

Przywracanie porządku

Krzysztof Biedrzycki

Przywracanie porządku

Po wprowadzeniu stanu wojennego Stanisław Barańczak napisał poemat *Przywracanie porządku*. Tytuł oczywiście był ironiczny, a właściwie sarkastyczny – chodziło o generalskie przywracanie „porządku” komunistycznego. W istocie tamten „porządek”, tak określany w wyszydzanej w poemacie nowomowie, był swoim przeciwieństwem, nieporządkiem – zniewoleniem, źródłem cierpienia i upokorzenia. Tytuł poematu – może bez takiej autorskiej intencji – zapowiadał jednak coś jeszcze, znaczył więcej, aniżeli to, co zawarte było w ironii. Paradoksalnie porządek rzeczywiście był przywracany, jednak inny, czego innego dotyczący, nie polityczny, ale porządek wyższego rzędu. Poemat scalał świat rozbity przez historię, politykę, przemoc, zło. Opisując to, co się wydarzyło, nadawał mu nową rangę, uwznioślał, ale też pozbawiał nadmiaru nienależnego patosu, przemieniał fakty w literacki mit, lecz zarazem kierował uwagę ku zwyczajnemu i nieheroicznemu. Poezja, opisując to, co jest, stanowi bowiem akt nadawania mu sensu, w chaosie świata przywraca porządek, czy – bądźmy ostrożniejsi – próbuje to czynić. Może nie każda poezja i nie zawsze, ale na pewno poezja Stanisława Barańczaka.

Tom *Wierszy zebranych* Barańczaka wydany przez oficynę A5 skłania do refleksji o twórczości poety. To podsumowanie jego drogi. Czytane teraz na nowo wszystkie wiersze układają się w całość, która ujawnia konsekwencję twórczą autora *Widokówki z tego świata*.

W tomie do wierszy dołączone są dwa manifesty poetyckie Barańczaka. Pierwszy, *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*, powstał w 1970 roku, dołączony był do arkusza *Jednym tchem* (wydanego w tym samym roku), potem autor przedrukował go w książce *Etyka i poetyka*. To był bodaj najważniejszy, a na pewno najgłośniejszy manifest „pokolenia '68”. Jest w nim położony nacisk na funkcję poezji. „Powinna być nieufnością” wobec prawd absolutnych, a więc powinna uczyć myślenia, powinna wytrącać z przyzwyczajień w posługiwaniu się językiem, w ten sposób powinna demaskować kłamstwo i wszelkie zło. Młody (miał wtedy niespełna 24 lata) poeta mówił śmiało i jednoznacznie, wzywał do walki („stworzyć z poezji pierwszy przyczółek walki o niezafałszowany obraz świata”), wyznawał wiarę w moc wiersza. Drugi manifest powstał 19 lat później, to *Tablica z Macondo albo: Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków*

diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi. Tym razem, jak to ujmuję cokolwiek barokowy tytuł, nie chodzi już o funkcję poezji, lecz o jej kształt, o poetykę. Poetykę, która jest w stanie unieść ciężar opisu świata. Na przykładzie układania napisu na samochodowej tablicy rejestracyjnej Barańczak pokazał istotę poszukiwania najwłaściwszej postaci wiersza, który powinien być możliwie najbardziej celny w przedstawianiu rzeczywistości, ale zarazem powinien jak najwięcej w sobie zawierać. Bo nie jest to tylko gra słowami. To mówienie tego, co naprawdę istotne, tego, na czym spocznie oko Czytelnika, Rzeczywistości Obiektywnej, Absolutnego Punktu Odniesienia (tak nazywany jest w *Tablicy...* najprawdziwszy, w dosłownym tego słowa znaczeniu wirtualny, doskonały odbiorca poetyckiego przekazu).

Oba manifesty wskazują, jaka ma być poezja. Pierwszy głosi, jak ma walczyć. Drugi, jak ma mówić rzeczy najważniejsze. Nie wykluczają się one, jakkolwiek ciekawa jest zmiana spojrzenia: zaangażowanie społeczne zostaje zastąpione przez metafizykę, która okazuje się podstawą i uzasadnieniem poetyki. W istocie chodzi o to, że poezja z jednej strony ma opisywać świat i wpływać na jego kształt, z drugiej strony – może to czynić tylko wówczas, gdy jest „doskonała”, czyli gdy spełnia najwyższe wymagania estetyczne, które są przed nią stawiane.

