten wasz Papież nic nie wie o świecie,
> straszny konserwatysta – ", „A jak pańskie dzieci?
> Mówią już po angielsku? Czy chodzą do dobrej
> szkoły?", „Te szkoły publiczne to problem
> numer jeden, niestety – ", „**Nie zgadzam się, Sammy**,
> szkoły są lepsze, jeśli rodzice, **my sami**,
> dbamy o to – ", „Tak, ale budżet federalny – ",
> „Hej, wy tam, skończcie wreszcie, co to za fatalny
> obyczaj – dyskutować przy winie, zakąsce
> na poważne tematy – ", „Więc? co słychać w Polsce?"
>
> (A 25)

Czytelnik *Garden party* jest jakby zniewalany do lektury współczującej i okazującej zrozumienie dla bolesnego wyobcowania emigranta w środowisku amerykańskim. Wciągany jest też w pewien rodzaj konfrontacji z obcą obyczajowością i

światopoglądem, konfrontacji, w której ironia jest narzędziem deprecjacji owego „obcego" i dość desperackiej obrony własnych pozycji, co razem wziąwszy, jeszcze bardziej alienuje bohatera lirycznego. Ta sama ironia, jako zabieg literacki niezwykle uspójniający aksjologię wiersza, także czytelnikowi niemal nie daje szans wydobycia się poza ów defensywny horyzont postrzegania świata, ku pewnej czytelniczej nieufności wobec postawy bohatera utworu, naznaczonego tutaj jakimś cierpiętniczym rysem. Można o tej ironii powiedzieć, że jest ona w istocie regresywna, „dopada" każdego przybysza-emigranta w Ameryce i stanowi rodzaj reakcji odrzuceniowej na amerykańską normalność. Jest nieprzenikalna w tym samym stopniu, w jakim nieprzenikalna jest w pierwszym kontakcie natura „obcego", „tubylca", rodząca tę ironię, jak monolitycznie jawi się powierzchowność kraju osiedlenia, jakby zupełnie pozbawiona rys i przygnębiająca swoim beztroskim désintéressement dla samotności przybysza.

To co najistotniejsze w wierszu *Garden party*, dzieje się niejako pod powierzchnią owej skrajnie uspójniającej poetyki ironii. Stanowi jej naruszanie, przezwyciężanie, „przebijanie się" ku „obcemu", przeciętnemu Amerykaninowi. Analizując ten proces, przywołajmy raz jeszcze romantycznego patrona wiersza. Powiada Błoński w cytowanym artykule, że „Norwidowi rzeczywistość nigdy nie objawia się jednoznacznie", i dalej naprowadza nas na motyw szyfru, odkrywania drugiego kodu, która to postawa bliska jest autorowi *Ostatniego despotyzmu*.[11] Pisze o Norwidowych elipsach, przemilczeniach, pseudoetymologiach, o tym, że wielkość swą twórca osiągnął, gdy „odnalazł, niejasno jeszcze, formułę p o e z j i jako d r u g i e j m o w y; i zarazem […] jej właściwe powołanie czy funkcję: o d c z y t y w a n i e w t ó r n e g o – w jego pojęciu, jedynego i pierwszego oczywiście – z n a c z e n i a r z e c z y w i s t o ś c i".[12] Wydaje się, że wskazane w *Garden party*, wyróżnione przez nas drukiem półgrubym fragmenty w istocie realizują ideę Norwida „odczytywania wtórnego znaczenia" i chyba tu najbardziej spełnia się rzeczywisty patronat poety romantycznego nad wierszem Barańczaka. Naszą uwagę zwróciła w owych frazach swoista h o m o n i m i a międzyjęzykowa, wpisane w fonetyczną artykulację słów, zwłaszcza obcych imion, p o l s k i e s e n s y. Ta fonetyczna warstwa jest niejako sferą wzmożonej semantyki *Garden party*, utworu będącego przecież zapisem rozmowy – mówienia i słuchania. Jeśli zgodzimy się, że Barańczak buduje portret emigranta z całym właściwym mu, także językowym nieprzystosowaniem, że powiązania rymowe podpowiadają potoczną, polską wymowę popularnych imion amerykańskich, to w wierszu wyłoni się drugi, alternatywny tekst, sekwencja sensów, która po dokonaniu owej fonetycznej transkrypcji przyjmie postać powiadomień: „wybacz sali", „sam, prawda?", „koszmar, prawda? Jerzy", „Cześć, jestem sam. Mówi mi, bili", „Nie zgadzam się, sami", „my sami".

