

Beata Przymuszała

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Zdystansowany inteligent. Emocje a afekt w poezji Barańczaka

Obraz mężczyzny, który z dużą dozą spokoju obserwuje stan silnego emocjonalnego<sup>1</sup> wzburzenia, pojawia się w poezji Stanisława Barańczaka w znanym wierszu *Drobnomieszkańskie cnoty* (z tomu *Widokówka z tego świata*). Ironicznie przeciwstawiono w nim przeżywającego silne (czytaj: prawdziwe) uczucia artystę zdystansowanemu (będącemu „pod krawatem”) poecie:

Ta bezbrzeżna, zalana, lirycznie-bokserska  
pogarda w oczach artysty J., gdy się przysiadł w „Smakoszu”,  
zionąc nie ogolonym, trzydniowym podmuchem:  
jak to, ja pod krawatem, kiedy on pod muchą,  
ja skrępowany, zapięty, gdy on ostatnią z koszul  
rozrywa jak krwawiącą pierś! Filisterski brak serca!  
[Barańczak 1997: 295]<sup>2</sup>

- 1 Emocje traktuję tu przede wszystkim w ujęciu psychologicznym jako przeżycie podlegające w mniejszym lub większym stopniu werbalizacji korzystającej z kulturowych ujęć [Lewis, Haviland-Jones, red. 2005].
- 2 O ile nie zaznaczam inaczej, wiersze poety cytuję za *Wyborem wierszy i przekładów* [Barańczak 1997] (podaję tytuł tomu oraz stronę cytowania).

Barańczak – jak to Barańczak – kapitalnie rewaloryzuje romantyczny stereotyp sztuki, której prawda zależy od siły przeżywanego doświadczenia: niewymówionym/nienapisanym przeciwieństwem „bycia pod krawatem” jest bowiem „bycie na gazie”, wywołujące mniej lub bardziej pożądaną emocjonalną **mocną** reakcję. To proste postponowanie sztuki jako przeżycia, która mierzy się ze sztuką postrzeganą jako rodzaj nie tyle konwencji, ile raczej strategii wytwarzania przekazu, może zostać jednak posądzony o brak zrozumienia. Niekoniecznie jednak musiał się on wiązać z, jak to ironicznie się zastrzega: „brakiem serca”, ale raczej mógł wynikać z poczucia wyższości. Jak pisze Marcin Jaworski [2014: 143], pytając o „sprawiedliwość” tego właśnie wiersza:

Wymagający od siebie, wymaga też Barańczak od innych – z perspektywy wybranej i definiowanej przez siebie kultury, tradycji i maestrii ocenia, a nawet wydaje wyroki. Oczywiście, korzysta przy tym z prawa wszechstronnego literata, za którym stoi olbrzymi dorobek. Jednak u niektórych krytyków czy pisarzy taki sposób funkcjonowania w życiu literackim budził i budzi niechęć.

Forma kształtuje przeżycie, wiążąc się z estetyczną świadomością pracy nad utworem, którego nie sposób sprowadzić do prostej – niepoddanej opracowaniu – ekspresji. W tym ujęciu poczucie wyższości da się wyjaśnić świadomością niezbędności artystycznego ujęcia doświadczenia. Ale – zarazem – gdzieś w tle istnieje sugestia innego sposobu rozumienia tego poczucia: przypomina ono mocno kulturowo utrwalone przekonanie o wyższości emocjonalnego opanowania (różnorodnie motywowanego) nad uczuciowym rozchełstaniem [Rosenwein 2015]. Może nie do końca jest ono świadome? Może poetycka persona nie dostrzega własnego uwikłania w kulturowe ramy? A może – inaczej – dobrze zdając sobie sprawę z problemu, próbuje mu się przyjrzeć, korzystając z innej perspektywy: ironią szyfrując swego rodzaju zakłopotanie?