Praktyczną konsekwencją tak sformułowanego programu Barańczaka – zarówno w wersji z 1970, jak i w wersji z 1989 roku – jest wyznaczanie wierszowi przez poetę podwójnego zadania: ma on zrealizować jakiś konkretnie wyznaczony zamysł poetycki, ale po to, żeby w ten sposób opisać świat, doświadczenie człowieka, znaleźć sens w tym, co jest. Z brzmienia i wymowy wiersza jako konsekwencja ma wynikać współaktywność twórcza czytelnika, który w trakcie lektury powinien zweryfikować swoje myślowe przyzwyczajenia, powinien coś nowego odkryć, powinien nieufnie podważyć to, co wydaje się oczywiste, a takie nie jest.

Wiersze zebrane pozwalają prześledzić, jak ów program Barańczaka był wcielany w życie przez czterdzieści lat twórczości poety.

Celem dla Barańczaka jest opisanie świata. Środkiem estetycznym – kunszt. Wiersz, w jakiegokolwiek poetyce by powstał, ma realizować jej reguły w sposób możliwie pełny. Od początku twórczości (dokładniej: odkąd ją śledzimy, czyli od debiutanckiego tomu *Korekta twarzy* z 1968 roku) dostrzegamy w niej cechy, które nie ustępują, co najwyżej w poszczególnych okresach (tomach) ujawniają się w rozmaitym natężeniu i w różnych postaciach. Przede wszystkim Barańczak zawsze ciąży ku formie wiersza regularnego, co jest szczególnie znamienne w epoce poawangardowej, gdy – wydawałoby się – wszelkie wędzidła poetyckie zostały pozrywane. Autor *Widokówki z tego świata* sam narzuca sobie ograniczenia i reguły, ażeby w ten sposób zdyscyplinować język, zmusić go do precyzji wyrazu. To oczywiście nie znaczy, że poeta odrzuca wiersz wolny, wręcz przeciwnie – w latach

siedemdziesiątych to ta forma raczej dominowała w twórczości Barańczaka i nigdy nie została do końca zarzucona, jednak w istocie i ona stanowi wyzwanie, bo wiersz wolny musi być podporządkowany jakiejś samoistnej, charakterystycznej dla niego samego zasadzie kompozycyjnej. (Dodajmy jeszcze, że w debiutanckim tomie pojawia się też proza poetycka, ale ten sposób pisania Barańczak miał potem całkowicie zarzucić).

Wiersz regularny u autora *Atlantydy* przybiera różne postaci. W pierwszym tomie pojawia się cykl sonetów, ten gatunek będzie powracał w kolejnych tomach, choć nigdy nie będzie pełnił szczególnie uprzywilejowanej roli. Czy powiedzmy inaczej: żaden gatunek takiej roli nie będzie pełnił, natomiast różne formy i różne miary będą chętnie stosowane, aż po kunsztowną vilanelłę z późniejszej fazy twórczości. Barańczak chętnie nawiązuje do rozmaitych tradycji poetyckich, pojawiają się u niego tercyny i trzynastozgłoskowce, wiersze toniczne i podporządkowane rytmowi muzyki pieśni i piosenki. Poetyka dla Barańczaka jest nieprzebraną skarbnicą, z której można do woli czerpać. Zarazem jest jednak wyzwaniem, każda forma stanowi poetyckie zadanie do rozwiązania. Jednak zadanie, które nie służy sobie samemu – w poetyce zawiera się zawiązek ładu, który wydaje się odbiciem obecnego immanentnie w świecie, ale nie zawsze rozpoznanego porządku metafizycznego, a jeśli nawet nie tak, to przynajmniej postrzegany jest jako gwarant porządku nadawanego światu przez poezję. Nie jest więc dla sensu wiersza obojętne, jaką jest on wypowiedziany miarą, bo właśnie miara czy budowa strofy są kluczem do zrozumienia utworu, w nich mieści się jego pierwsze i podstawowe znaczenie.