Co da się odczytać, a raczej usłyszeć, w tej drugiej, ukrytej „ścieżce dźwiękowej" utworu? Pod warstwą wielosłowia, poza owym wartkim strumieniem frazesów,

objawiają się niespodziewanie proste wyznania uczestników party o własnej samotności i wyłania jakiś zupełnie inny podział ról, unieważniona zostaje granica między „ja" a „obcy", między przybyszem a tubylcami. Samotność przestaje być bolesnym i wyłącznym doświadczeniem emigranta z Polski i staje się składnikiem życia każdego właściwie jego rozmówcy, także treścią intymnego wyznania owego Sama – w „zewnętrznym" tekście wiersza tak pewnego siebie Amerykanina. Ale tę jego frazę mówiącą o samotności można również przeczytać inaczej: „Cześć, jestem Sam. Mówi mi, bili", a wówczas Sam okazuje się także człowiekiem jakoś współczująco wsłuchanym w wieści – domyślamy się – z Polski stanu wojennego. W innym miejscu fragment „sam, prawda?" można także odczytać jako sygnał zrozumienia płynący ku przybyszowi z Polski ze strony rozmówcy. Zauważmy, jak dalece zmienia się w „wewnętrznym" tekście wiersza obraz amerykańskich rozmówców – od pojawiającej się w czwartym wersie jakby autodyrektywy podmiotu wiersza: „wybacz sali", do spełniającej się w dalszej części utworu jakby ostatecznej „przemiany" rozmówców, z którymi podmiot nawiązuje wreszcie pełny, intymny kontakt słowny i emocjonalny.

Warto w tej interpretacji uwypuklić dwa elementy dramaturgii lektury wiersza. Nie jest łatwo czytelnikowi przeniknąć przez „zewnętrzną" narrację utworu. Już wcześniej sygnalizowaliśmy, że autor stworzył tu sytuację odbiorczą, w której czytelnik w swym trudzie deszyfratorskim musi niejako powtarzać trud przebijania się bohatera-emigranta poprzez gładką powierzchnię amerykańskiej rzeczywistości i docierania do „obcych". Poeta mnoży z wyraźną premedytacją bariery obcości, „wciąga" czytelnika w aurę resentymentu, „częstując go" serię gaf rozmówców, które drażnić mają jego poczucie narodowe. Polskie nazwisko bohatera przekręca się na „Banaczek", swoista amputacja dotyka też nazwiska Wałęsy, redukuje przywódcę „Solidarności" do typu fizjonomicznego („Wa…, no, ten z wąsami"), polski papież Jan Paweł II to człowiek, który „nic nie wie o świecie", a wreszcie sama Polska okazuje się tematem obiegowym i mniej poważnym, niż na przykład budżet federalny (czego odbiciem ów profanujący rym „zakąsce" / „Polsce").[13] Wszystkie te nietakty zdają się w wyżej przedstawionej pragmatyce tekstu jak najbardziej zamierzone.

Stwierdzić nadto trzeba, że choć bohater wiersza zdaje się przekraczać horyzont obcości nowego kraju, to mamy wrażenie, jakby ten proces nie był definitywny, a bohater ów tkwił w nieprzezwyciężalnym związku z polską rzeczywistością. Oto frazy „Mówi mi, bili", a tym bardziej zdanie „koszmar, prawda? Jerzy", mogą być znakiem jakiegoś całkowitego przeniesienia się myślami do Polski, czy wręcz psychicznego rozdwojenia się tej postaci, gdy w tekście konwersacji odnajdujemy także jakby fragment toczącego się gdzieś w Polsce przesłuchania: „zna go pan osobiście? nie? Widzę czasami", czy konspiracyjnych rozmów, na przykład wśród redaktorów podziemnego pisma: „»…nam brakuje – «, »Cześć, jestem sam. Mówi mi, bili«", „»…numer jeden, niestety – «, »Nie zgadzam się, sami…«".