Pytania te – choć mogą brzmieć naiwnie – stawiam w oczywiście prowokacyjnym geście, usiłując nazwać pewien ważny

problem obecny w tekstach Barańczaka. Formuła „poety pod krawatem”, w mniej lub bardziej ironiczny sposób powtarzana, doprowadziła do umocnienia pewnego poetyckiego stereotypu – do *nomen omen* – uwięzienia poety w formie. I to „spętanie” – określane jako emocjonalne opanowanie – postrzegane bywa jako sztuka osiągnięcia dystansu. Łączy się ją z przekonaniem o konieczności estetycznego przetwarzania, które jest ujmowane jako wyraz modernistycznej świadomości artystycznej. W ten sposób Adam Poprawa [2014: 19] określił niejasną sytuację wiersza *Każdy może stać* – opisującego śmierć kobiety stojącej w kolejce po mięso: doświadczenie umierania poddane zostało pomysłowej parodystycznej przeróbce, nawiązującej do tekstów socrealistycznych:

(Wiersz jest przede wszystkim podporządkowany estetyce, taki prymat świadczy o zdecydowanym podjęciu tradycji modernistycznej autonomii dzieła – tym silniejszej, że estetyka wchodzi tu w konflikt z najczęściej przyjmowanymi konwencjami reakcji na czyjąś śmierć).

W kontekście tego „estetycznego ogrywania” badacz trafnie podsumował także niezręczną sytuację, w jakiej postawił poeta swych czytelników, gdy sprowokował ich do refleksji nad swym stosunkiem do bliźnich w wierszu *Gdyby nie ludzie...* z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*:

Gdyby nie ludzie, gdyby nie istnieli  
 tak natrętnie, ze swoim łupieżem, paranoją,  
 wystrzępionymi spodniami, antysemityzmem,  
 kłopotami w pracy, trwałą ondulacją, skłonnością  
 do uproszczeń i zadyszki, gdyby wcale  
 nie trzeba ich było poznawać, przecierających zamglone  
 okulary, wycierających zamasyżycie  
 buty straszne dziś błoto, ocierających  
 bezsilną łzę, gdyby nie otwierali przed każdym  
 tak od razu swoich otłuszczonych serc i wyszmelcowanych  
 [teczek

[...] zbyt naocznie  
 żywych, zbyt dotkliwie  
 ludzkich,

o ile łatwiej by się mówiło nic co ludzkie nie jest.  
 [Barańczak 1997: 187]

Zdaniem Poprawy [2014: 16-17] mizantropijność tekstu integruje się z odrzuceniem mitycznej oczywistości ludzkiej wspólnoty i zbyt prosto ujmowanej afirmatywnej postawy wobec rzeczywistości. Zgadając się z tym rozpoznanie, chciałabym je jednak jeszcze dookreślić.

To, co ludzkie w powyższym tekście, integruje się z cielesnością, ze zmysłowością, z emocjonalnymi potrzebami, z mentalnymi stereotypami. Wymieniane sytuacje i opisy odnoszą się do ludzkiej ograniczoności, odwołują się do sfery, którą kulturowo łączymy z uległością wobec natury, z bezradnością, z bezbronnością. Odsłonięcie własnej niemożności sprostania stawiającemu wyzwaniu świata – wynikające z jakże często nadaremnych prób przykrywania mankamentów, odgrywania „teatralnych gestów” (tautologia podkreśla bezsilność), zagadywania lęków i niedociągnięć – wskazuje na pojawianie się pewnego odruchu „wzdrygnięcia”: można powiedzieć, że ujawnia się tu cielesna bariera, która nie chce dopuścić do uświadomienia sobie podobieństwa. Ta „dotkliwa ludzkość” to jednocześnie siła naszej fizyczności (mocno nas dotykająca) i sprawiająca ból świadomość jej podatności na cierpienie.