Rytm odgrywa więc u Barańczaka rolę bez mała światopoglądową (nie przypadkiem bliskim mu poetą jest Leśmian, choć przecież wiersze obydwu dzieli *Atlantyda* języków). Nawet w wierszu wolnym u autora *Sztucznego oddychania* pojawia się wyraźny rytm paralelizmów – powtórzenia słów, całych fraz, gry oparte na podobieństwie brzmień. Przy czym rytm u Barańczaka nie ma charakteru bezwzględny. Jest w rozmaity sposób zacierany, czy może – patrząc z drugiej strony – wyłania się z pozornego bezrytmia. O co chodzi? Otóż poeta nakłada na siebie, czy raczej zderza z sobą i konfrontuje dwa rozbieżne porządki: porządek wersu i porządek języka. Jakkolwiek wiersz byłby kunsztowny, język u Barańczaka jest wyraziście potoczny, zwykły, mówiony. Poza tym, co ważne, najczęściej zdanie nie nakłada się na wers – to nie tylko kwestia klasycznej przerzutni, u autora *Chirurgicznej precyzji* to jest rozminięcie się dwóch stanów, w jakich funkcjonuje wypowiedź: równocześnie poddana rytmowi wiersza, jakby naddanemu ładowi, i logice potocznej wypowiedzi. Dokonujące się w ten sposób zamazanie rytmu powoduje, że gdzieś skrywa się nadrzędny sens, którego znakiem jest porządek inkantacji. Może jednak jest inaczej: może to z pozornego chaosu zwykłej mowy wyłania się, czy też trzeba wydobyć, albo odkryć, usłyszeć, dostrzec, zauważyć rytm, czyli ów metafizyczny, naddany ład.

Podobną rolę odgrywa w wierszach Barańczaka rym. Dobrze wiadomo, że Barańczak jest bodaj czy nie najbardziej pomysłowym rymotwórcą w polskiej literaturze, a na pewno w literaturze polskiej ostatniego stulecia. Nie waha się on przed wprowadzaniem rozmaitych typów rymów - od dokładnych, jak Pan Bóg przykazał, klasycznych spod znaku Kochanowskiego, przez kunsztowne rymy niedokładne po rymy gramatyczne, jeśli tak trzeba. Przy czym rymowanie Barańczaka też znaczy. Czasem dosłownie, gdy zderzone w klauzulach, a zbliżone dźwiękowo słowa zaczynają z sobą grać, wnosząc nowe sensory, albo ironicznie się komentując, albo pozostając w jakiejś natrętnej powtarzalności. Często jednak znaczy sam akt rymowania, podobnie jak nadawanie rytmu: w rymowaniu objawia się ład, który jednak trzeba dopiero dojrzeć i który nie narzuca się w sposób oczywisty, czasem w tych wierszach nieuważnemu czytelnikowi szereg rymów może w ogóle umknąć z pola uwagi, gdy są one niedokładne lub zbyt od siebie odległe. A przecież one są i nadają wierszowi porządek.

Trzeci rodzaj Barańczakowego kunsztu dotyczy języka w najszerszym znaczeniu. Autor *Jednym tchem* wyciągnął konsekwencje z doświadczeń poezji lingwistycznej. W swoich wierszach bada możliwości języka. Na różnych poziomach, od brzmienia po sensory. Czy inaczej - gry toczony z językiem dlatego są tak kunsztowne, że nowe, zaskakujące znaczenia rodzą się w zderzeniach słów, których dobór, wydawałoby się, oparty by był na zasadach zupełnie pozasemantycznych. Tymczasem nie, słowa u Barańczaka zawsze znaczą, więc z każdego ich spotkania wynikają istotne konsekwencje dla sensu wypowiedzi. Szczególnie ważne dla poety jest rozbijanie utartych związków frazeologicznych. Cel jest konkretny: wytrącanie czytelnika z przyzwyczajzeń językowych, uwrażliwianie na sensory, które w mechanicznym, pozbawionym refleksji posługiwaniu się językiem mogą umykać, chować się za słowami, albo też te słowa przeinaczać i zakłamywać. To ważne: Barańczak wierzy w moc słowa, w jego znaczenie, i po prostu (po prostu?) w prawdę, jaką ono może i powinno wyrażać.