Jeśli dokonamy w tym aspekcie porównania *Garden party* z wierszem *Atlantyda*, to okaże się, że o ile w drugim z utworów podejrzewane i prawdziwsze od pozorów sensy historii jakby same, bez udziału bohatera, wyłaniają się ze słów, ich przemilczane konotacje same niejako dążą do wydostania się na światło dzienne i demonstrują swoją potencjalność, o tyle w *Garden party* to sam bohater chce jakby dosłyszeć polskie sensy, w pewien sposób narzuca je tym słowom. Powstaje wrażenie swoiście intencjonalnego p r z e s ł y s z e n i a s i ę, które staje się jakby odpowiedzią na wewnętrzne potrzeby owego bohatera, i nie ma związku z obiektywną rzeczywistością. Podobnie wyłowione przez nas z wiersza fragmenty rozmów jakby z Polski, także mają cechę jakiejś słuchowej halucynacji. Ich czysto psychiczna natura wynika z oddalenia od Polski, ich nieoczywistość z tego, że nie zawierają polskich nazw własnych, i zawsze mogą się „wycofać" w głąb tamtych, amerykańskich konwersacji, jako nierealne, dźwiękowe fantomy.

Cała ta dramatyczna dwuznaczność i potencjalność otwierania się bohatera wiersza *Garden party* na obcą rzeczywistość nie przekreśla jednak faktu, że utwór ten jest znaczącą próbą przezwyciężenia traumy emigracyjnej. Inicjuje on szereg wierszy Barańczaka także – choć może nie w tak spektakularny, lingwistyczny sposób – dwukodowych, w swej istocie przenikających amerykańską powierzchowność i odkrywających prawdę o ludzkich dramatach. Bohater liryczny tych utworów pod spójną, gładką, cywilizacyjnie ustatkowaną, bardzo często prześwietloną słońcem, bezpieczną powierzchnią zwykłego dnia odkrywa głębokie rozpadliny i pęknięcia, które zawsze towarzyszą ludzkiej egzystencji. Sam Barańczak dzieli się refleksją na ten temat, mogącą być wskazówką interpretacyjną podczas lektury *Garden party* i innych wierszy *Atlantydy*, wspominając w wywiadzie – w roku 1990 – o znaczeniu własnej pracy nad przekładami poezji angielskiej i amerykańskiej (między innymi Larkina i Merrilla):

> To wszystko byli poeci, których specyfika polega na tym, że oni, będąc ludźmi takimi jak inni, bez żadnych malowniczych przygód w swojej biografii, potrafili właśnie z tej szarości życia uczynić główny temat swojej twórczości. To oni mnie nauczyli, że nawet w najbardziej bezbarwnej i spokojnej biografii kryją się tajemnice i pewne mroczne głębie, które można eksploatować. Pod powierzchnią takiego mieszczańskiego życia kryją się – głównie w nas samych, w naszych duszach, by tak to staroświecko ująć – takie skłębienia i konflikty, o których zawsze będzie można pisać, które zawsze będą tematem dla poezji. I może nawet właśnie kontrast, napięcie pomiędzy tym, co jest na wierzchu i tym, co pod spodem – jest w tym wszystkim najciekawsze.[14]

Oto w wierszu *Po przejściu huraganu „Gloria”* anegdota „na powierzchni” tego utworu, scenka z tytułowym huraganem, który nie wyrządził szkód o spodziewanej skali i stał się bardziej lokalnym wydarzeniem medialnym niż katastrofą, okazuje się cieniem czy swoistą poetycką figurą żarłocznej historii. Tej historii, która przed laty, z furią nieporównanie bardziej niszczycielską niż wichura i w imię jakiejś nieporównanie mniej dobrotliwej Glorii, domyślamy się – glorii dyktatur i ideologii[15], omal nie pochłonęła bohaterów wiersza, mieszkających dziś w Ameryce przybyszów o obco brzmiących nazwiskach:

> Pora wracać do domu, usuwać krzyże – te z taśmy
> oklejającej szyby, tych innych nie jesteśmy
> w stanie usunąć z przeszłości albo przyszłości, na których
> stawialiśmy je tyle razy
>
> (A 42)

Lot do Seattle to także scenka bardzo zwyczajna, rozmowa bohatera wiersza ze współpasażerami, w której ich słowa są „dobroduszne i obłe jak obłoki” i nic nie wskazuje na to, że tych dwoje ludzi: ona – w piątym miesiącu ciąży, on – budujący ich wspólną przyszłość na Alasce, zderzy się wkrótce z egzystencjalnym wyrokiem. A jednak ta sama narracja, oparta na konstrukcji mowy pozornie zależnej, która najpierw posłużyła podmiotowi do zrelacjonowania spokojnej rozmowy, chwilę potem użyta zostaje do opowiedzenia, w jakimś profetycznym czasie przyszłym, o nieuchronnie mających nastąpić zdarzeniach:

> Nie, ona jeszcze nie wie, że odkryją u niej raka piersi,
> nie, jemu nikt nie powiedział, że po wybuchu na dworcu w Atenach
> będzie na fotografii ciałem turysty, leżącym
> koło przechowalni bagażu, z wystającą spod prześcieradła dłonią.
>
> (A 40)

Te zdania, z owym powtarzającym się „nie” – w konfrontacji z wcześniejszymi słowami: „tak, ona mieszka na Wschodnim Wybrzeżu”, „tak, spędziła tam całe dzieciństwo”, „tak, jest tam ładnie o tej porze roku” – ujawniają jakąś drugą stronę, rewers rzeczywistości, zasłonięty, ale tym bardziej realny. I tylko dwie scenki w przedziale samolotu, zaskakujące swą arbitralną i jakby nadrealną zmysłowością –

obraz topniejących kostek lodu w plastikowych szklankach i oślepiających kobietę promieni słońca – nabierają cech milczącej przepowiedni, stają się metaforą czasu, który odmierza ludzkie życie, i losu, który zabija, razi jak słońce. W tym wierszu czytamy również wyznanie narratora: „Tak bardzo chciałbyś pomóc, tak zupełnie nic / nie możesz zrobić, wpatrzony bezradnie w obłok". W pewnym sensie świadczy ono, jak wielki dystans od obcości do akceptacji i współczucia pokonał w końcu Barańczakowy bohater-przybysz między, powiedzmy, wierszem *Small talk* czy choćby *Garden party* a owym *Lotem do Seattle*.

7.

Zrekonstruowana w tych rozważaniach droga bohatera Barańczaka od traumatycznego doświadczenia rozstania, wykorzenienia, do powolnego otwierania się na nową rzeczywistość jest osobliwą drogą odzyskiwania równowagi i spokoju, polegającą nie na znoszeniu, oddalaniu samotności, rozdwojenia, wyobcowania, ale na odnawianiu świadomości powszechnej obecności tych cech egzystencji: nie tylko w chwili obecnej – ale też w czasie minionym, w epoce młodości, nie tylko w sobie samym – ale też w doświadczeniu innych ludzi. Także owych „obcych", z którymi bohater odnawia kontakt przez wspólnotę cierpienia i wykorzenienia z trwałości i pewności. W zamykającym tom *Atlantyda* wierszu *Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec*, pojawia się pełne zdefiniowanie tej sytuacji jako koniecznej, nieusuwalnej i stanowiącej istotę egzystencji każdego człowieka. Stan wyobcowania odnajdywany jest tutaj w okręgach o coraz to dłuższym promieniu, oddalających się od centrum, od ego bohatera wiersza, docierających do granic galaktyki:

> Zawsze gdzieś będzie ojczyzna asfaltów spotniałych
> pod mrozem wysokich latarń, ojczyzna zrudziałych podkładów
> pod parą szyn, które także mogą liczyć na wzajemne spotkanie
> w nieskończoności dopiero; ojczyzna rozpędu, rozpadu,
> ruchu przed siebie w wąwozie szpar w podłodze rozeschłej,
> w wąwozie lamp w cudzych oknach, w wąwozie tętnicy, w wąwozie
> galaktycznego wybuchu.