W wierszu *Zawrót głowy od sukcesów* zamieszczonym w tomie *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* ta podatność łączy się z ujawnianiem pewnych przecuć, stanów niejasnego wglądu w „przeszlą przyszłość”:

Stoję przy stole w kuchni, kroję baleron  
 na kolację dla rodziny, dobrze,  
 że mam rodzinę, dobrze, że zdobyłem  
 dla niej baleron, [...]

nagle  
 coś ze mną niedobrze, muszę  
 się oprzeć, biały stół tańczy  
 w oczach, rozplywa się, rośnie  
 w śnieżny (dlaczego wszystkie  
 przywidzenia) step, po którym,  
 trzymając się (muszą  
 być takie) za ręce, idą przed  
 (melodramatycznie) siebie  
 moje dzieci;

otrząsam się, przecieram oczy, sięgam po baleron,  
 którego sporo jeszcze zostanie na jutro.  
 [Barańczak 1997: 194]

Romantyczna wizja zesłania własnych dzieci na Wschód zostaje ironicznie wpisana w kontekst peerelowskiej codzienności i dodatkowo ujęta w cudzysłów wskazujący na silne dystansowanie się podmiotu „widzącego”: nawiasowe dopowiedzenie nie tylko utrudnia zrozumienie „widzenia”, ale także pełni swego rodzaju funkcję demitologizującą wobec XIX-wiecznych obrazów.

Inaczej natomiast zostało potraktowane przecucie w wierszu *Może jednak z tomu Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, opisującym refleksję nad przemijaniem/ulotnością uczuć:

Właściwie powinienem coś zrobić, jakoś ich  
 przestrzec, biec na ratunek, machając rękami, krzycheć  
 stójcie, to nie ma sensu, ale kiedy widzę,  
 jak w szarym marcowym parku, w szpalerze nagich akacji  
 idący przede mną chłopak, dwa razy ode mnie  
 młodszy i rzeczywiście, kładzie nieśmiało, zuchwale  
 dłoń na biodrze dziewczyny, jakby nigdy nic  
 nie miało im zagrozić, jakby się nie zbliżali  
 również w tej chwili, również oni, do –

wtedy wydaje mi się, że może jednak jest jakaś nadzieja.  
 [Barańczak 1997: 217]

Początkowemu rozpoznaniu powtarzalności miłosnych doświadczeń towarzyszy chęć ostrzeżenia innych przed utratą wiary; zarazem jednak to zwątpienie w „kolej rzeczy” wspiera zwątpienie we własne przekonanie, w swoją nieomyślność. Przeczuwając utratę złudzeń, opowiadający zarazem przyznaje i innym, i sobie prawo do ich wyznawania. Przyznaje? Jak w takim razie rozumieć słowa: „wydaje mi się”? Jako kolokwialne osłabienie siły wypowiedzi czy raczej uświadomienie własnej niewystarczalności? Zgodę na ludzkie miłosne pragnienie?

Przytoczone wiersze prezentują różne kwestie dotyczące ujmowania emocjonalności. *Drobnomieszczańskie cnoty* są ironicznym rozrachunkiem z wizją twórczości, która musi być wspierana uczuciowym rozchwianiem; utwór *Gdyby nie ludzie* pokazuje, że to, co ludzkie, jest zarazem emocjonalne; *Zawrót głowy od sukcesów* z kolei deprecjonuje silne nacechowanie emocjonalne naszych przeczuć, które w utworze *Może jednak* zostają prawdopodobnie z tego właśnie powodu docenione. Wybrałam powyższe, znane przecież bardzo dobrze, fragmenty i zestawiam je w tej, a nie innej kolejności, ponieważ pozwalają dostrzec pewien ciekawy paradoks. Przedstawiony w nich mężczyzna z jednej strony z pewnym politowaniem spogląda na emocjonalne zachowania, na wylewne osoby, z drugiej natomiast strony w niektórych sytuacjach ich nie odrzuca, lecz nawet wydaje się im zawierzać. W pierwszym momencie można starać się ten paradoks wyjaśnić pewną awersją odczuwaną wobec cudzej ekspresji (eksponowaną zwłaszcza w pierwszym i drugim z cytowanych wierszy) i mniej nacechowanym nastawieniem do własnych przeczuć (o czym mowa w trzecim i czwartym przykładzie). Jednak po chwili zastanowienia nie sposób nie dostrzec, iż próbując się odsunąć od cudzych afektów, mężczyzna z wierszy Barańczaka zarazem nie akceptuje własnej emocjonalności (a przynajmniej nie do końca ją akceptuje). Zawierza jej raczej wyjątkowo. Kiedy więc zawierza? I dlaczego często nie wierzy?