Prawdę, bo w tej poezji istnieje więź między słowem a rzeczą, czy rzeczywistością. To ciekawe, ale - o ile pod wieloma względami ta poezja jest bardzo konsekwentna i od *Korekty twarzy* po *Chirurgiczną precyzję* widać to samo dążenie do kunsztu, o tyle pod jednym względem na początku drogi twórczej ich autora (po opublikowaniu debiutanckiego tomu) dokonał się bardzo głęboki przełom, gdy wyraźnie zmienił hierarchię ważności i metaforę zastąpił metonimią, to znaczy zarzucił posługiwanie się językiem kreującym pewien nowy, autonomiczny, literacki świat ze słów, a skupił się na konkretności świata realnego, istniejącego, zewnętrznego, który znajduje swoje odpowiedniki w słowach. Wczesne wiersze Barańczaka bliskie są poetyce surrealizmu czy ekspresjonizmu, wypełnione gęstym, zmetaforyzowanym obrazowaniem. Nie od razu, ale powoli obraz w tej poezji stawał się coraz prostszy, dosłowny, jakkolwiek konkretny nie zawsze znaczy w niej tylko sam siebie, często wskazuje na coś poza sobą - kolejka po mięso jest nie tylko kolejka, gazeta nie tylko

gazetą, podróż samochodem nie tylko podróżą samochodem. Ale jednak – pomimo tak gruntownej zmiany – przynajmniej dwie cechy obrazowania pojawiają się u Barańczaka konsekwentnie. Jedna z nich to dynamizm, na pewno gwałtowniejszy i bardziej rzucający się w oczy we wczesnych tomach. Druga to paradoksalność ujmowania świata, stąd pojawiające się (choć oszczędnie) oksymorony, stąd też ironia. Z tym wiąże się dwuznaczność (lub wieloznaczność) słów – na jednym poziomie określają one konkret rzeczywistości, na innym jednak znaczą coś więcej, przy czym chodzi o narastające i nawarstwiający się sensy. Dlatego częstą metodą Barańczaka jest takie komponowanie wiersza, żeby na zasadzie muzycznej fugi w kolejnych częściach (najczęściej strofach) ten sam motyw powracał w innej konfiguracji, droga wiedzie od konkretności, nawet jakiegoś banału czy trywialności do znaczenia ogólnego, wzniosłego, egzystencjalnego.

Konkret u Barańczaka odgrywa fundamentalną rolę. Poeta opisuje świat w jego fizyczności, namacalności. Punktem wyjścia jest zawsze naoczne doświadczenie. Nawet w pierwszym tomie, gdy powoływane były do życia obrazy nadrealne, bardziej znaczące niż pokazujące, odwoływały się one do wyobrażenia tego, co dostępne zmysłom. W wierszu *Niech szorstkie włosy, niech gałęzie szorstkie*, erotyku, ale niejednoznacznym, ubranym w skomplikowane figury poetyckie, jakby zrodzonym ze snu, mamy konkretne włosy, gałęzie, klatki, trawę – a więc nie odchodzimy od tego, co widzialne, wyobraźnia odwołuje się do zmysłów (nie tylko wzroku, ale i dotyku, skoro mowa o szorstkości), nie do abstrakcyjnych znaczeń. W późniejszej twórczości ta naoczność będzie wręcz znakiem rozpoznawczym wierszy Barańczaka. Przedmiotem opisu będzie „ten jeden, ten widzialny, / ten tymczasowy świat” (*Podróż zimowa*, III: *A może...*).

Skoro konkret, to w opisie człowieka bardzo ważna jest cielesność. We wczesnym wierszu *Jednym tchem* czytamy: „jednym nawiasem żeber wokół serca / zamykającym się jak pięść, jak niewód / wokoło wąskich ryb wydechu”, a w późnym *Powiedz, że wkrótce*:

Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece,
tej kołdrze z piaskiem pod nią, księżniczce, nad ranem
drażnionej ziarnkiem grochu.