I we wszystkich tych przedstawieniach powtarza się ów motyw dwóch prostych równoległych, motyw niedokonanego spotkania, w języku geometrii nazywający nigdy nie spełnione zadomowienie:

> I skąd to urojone, uroszczone prawo do wygnania,
> jakby nie było prawdą, że i tak nikt dziś wieczór nie zaśnie
> na własnej Ziemi.
>
> (A 43)

Tej drodze ku uniwersalizacji doświadczenia wykorzenienia towarzyszy w zbiorze *Atlantyda* kształtowanie się nowego języka poetyckiego Barańczaka, którego cechy starałem się tu opisywać. Jest rzeczą pasjonującą obserwowanie, jak trudna i nowa sytuacja egzystencjalna poety, która w pewnym sensie uczyniła nieprzydatnym dotychczasowe, wywiezione z Polski instrumentarium poetyckie, która mogłaby mieć destrukcyjny wpływ na poetycką ekspresję, okazuje się – przeciwnie – stymulatorem nowych rozwiązań w sferze języka poetyckiego. O tym, że to poszukiwanie nowej dykcji poetyckiej nie było rzeczą łatwą, że było naznaczone chwilami zwątpienia, świadczą autotematyczne w dużej mierze wiersze *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson* i *Strofa z Roberta Frosta*. Zwłaszcza w tym pierwszym wierszu-poemacie formułowaniu dramatycznych wyznań o własnej poetyckiej „niemożności" towarzyszy pełne delikatności tkanie zupełnie już nowej, świeżej i niesłychanie zmysłowej faktury utworu. Wyznanie podmiotu – „mój język / szeleści jak zwiędły strzęp / gazety" (A 35) – sąsiaduje z niemal magicznym nasycaniem się kolejnych strof poematu barwą, miękkością i powolnymi odmianami natury – wędrówką ślimaka, pnącego się w górę bluszczu, „ściekającego w jutrzejszy świt" światła zachodu, a ten ruch powtarzają poetyckie przerzutnie, splatające kolejne wersy w jakiś spokojny nurt istnienia.

W bardzo sugestywny sposób narzuca się odbiorcy tej liryki pewna, rzec można, psychologiczna logika nowych rozwiązań poetyckich Barańczaka, w których odnajdujemy zarówno silną potrzebę obiektywizacji własnego doświadczenia, ucieczkę od języka wartościowań ku językowi opisu, jak i potrzebę odkrywanie trwałego dysonansu w ludzkiej egzystencji także poza obrębem własnego „ja", znajdującą wyraz w poetyckiej dwukodowości. Obserwując tę pierwszą tendencję – zwrot ku narracji obrazowej – śledziliśmy przede wszystkim zakłócanie obiektywizującej opisowości przez wewnętrzną, pozasłowną tektonikę ludzkich emocji bohatera lirycznego. Jednakże rola tej nowej epickości czy obrazowości, która uwalnia się stopniowo od owych podskórnych wstrząsów, czego świadectwem choćby wiersze *Wrzesień*, *Okno*, czy wspomniane *Po przejściu huraganu „Gloria"* i *Lot do Seattle*, będzie się w twórczości Barańczaka zwiększała. Przy czym, co ciekawe, zawsze będzie jej towarzyszyła jako istotna, choć nie wyłączna, intencja swoiście terapeutyczna – wyzwalania z różnorakich stanów egzystencjalnego „okrążenia" i redukcji człowieka, jakie by nie były ich przyczyny – czy redukująca

potencja historii, której kolektywizmowi należy przeciwstawić pojedynczego człowieka patrzącego, czy doświadczenie wykorzenienia, odcięcia od kraju rodzinnego, w którego przezwyciężaniu pomaga intensywny kontakt z krajobrazem jako obiektywizującą przestrzenią spotkania wielu losów, czy wreszcie nie mniej dotkliwe doświadczenie przemijania, a nawet biologicznego rozpadu, gdy uintensywnione przeżycie natury lub dotknięcie materii nieożywionej, doznanie ich strukturalnej autonomii, pozwala dostrzec jakąś nadrzędną ciągłość świata albo po prostu inne rytmy czasu i trwania, które ludzkiemu przemijaniu odbierają znamiona wyjątkowości. Mówiąc o tym ostatnim doświadczeniu, wybiegam już ku twórczości Barańczaka z lat dziewięćdziesiątych, ku wierszom z tomów *Podróż zimowa* i *Chirurgiczna precyzja*.