Z dystansowany wobec wątpliwej jakości lirycznej emocjonalności poeta z *Drobnomieszczańskich cnót* przedstawia nam obraz kogoś, kto wprawdzie doświadcza mocnych i głębokich doznań, nie chce jednak ich ujawniać, nie potrafi ich ujawniać, boi się je ujawniać, potrafi je okiełznać, potrafi je opanować. Ten ciąg okre-

śleń jedynie w pierwszej chwili może sprawić wrażenie synonimiczności: Barańczak, przywołując możliwe powody zatajenia przed innymi swych wewnętrznych rozterek, sugeruje rozmaite wyjaśnienia. Pisze o lęku przed zranieniem czy odrzuceniem, o braku ufności, o braku wiary w cudzą empatię, o przekonaniu o własnej zdolności pokonania czy też przepracowywania nieprzyjemnych stanów emocjonalnych. Nie dowiemy się, dlaczego nie mówi o swych doznaniach: czy bardziej nie chce obciążać innych, czy jednak tak ceni sobie własną niezależność (przyznaje się wszak do pewnej dozy pychy, poczucia górowania nad tymi, którzy „nie wiedzą” i którym się wydaje, że spotkali „kulturalnego pana poetę bez serca”). Jedno jest pewne: to uczuciowe wycofanie jest ważnym problemem ironicznie prezentującego się poety. Powiedziałabym nawet, iż im bardziej ironicznie przedstawionym, tym ważniejszym.

W wierszu *Gdyby nie ludzie* autoironia jest wymierzona w przekonania o możliwości życia bez pewnego typu ograniczeń, uwarunkowań. Prezentuje obraz ludzi, których mniej przyjemna powierzchowność, natrętna fizjologia, intelektualne niedobory i emocjonalna wylewność wzbudzają odruch odsunięcia się, co niezbyt dobrze świadczy o doznającej go osobie. Jej świadomość próbuje się więc z nim zmierzyć poprzez ukazanie własnych oczekiwań jako wygórowanych ambicji osoby mającej zbyt dobre mniemanie o sobie (tak można odebrać puentę mówiącą o tym, co ludzkie, które jednak „jest mi obce”), ale zarazem nie do końca te oczekiwania przekreśla. Puenta raczej zawiera w sobie pewną smutną zgodę na nieprzychylną rzeczywistość, niż przewartościowuje poglądy. Zdystansowane wobec ludzkiej żywiołowości „ja” poety jest więc nadal niechętnie uczuciowej, natrętnej szczerości.

Wiersz *Zawrót głowy od sukcesów* jest rodzajem miniscenki, której codzienny mikrokosmos zostaje niemal zgnieciony makrokosmiczną wizją o romantycznej proveniencji. Ironia jest skierowana przeciwko własnym obawom o życie dzieci. Wizja ich losu (zesłanych na mroźne północne przestrzenie) otrzymuje określenie „melodramatyczna”. W potocznym odbiorze z tym epitem wiąże się bardzo uproszczony obraz uczuciowości: jest ona powierzchowna, łatwa do wzbudzenia, bywa efektowna, ale raczej

mało wiarygodna. Ckliwość, lżawość, podatność na wzruszenia drugiego sortu – to nie są stany, których pragnie się doznawać. Ironia jest natomiast niejednoznaczna – w pewnym stopniu może bowiem chronić osobę, która doświadcza lęku przed posądzeniem o jego doznanie. Tak postrzegana staje się gestem samoobrony, paradoksalnym i nie zawsze celnym. Paradoksalnym, ponieważ uderza w to, co jest rozpoznawane jako najcenniejsze: w tym przypadku ma chronić emocjonalną czułość. Oslania wrażliwość, jedynie pozornie jej zaprzeczając. Im szczelniej jednak, im dokładniej miałyby to robić, tym bardziej jest narażona na demaskację. Nie sposób nie powiedzieć, że przedstawiona w wierszu Barańczaka sytuacja jest niemal karykaturalna (gdy pamiętamy o krojeniu baleronu i zesłanych dzieciach). Zarazem jednak może być nieznośnie tkliwa (gdy potraktujemy ją przede wszystkim jako obraz nieustannie powracających obaw o bezpieczeństwo dzieci). Takie zestawienie sugeruje chęć ukrycia, zatarcia tej podatności na przeczucia: karykaturalność bardziej rzuca się w oczy. I w tym znaczeniu możemy mówić o próbie wykpienia lęków, być może na magicznej zasadzie: lepiej nie prowokować losu, który czasem ziszcza to, o czym się myślało. Przypuszczalnie dlatego, że to, co zostało ośmieszono, nie wydaje się groźne. Czy jednak same te obawy są rzeczywiście melodramatyczne? Barańczak pisze wprawdzie jedynie o melodramatyczności wizji, jednak ocena formy jej wyrazu mocno sugeruje ocenę przeżyć.