Człowiek doznaje siebie przede wszystkim przez doznawanie ciała. Nawet gdy w wierszu cielesność staje się podstawą metafory, to jednak przenośne znaczenie tylko podkreśla to, co somatyczne, nie neguje go, ani nie osłabia. Niekiedy wydaje się, że jest ciało i tylko ciało, i nic nie ma poza ciałem. W wierszu *Z rzadkiego błota*, z *gliny* człowiek przedstawiony jest jako „mieszkaniec, ciało w jesionce, / wilgotna

głina, której co chwila nowy rozkaz // wydaje śmierć". To okrutny obraz. Jeszcze okrutniejszy pojawia się w wierszu *Czerwiec 1962*, gdzie ojciec bohatera, lekarz, powiada: „Co zrobić, jest tylko biologia: co zostaje z człowieka, to śmierdzi”. Ten wiersz kończy się jednak wyrazem niezgody, bo sam bohater (w jakiś sposób przecież możemy go utożsamić z poetą) w konkluzji utworu mówi: „Lecz zdawało się naturalne, że się muszę buntować, upierać”.

Ów bunt ma charakter egzystencjalny. Po jednej stronie jest somatyzm, jedyna pewność istnienia człowieka to ciało. Po drugiej stronie jest potrzeba znalezienia jakiegoś wyższego sensu uzasadniającego życie człowieka, bo jeśli wszystko sprowadza się do biologii, to zostaje tylko podszyte rozpaczą pogodzenie się z losem, ale to wymagałoby nie-ludzkiego heroizmu, a także zgody na taką, przecież nie oczywistą, skrajnie scjentystyczną wizję świata, w której wszelka metafizyka sprowadza się do fizyki.

Tak więc opisywany świat wypełniony jest fizycznością, a zarazem poeta przeciw sprowadzaniu wszystkiego do owej fizyczności się buntuje. Tym, co doznawane, pozostaje jednak ciało. Dlatego do głównych tematów tej poezji należą cierpienie i śmierć. A zarazem erotyka. One przynależą nieodłącznie do egzystencji. I paradoksalnie się przenikają. Bardzo dobitnie i wprost pokazane to jest w wierszu *Nigdy bym nie przypuścił*, w którym wyeksponowana jest paralela między aktem miłosnym i agonią.

Erotyka pojawia się u Barańczaka od pierwszego tomu po ostatni. Nie jest tematem dominującym, nawet można powiedzieć, że wprowadzana jest dosyć dyskretnie, na pewno nie ma w niej epatowania dosłownością, ani nie ma sentymentalizmu, najistotniejsze jest w niej wyrażanie uczuć, ale dokonuje się to powściągliwie, jakby z lekka wstydliwie, żeby nie powiedzieć za dużo o tym, co najbardziej intymne i własne. Na początku (w *Korekcie twarzy*) erotyzm ubrany jest w bogatą metaforykę, nie jest jednoznaczny. Potem będzie wyrażany wprost. Wskazana paralela z cierpieniem czy śmiercią jest jednym aspektem jego funkcjonowania, drugim – i ważniejszym – jest jednak jego afirmacja. Miłość jest tym, co nadaje sens życiu człowieka, daje azyl przed naporem czającego się w zewnętrznym świecie zła. To albo czysta młodzięcza radość (opisana pięknie po latach w wierszu *Wrzesień 1967*), albo dojrzała miłość małżeńska znajdująca najpełniejszy wyraz w utworach z *Chirurgicznej precyzji* (vilanella *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* i cykl *Piosenek nie śpiewanych żonie*).

Cierpienie i śmierć też są obecne w całej twórczości Barańczaka. Na początku rzadziej, potem coraz częściej. W *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* w cyklu *Wierszy nabywczych* trywialna kolejka stawała się figurą oczekiwania na śmierć, a jej celem był wspólny grób. We wcześniejszych wierszach cierpienie było raczej wynikiem zła, opresji, a śmierć niepojętym skandalem. Potem postrzegane one były

jako coś, co przypisane jest egzystencji ludzkiej, jakkolwiek w żaden sposób nie podlega usprawiedliwieniu. Dlatego – inaczej niż w przywołanym wcześniej wierszu *Czerwiec 1962* – medycyna wraz z jej skupieniem na ciele może w wierszu *Nowe zarazy* stać się przedmiotem pochwały:

Ale nie, serio, gdyby z tej pracy
nic wyjść nie miało oprócz omyłek,
wciąż byłbym wdzięczny cywilizacji
za sam wysiłek,

za traktowanie po ludzku stworzeń,
które przymknięta próżni powieka
nakrywa na tym samym wciąż losie
tylko-człowieka.