Podobnie dostrzeżona przez nas dwukodowość stanie się trwałą wartością języka poetyckiego. W *Atlantydzie* poza gładką powierzchnią rzeczywistości odsłania ona świadectwa pęknięć i rozpadliny w miejscach, które łudzą harmonią i bezkonfliktowością, i dopiero to pozwala bohaterowi dostrzec zwykłość jego wyobcowania jako doświadczenia powszechnego. Kunsztowne struktury wierszowe, jakie związane są z dwukodowością, na przykład typu „tekst w tekście", pojawią się w tomie *Widokówka z tego świata* jako sam rdzeń poezji metafizycznej, poszukującej pod powierzchnią zwykłych zjawisk kodów i szyfrów innego, transcendentnego porządku. Wreszcie w latach dziewięćdziesiątych wiele wierszy Barańczaka nabierze formy swoistego palimpsestu, w którym odnajdziemy już nie tylko dwie – zewnętrzną i wewnętrzną – narracje poetyckie, ale więcej jeszcze warstw-języków, migotliwych jak powierzchnia hologramu, które przenikać się będą nieustannie i staną się w filozoficznym dyskursie wierszy przestrzenią spotkania różnych światów i czasów.

Można zatem zakończyć te rozważania konkluzją, że w *Atlantydzie* poddane zostało swoistej uniwersalizacji nie tylko samo doświadczenie wygnania – odczytane na nowo jako wykorzenienie, będące właściwością każdej ludzkiej egzystencji, ale też uniwersalnego waloru nabrały w tym zbiorze rozwiązania w sferze poetyki – zdolne unieść różne sytuacje egzystencjalne i przesłania, które pojawiły się także w późniejszej twórczości autora. Wydarzenie nader traumatyczne, będące jakby egzystencjalną katastrofą, zaowocowało w sferze języka poetyckiego – paradoksalnie – rozwiązaniami jak najbardziej uniwersalnymi. Tak jakby czemuś tak bardzo przypominającemu gwałt, przymusowi rozstania, można było – i należało – przeciwstawić wartość właśnie skrajnie niedoraźną – nowość i odkrywczość poetyckiego języka.

Jerzy Kandziora

przypisy

[1] C. Cavanagh, *Zaciągając ręczny hamulec. Stanisława Barańczaka poetyka wykorzenienia*, przeł. T. Kunz, w: *Życie w przekładzie*, pod red. H. Stephan, Kraków 2001, s. 64-65.

[2] S. Barańczak, *„Emigracja": co to znaczy?*, w: idem, *Poezja i duch Uogólnienia, Wybór esejów 1970-1995*, Kraków 1996, s. 231; dalej cytaty z tego wydania lokalizuję skrótem E, po którym podaję stronice.

[3] Autor *Atlantydy* bliski jest w tej antysentymentalnej interpretacji poglądom sporej grupy emigrantów politycznych PRL, których postawę interesująco charakteryzuje Halina Stephan, stawiająca jednocześnie kropkę nad „i" w kwestii owego „wygnania": „Zmienili kanon utrwalony w polskiej literaturze, odmawiając przyjęcia etykietki »wygnańca«, i mimo okoliczności politycznych towarzyszących wyjazdowi z kraju utrzymywali z uporem, że podjęli dobrowolną decyzję i opuścili ojczyznę jedynie na pewien czas […]. Byli jednak wygnańcami, choć, podobnie jak współcześni krytycy literaccy, nie posługiwali się tym przestarzałym terminem. Mieszkali za granicą, posiadając nieważne polskie paszporty, których władze nie chciały im przedłużyć, lub też byli zmuszani do zrzeczenia się polskiego obywatelstwa i wyjazdu za granicę. Woleli jednak uznawać swoją przybraną ojczyznę za miejsce, które wybrali dobrowolnie, a nie w wyniku zrządzenia losu." (H. Stephan, *Wprowadzenie*, przeł. T. Kunz, w: *Życie w przekładzie…*, s. 14-15).