W ostatnim z przytoczonych wierszy mężczyzna oglądający zakochanych wydaje się rozczarowany założoną przez niego samego wizją szybkiego i nieuchronnego końca ich uczucia. Albo przekonany w ogóle o bezsensowności tworzenia relacji w świecie zdominowanym przez siły niszczące jednostkowe więzi. Której z tych opcji nie wybrać i tak znów widzimy postać sceptycznie spoglądającą na emocjonalną zażyłość młodych ludzi. Sceptycyzm ten zostaje jednak częściowo przewyciężony, a przynajmniej odsunięty w puentującym stwierdzeniu o pojawieniu się nadziei. I ta końcowa konstatacja pozwala inaczej spojrzeć na sposób mówienia o emocjach.

Mężczyzna w cytowanych wierszach nie wydaje się bowiem osobą, która nie ufa uczuciom, nie sprawia wrażenia kogoś, kto



wyznaje racjonalne jedynie przekonania, nie dowierzając cielesnym, emocjonalnym reakcjom. Jest to raczej ktoś, kto bywa przeświadczony o tym, iż te reakcje odsłaniają słabość, że nie bywają zbyt dobrze postrzegane. A także o tym, że doświadczając ich, narażamy się na cierpienie.

W poezji Barańczaka kwestia emocji im bardziej jest ukrywana, tym mocniej wydaje się organizować przepływ obrazów. Istotny jest jednak wybór jej nieekspozowania.

Z tej perspektywy patrząc, chciałabym przyjrzeć się kilku utworom, w których pojawia się zapis emocjonalnego doświadczenia. Jest to doświadczenie odczuwania sobą/w sobie afektywnych reakcji, które mówiący w wierszach próbuje językowo dookreślić, korzystając najczęściej z różnych kulturowych zapośredniczeń. Można powiedzieć, że to, co „afektywne”, czyli przedwerbalne, próbuje znaleźć formę „wyjęzyczenia się”, próbuje się ucieleśnić – ujawnić. I ta próba – stan niedokonania – jest tu istotna. Jak pisze Agnieszka Dauksza [2017: 10]:

Reakcja afektywna wydarza się w nas nieustannie, choć bywa też na tyle intensywna, że przestaje być odczytywana jedynie jako „tło”, przykuwa naszą uwagę, domaga się akcji i zgodnie z ekonomią ludzkiego doświadczenia prowokuje do ruchu, namysłu, ekspresji.

Zacznę od przypomnienia często cytowanego i omawianego wiersza *Bo tylko ten świat bólu* z tomu *Jednym tchem*. Pierwsza ze strof przynosi metaforyczny opis kuli ziemskiej, która – spersonifikowana – przypomina obraz obolałego ciała. I zarazem ludzkie ciało – w drugiej strofie – jest przedstawione jako uwięziony w bólu świat. Strofy kończą się symetrycznie odwróconym lustrzanym odbiciem świata ziemskiego i świata ciała:

[...] tylko ta  
cienka skóra skorupy ziemskiej, popękana  
rzekami, wydzielająca z siebie pot mórz słonych  
między ciosami lawy i ciosami słońca,