Cierpienie w pierwszym rzędzie dotyczy oczywiście ciała. Dlatego oznacza chorobę albo starzenie się. O jednym i drugim poeta pisze bardzo dyskretnie. Dlatego tak przejmująca jest pieśń XXIV z *Podróży zimowej*, gdzie czytamy:

Stojąc pod witryną, w jej lustrzanym tle
widzę kontem oka kubek w kubek mnie.
Wielkie podobieństwo, do złudzenia aż,
gdyby nie ta zmięta, postarzała twarz;
na wkroczeniu w starość przyłapaną w twarz.

Cierpienie pochodzi też z zewnątrz. Co ciekawe, u Barańczaka figurą złego, nieprzyjaznego człowiekowi świata jest zima. W dwu cyklach poeta z niej uczynił temat przewodni: w *Dzienniku zimowym (Wierszach okolicznościowych)* z *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* i oczywiście w *Podróży zimowej*. Motyw ten (lub motyw chłodu) pojawiał się i poza nimi. Na przykład w wierszu *O wpół do piątej rano*: „na ciała kochanków nagie / jęk zza ścian spada nagle otwartą na oścież raną, / za wszystkimi oknami krwawi ten sam śnieg”. Chłód u Barańczaka (zgodnie z koncepcją „konkretu”) doznawany jest fizycznie – po prostu jest dolegliwy, boli. Zarazem jednak jest zasadą świata, w którym człowiek cierpi, a biel śniegu oznacza fałsz, bo w istocie skrywa bród, zło i przewrotny podstęp czającej się rzeczywistości. „Milczkiem opadający, chyłkiem bielący się śniegu, / cóż w lutym, za oknem, nad ranem może być w tobie jasnego” – pyta poeta w erotyku 4.2.80: *Śnieg V*, gdzie

właśnie miłość jest ratunkiem przed zimnem zewnętrznego świata. Z kolei w pieśni XII z *Podróży zimowej* czytamy:

Poranne odśnieżanie
to, jakby logik rzekł,
przyjęcie dwu przesłanek
zawartych w słowie „śnieg”:

też, że upadły anioł
nie wróci tam, skąd spadł,
i tej, że pozostaniem
zbyt skomplikuje świat.

Śnieg staje się figurą upadłych ideałów, które człowiekowi tylko utrudniają życie.

Oczywiście interpretacje mogą iść w różnych kierunkach, trzeba by się przyglądać poszczególnym wierszom. Ważne jest to, że w poezji Barańczaka trwa zmaganie ze złem świata, bunt przeciw niemu. Tak jest od samego początku. Przy czym ów bunt się zmienia. We wczesnej twórczości zdominowany był przez politykę. Nie tylko, jak w latach siedemdziesiątych, przez anty-peerelewską opozycję. Polityczny bunt Barańczaka miał charakter z gruntu etyczny. To była niezgoda na wszelkie zło, na opresję i przemoc – siłą rzeczy więc musiała ona dotyczyć polityki, zrazu w najszerszym sensie, gdy chodziło w ogóle o przemoc społeczną, publiczną. Bunt dotyczył opresyjnego systemu. W Polsce musiało to prowadzić do kontestacji komunizmu. W latach siedemdziesiątych poezja Barańczaka zaczęła walczyć, na swój poetycki sposób, demaskując oficjalny język PRL-u, ale też opisując siermiężną i wypełnioną beznadzieją ówczesną rzeczywistość.