[4] S. Barańczak, *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981-1985*, Londyn 1986, s. 27; dalej cytaty z tomiku lokalizuję skrótem A, po którym podaję stronice.

[5] S. Barańczak, *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986-1988*, Paryż 1988, s. 16; dalej cytaty z tomiku lokalizuję skrótem W, po którym podaję stronice.

[6] Inną taką czynność – niedzielne zakupy ciastek w poznańskiej cukierni – opisał Barańczak wiele lat później w wierszu *Od Knasta* w tomie *Chirurgiczna precyzja* (1998).

[7] Poetycką celowość tego zderzenia dwóch nazw zdaje się potwierdzać drobna poprawka, jaką wprowadza Barańczak w stosunku do realnej topografii przywołanego fragmentu Poznania. Fryzjer mieścił się bowiem w rzeczywistości nieopodal narożnika Placu Młodej Gwardii i ulicy Ratajczaka (dziś Placu Cyryla Ratajskiego i ulicy 3 Maja), czyli vis a vis „rogu Libelta i Placu Młodej Gwardii".

[8] Wykorzystuję tu interpretacje wiersza *Ostatni despotyzm* dokonane przez dwóch

badaczy: M. Głowińskiego (*Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: *Studia z teorii i historii poezji. Seria pierwsza*, pod red. M. Głowińskiego, Wrocław 1967, s. 26-29) i M. Inglota (*Norwidowski dramat słowa*, „Ruch Literacki" 1976, z. 4, s. 247-253).

[9] Oto kilka opinii podkreślających podobieństwo intencji Norwida i Barańczaka: „Historia zatacza koło i poeta współczesny wraca do doświadczeń poety dziewiętnastowiecznego. Literatura narodowa jeszcze raz okazuje się azylem emigranta, sposobem na przezwyciężenie alienacji" (J. Kisielowa, *Wszystkie teksty naszej mowy. (O trzech wierszach Stanisława Barańczaka)*, „Opcje" 1996, nr 3, s. 10); „Oto, dlaczego użyłem określenia »imitacja«. Dzieło Norwida okazało się dla Barańczaka wzorem najdoskonalszym, takim, którego naśladowanie może przynieść oczekiwane i trudne do uzyskania w inny sposób efekty" (D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 162); „wiersz jest skonstruowany jako niemal pastisz, replika Norwidowego *Ostatniego despotyzmu*" (T. Nyczek, *Strony obcości (Stanisław Barańczak)*, w: idem, *Emigranci*, Kraków 1988, s. 219). Dodajmy także opinię Arenta van Nieukerkena, nazywającego *Garden party* „niezbyt udaną trawestacją *Ostatniego despotyzmu*" (A. van Nieukerken, *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*, w: idem, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modemiztu*, Kraków 1998, s. 328). Badacz ten obszerniej porównał oba utwory w swoim szkicu *Norwid europejski* („Studia Norwidiana" 1993, t. 11, s. 25-27).

[10] J. Błoński, *Norwid wśród prawnuków*, „Twórczość" 1967, nr 5, s. 76.

[11] Ibidem, s. 76.

[12] Ibidem, s. 76 (wyr. spacją w cytacie pochodzą od Jana Błońskiego).

[13] Na ten profanujący charakter zwrócił uwagę w recenzji *Atlantydy* Zbigniew Kruszyński (*Na rogu Brattle i Mielżyńskiego*, „Zeszyty Literackie" 1988, nr 23, s. 118; tekst opublikowany pod pseud. Jerzy Kempiński).

[14] S. Barańczak, *Post scriptum*, "NaGłos" 1991, nr 4, s. 97.

[15] Na ironię nazwy „Gloria" w tym wierszu zwraca trafnie uwagę Krzysztof Biedrzycki (vide: K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 158).

nota

za: J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007.