[...] tylko ta  
 cienka skorupa skóry ludzkiej, popękana  
 krwawo, tocząca z siebie słońce morza potu  
 pomiędzy ciosem narodzin i śmierci,  
 [...].  
 [Barańczak 1997: 54]

Wykorzystując poetykę konceptu, Barańczak puentuje wiersz obrazem cierpiącego świata; zestawia go z doświadczeniem bólu, który staje się całym światem – mocny obraz wszechobecnego cierpienia i jego zawężającego postrzeganie doznania. Można potraktować go egzystencjalistycznie i zastanawiać się nad filozoficznymi implikacjami poczucia wyobcowania, ale nie do końca wydaje mi się to skojarzenie przydatne dla czytania tej poezji. Można zwrócić uwagę na mistrzowską parafrazę biblijnych obrazów skażonej, pogrążonej w bólu ziemi, ale o coś więcej niż mistrzostwo w tym przypadku chodzi. Wykorzystana przez poetę cielesna metaforyka ma przede wszystkim sensualne znaczenie, ten wiersz jest utworem opisującym sposób doznawania różnego typu bodźców. Wszystkie wywołują jednak ten sam efekt: sprawiają ból. Można powiedzieć, iż cały wiersz jest jedną metaforą próbującą ująć czułość powierzchni skóry, jej delikatność, wrażliwość (ale nie nadwrażliwość). I zarazem, na podstawie tego odczuwania, zostaje określony sposób postrzegania otaczającej nas rzeczywistości. Podatność na zranienie wyczuła na podobną predyspozycję innych osób i bytów, staje się też sposobnością do współdoznawania różnych stanów. Z jednej strony rozszerza więc sposób odbierania świata i sam świat. Z drugiej jednak strony skupienie na bolesnych doświadczeniach zawęża zakres bodźców i możliwość doznawania/poznawania rzeczywistości. A w każdym razie może zawężać.

Wrażliwość staje się radykalnym otwarciem na zewnątrz, przy czym otwarcie wiąże się raczej z wystawieniem na cios niż z pełnym zaufaniem powierzeniem siebie. Czując więcej, często czujemy mniej – i ten paradoks najlepiej oddaje problem, jaki pojawia się, gdy próbujemy mówić o odczuwaniu otaczającego nas świata, o tym, jak on nas dotyka i co z nami po tym zetknięciu z nim się dzieje (co czujemy i jak my się czujemy).

*Bo tylko ten świat bólu* to wiersz niepokojący, nieoczywisty, w którym konceptystyczna gra wywołuje wrażenie zapanowania nad żywiołem. Ale obraz lustrzanego odbicia bólu jest zwodniczy: mamy tu do czynienia raczej ze zwielokrotnieniem jego doznawania niż z racjonalnym przybliżeniem czy uporządkowaniem (w rozumieniu logiki konceptu).

Niemożność odnalezienia się w świecie – w znaczeniu poczucia bycia u siebie – pojawia się u Barańczaka stosunkowo często, zazwyczaj w tekstach mających polityczne, emigracyjne i zarazem metafizyczne konotacje. Przedstawiona w omówionym powyżej wierszu koncepcja sensualnej otwartości, która paradoksalnie wyobcowuje z rzeczywistości, ma jednak jeszcze bardziej elementarny charakter. Pojawia się u autora *Chirurgicznej precyzji* w różnych ujęciach, także w lżejszej tonacji. Myślę w tym przypadku o wierszu *Łono przyrody* z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*:

Nie chce mnie płodne  
przyrody łono:  
nie chcą mnie wchłonąć  
jej wody chłodne,

jej wonne zioła;  
choćbym się kulił  
jak płód – nie zdołam  
nigdy się wtulić

w łono natury.  
Ono nie kłamie.  
Wie, że nie dla mnie  
sosny i chmury,

azyle wiatru,  
rosy i trawy,  
trafny i trwały  
sens tego świata.

Nie, cóż za lapsus:  
w ten sens gościnnie  
wnosić swój absurd?  
Zostaw to innym.