Pamiętajmy jednak, że u podstaw sprzeciwu był etyka, a więc wołanie o dobro i prawdę, a dobro i prawdę Barańczak utożsamia z człowiekiem. Szczególnie wymowny jest wiersz *Spójrzmy prawdzie w oczy*, gdzie gra ze związkiem frazeologicznym zawartym w tytule polega na tym, że oczy są traktowane dosłownie, są to oczy wymienianych enumeracyjnie ludzi, konkretnych ludzi, sens zbanalizowanej w powszednim użyciu metafory zostaje odwrócony, to nie prawda jest poddana personifikacji, lecz człowiek staje się ucieleśnieniem prawdy. Skupienie na człowieku jest u Barańczaka bardzo wymowne. To on, człowiek, jest miarą oceny świata. To znaczy, świat sam wydaje się wrogi, ale przecież postrzegany musi być przez pryzmat doświadczeń ludzkich, a one sprawiają, że to, co nawet wrogie, nieprzyjazne, czasem irytujące lub tylko śmieszne, widziane jest inaczej, w kontekście ludzkich dramatów, lęków i pragnień. Znamienny jest późny

wiersz *Od Knasta* przedstawiający coniedzielny rytuał mieszkańców Poznania chadzających do cukierni Knasta, rytuał jak najbardziej drobnomieszczański, nienawistny młodemu buntownikowi, wiersz jednak kończy się szczególnym wyznaniem:

Dziś mój wstyd, potworny:
przypuszczać, choćby dzieckiem, że ta biała laska,
to pudełko co tydzień, było kwestią formy;
nie dostrzec, że jeżeli jest coś, co pomaga
trzymać się życia, iść przez ujadanie sfory
dni – jeszcze żałośniejsza jest moja pogarda...

Z czasem bunt zaczął przybierać charakter egzystencjalny. Jego przedmiotem stały się cierpienie, przemijanie, śmierć. I samotność – wpisana w życie, bez mała ontologiczna, będąca nieznośną esencją, przed którą nie ma ucieczki. Jak w pieśni XX z *Podróży zimowej*, gdzie przypadkowe spotkanie z osobą kierującą samochodem na równoległym pasie tak zostaje spuentowane:

W równoległych dwu otchłaniach,
odwracając znowu wzrok,
powracamy do spadania,
powracamy do spadania,
każde w swój osobny mrok.
W równoległych dwu otchłaniach,
odwracając znowu wzrok,
powracamy do spadania,
każde w swój osobny mrok,
każde w swój osobny mrok.

Wyrazem buntu, także tego egzystencjalnego, jest poezja. Szczególne są wiersze o tworzeniu i o roli, jaką poezji przydaje Barańczak. Zwróćmy uwagę na jeden: *Grudzień 1976*. Wiemy dobrze, że autor *Sztucznego oddychania* nie tylko słowem poetyckim zmagał się z komunizmem, ale jako członek KOR-u dosłownie i konkretnie się angażował w działalność o konsekwencjach politycznych (choć najczęściej działania te przybierały charakter pomocy ludziom w potrzebie, nie była to polityka w podstawowym sensie). I oto w paradoksalny sposób we wzmiankowanym wierszu ukazuje on niecierpliwość poety (tłumacza), dla którego

twórczość jest szczególną wartością, którą trzeba poświęcić dla konkretnego człowieka. Ten wiersz bywał bardzo niesprawiedliwie interpretowany, zupełnie sprzecznie z intencją autora i w ogóle ze wszystkim, co robił – jako wyraz niechęci pięknoducha wobec kogoś, kto zakłóca mu obcowanie z pięknem. Jest dokładnie na odwrót. Przecież niecierpliwość poety pokazana jest tu z wyraźną autoironią i z rodzajem wyrzutu sumienia. Bo i tak na pierwszym miejscu był ów człowiek. Wyrzut sumienia może dotyczy tego, że jednak w głębokim odczuciu ważniejsza była poezja? A może na odwrót, że to ona bywała poświęcana? Tak czy inaczej – dochodziło do klasycznego zderzenia wartości. Które zdarzały się, gdy poeta jednak wikłał się w sprawy nie-poetyckie. Tyle że to one tak naprawdę motywują poezję i jej istnienie. Jak głosił tytuł eseistycznej książki Barańczaka, etyka i poetyka powinny iść razem. Postulat ten jednak wcale nie unieważniał dylematu. *Grudzień 1976* jest więc wierszem gorzkim, poniekąd rozrachunkowym, jest wyrazem głębokiego poczucia powinności etycznej, ale ze świadomością dwuznaczności spowodowanej koniecznością dokonywania tak dramatycznych wyborów. Przy czym element autoironii, pomniejszenie wagi opisywanego zdarzenia służą obniżeniu temperatury emocjonalnej, chodzi o to, żeby tamtych zdarzeń nie opisywać w kategoriach heroizmu, nadludzkiej odwagi, bezgranicznego poświęcenia, nie, trzeba je opisywać w ich śmieszności, banale, zwyczajności.