Dla nich – sobotnie  
sielskie wycieczki;  
dla mnie – sromotne  
w siebie ucieczki,

odwroty, klęski.  
Łono mnie roni:  
zamiast osłonić,  
ściska drzew pięści,

bodzie jak włócznieą  
każdym promieniem.  
Zwraca mnie w sztuczność,  
w ludzką niesłuszność  
tym poronieniem.  
[Barańczak 1997: 154-155]

Zabawne ujęcie rewitalizujące martwą metaforę „łona przyrody” jest przewrotnym żartem: dystansując się wobec wycieczek przyrodniczych i krajoznawczych, wobec weekendów pod namiotem i innych podobnych atrakcji opowiadający o swych wrażeniach mężczyzna czuje się wykluczony ze wspólnoty. Obraz „łona natury” jest obrazem sielskim, skupionym na ewokowaniu przyjemnych doznań. Mężczyzna natomiast ma świadomość swej nieprzystawalności: szuka wprawdzie osłony, ale nie może na nią liczyć. Dlatego, że jest inny (tak można rozumieć słowa o swojej „absurdalności”)? Czy dlatego, że się izoluje („ucieka w siebie”)? Czuje się odrzucony i dlatego ucieka, czy ucieka i dlatego nie może być zaakceptowany?

Niemożność połączenia się z otaczającą rzeczywistością wydaje się konsekwencją poczucia własnej inności. Tak sugeruje przynajmniej mówiąca w wierszu odrzucona osoba. I to wyklu-

czenie wynikałoby z odmienności doznań: mężczyzna, który nie może odnaleźć się w sielskiej wizji, stawia jej opór, niemożliwy do zaakceptowania. Tym tłumaczyć by można poczucie „nieutulenia”: mężczyzna jest tak odmienny, że nie pasuje do łagodnego, przyjaznego otoczenia. Tylko że ten opis natury okazuje się nieadekwatny. Jej przestrzeń, która powinna mieć charakter ocalający, odradzający jest przestrzenią zakłamaną: niszczącą i atakującą. To, co miało być oazą, sieje zniszczenie („bodzie jak włóczęgą / każdym promieniem”).

Jeśli przyjmiemy pewną konsekwencję pojawiających się opisów doznań, ten wiersz można potraktować jako rodzaj językowej demaskacji: funkcjonująca metafora „łona przyrody” okazuje się zwodniczym zapewnieniem poczucia bezpieczeństwa wynikającego z sensualnej kompatybilności. Jeśli świat jest bólem, łono odrzuca i będzie odrzucać swe dzieci, potęgując cierpienie. Ale ten, który tak właśnie został potraktowany, przyznaje, że nie wszystkich to odrzucenie dotyka.

Na ten żartobliwy<sup>3</sup> i skłaniający do różnych interpretacji tekst można spojrzeć także jako na rodzaj projektowania (rzutowania) własnych doznań. Wyczulony na ból człowiek często nie tylko nie jest w stanie dostrzec mniej negatywnie nacechowanych sytuacji, ale może je wręcz odebrać jako rodzaj naruszenia własnej granicy. Gdy jest się bólem, boli każde dotknięcie. Człowiek pozostaje przy tym niezwykle wyczulony na wystąpienie takich okoliczności.

Dotkliwość świata wydaje się u Barańczaka rodzajem pierwotnego doświadczenia, które stało się naznaczeniem. Ten sposób odbierania otaczającej rzeczywistości dobrze określają wersy z wiersza *Debiutant w procederze* z ostatniego tomu poety: „debiutant w procederze tchu, za mało szczwany / na ten ogrom raniący, choć już nie wzbraniany” [Barańczak 1998: 31]. Niezwykle sugestywny obraz rodzącego się dziecka, dla którego pierwszy oddech, zapewniający możliwość samodzielnego funkcjonowania, staje się zarazem źródłem cierpienia. Nie tyle trauma porodu, ile trauma dalszego życia jest powodem poczucia schwy-

3 Warto pamiętać o tym, iż, jak pisze Agnieszka Czyżak [2016: 203]: „Ironia nie zawsze jest w stanie przesłaniać dotkliwość bólu i skalę zranienia”.

tania w pułapkę. Sugerują to pojawiające się metafory: „nabity w butelkę”, wciągnięty „w machinacje płuc, tchawicy, krtani, / w ciała ślepy zaułek i niejasny status” [Barańczak 1998: 31].