Ze zmagania z opresjami – politycznymi czy egzystencjalnymi – poezja, czy ogólniej kultura wychodzi zwycięsko. To głębokie przekonanie Barańczaka. Dlatego w gruncie rzeczy nie ma dramatyzmu wyboru „człowiek – piękno”, bo ono służy człowiekowi, ono go ocala przed poczuciem bezsensu. I ono tak naprawdę potrafi przetrwać: „ Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta, / kiedy szedłeś wzdłuż bloku. A w tej samej chwili / waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa” (*Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*).

Poezja Barańczaka jest wyrazem poszukiwania sensu w świecie. Dlatego „przywraca porządek”. Swoim ładem przyczynia się do współtworzenia kosmosu ze świata pogrążonego w chaosie. Ta walka z chaosem i bezsenssem wyraża się najpełniej w zmaganiu z Bogiem (choć Jego imię wypowiedane jest nad wyraz rzadko). Trwa ono od początku tej twórczości, choć po raz pierwszy bardzo wyraziście objawiło się dopiero w *Sztucznym oddychaniu*, gdzie historia bohatera występującego jako N.N. jest jakby powtórzeniem, ale może przedrzeźnieniem pasji Jezusa. Cyklem w całości poświęconym poszukiwaniu Boga w świecie nowoczesnej cywilizacji jest *Widokówka z tego świata*. Poezja Barańczaka jest do gruntu metafizyczna, bo opowiada o obecnym w świecie, ale nie zawsze dostrzegalnym sensie. Ważne jest, że nie zawsze da się go dostrzec. Tak też jest z Bogiem. Co prawda w wierszu *Drogi kąciku porad* objawia się on jednoznacznie, tak nawet jest nazwany, jednak tak naprawdę to przecież jednym z głównych atrybutów Boga u Barańczaka jest Jego milczenie, a nieostatnim – Jego... nieobecność. Z drugiej jednak strony rozlega się wołanie o Jego istnienie. Tak więc nie przypadkiem w pieśni *X Podróży zimowej* odzywa się

Leśmianowskie „a ty z tej próżni czemu drwisz”, w *Nowych zarazach* natomiast pojawia się „przymknięta próżni powieka” (gdzie próżnia oznacza przecież nieobecność, czy raczej Nieobecność), nie przypadkiem odzywają się skargi i pretensje wobec „niesolidnego rzemieślnika” (*Czas skończyć z takimi*), ale zarazem wyrażone jest przekonanie: „A jednak, gdy zawieja / zawyje mrozem w twarz, / powraca ta nadzieja, / że coś tam w sobie masz, / że coś nad sobą masz” (*Podróż zimowa*, XVIII).

Poezja Barańczaka w diagnozie stawianej światu jest ciemna, ale w odbudowywanym ładzie okazuje się nadzwyczaj jasna i budząca nadzieję, choć nigdy nie pociesza i w ogóle daleka jest od sentymentalizmu. Autor *Chirurgicznej precyzji* czerpie z własnego doświadczenia (dlatego na przykład wyraźny jest w tej poezji rozdział między polskim a amerykańskim okresem jego twórczości, co zresztą ma istotne konsekwencje interpretacyjne). Zarazem jednak właśnie przez działalność poetycką stara się dosłowność doświadczenia przekroczyć. W wierszu to, co konkretne i zwykłe, staje się elementem tego, co wypełnione jest wyższym sensem (jeśli nie metafizycznym, to choćby estetycznym). Utracony porządek jest przywracany.

Poezja ocala narody i ludzi. Odkrywając lub ustanawiając ład. Przełamując rozpacz. Negując zło i chaos.

Krzysztof Biedrzycki

nota

pierwodruk: „Dekada Literacka” 2006, nr 6