Raz jeszcze podkreślę: obrazowanie cielesnego naznaczenia, ograniczenia, chociaż przypomina mocno utrwalone w zachodniej kulturze dualistyczne postrzeganie, jest u Barańczaka raczej efektem próby zapisu doświadczonych doznań (co oczywiście nie oznacza, iż nie są one bliskie tamtym ujęciom; relacje między nimi nie są jednak tak oczywiste, jak może się to w pierwszym momencie wydawać). To wpisane w ciało „wystawienie” na ciosy powoduje, iż będąc mocno wyczulonym na najdelikatniejsze nawet zagrożenie, ten, który go doznaje, mając większą świadomość, może próbować siebie w większym stopniu chronić. W ten sposób dałoby się wyjaśnić postawę mężczyzny z pierwszych analizowanych przeze mnie wierszy. To przecież ktoś, kto próbuje własną wrażliwość w różny sposób osłaniać, przede wszystkim ironizująco podchodząc do rozmaitych emocjonalnych zachowań (i cudzych, i własnych). Jeśli tak jest – jak jednak wyjaśnić pojawienie się tego typu reakcji? Nie sięgając wprost po klucz biograficzny, ale wspierając się poetyckimi zapisami doświadczeń mających takie właśnie korzenie, chciałabym przytoczyć jeszcze jeden utwór. To *Lipiec 1952* z tomu *Widokówka z tego świata*:

Ocknąłem się bez paniki: jakby godząc się, że wzrokiem  
[natrafię  
na granatową emalię wiadra, tuż obok na trawie,  
z wodą po brzegi, niezrozumiale jasnoczerwoną;

ktoś, z ciurkaniem i wprawą, wyżywał ścierkę czy fartuch  
i kretonowy, mokry, wskrzeszający z martwych  
chłód wdawał się w układy z moją prawą skronią,

w której coś pulsowało; rozdziawione gamoniowato  
wrota kuźni, dyszące, tak jak przez całe to lato,  
zastarzałą wonią opiłków, iskier, skórzanych miechów

i przypalonych kopyt, tłumaczył mi schryplym, dymnym  
 basem Hendryka, szwagra naszej gospodyni,  
 że jak ma się sześć lat, to nie można, człowieku,

podchodzić za blisko kowadła, bo jak czasem odłamek  
 [pryśnie,  
 no to tego. 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. Za pół roku miał  
 [umrzeć Stalin.  
 O pół globu był inny kontynent. W pół mgnienia zaczynało  
 [się Później.

[Barańczak 1997: 284-285]

Obraz ciepłego dnia na wsi jest mocno nasycony doznaniem, można niemal poczuć zapachy, fakturę materiałów, usłyszeć uderzenia młota. Są to tak intensywne odczucia, że prawdopodobnie niemal wszystko, co chłonie sześciolatek, zapada w jego cielesną pamięć, pozwalającą później odtworzyć szczegóły otoczenia. Powracający po latach do doświadczeń chłopca dorosły mężczyzna zatrzymuje się jednak na chwili ostrzeżenia przed zagrożeniem. Ten moment wyobrażenia sobie możliwości zranienia zostaje przez niego samego, co podkreśla, „zwielokrotniony”, obejmuje różnego typu przyszłe niebezpieczeństwa. On sam jest tym, który „stawia im czoło”. Stoi przeciwko światu. Światu, który jeszcze chwilę wcześniej zapewniał rozmaite sensualne bodźce, sam w sobie nie był zagrożeniem.

Trudno z pewnością na podstawie jednego tylko obrazu pokusić się o uogólnienie. Nie można jednak zapominać, iż w przypadku naszych egzystencjalnych doświadczeń nawet najdrobniejszy ich element jest zdolny wywołać nieprzewidziany przez nikogo efekt. Co więcej, ten obraz może być jedynie metaforycznym ujęciem

zupelnie innej przeżytej sytuacji. Ważne jest tylko to: pojawiające się znienacka zagrożenia stają się jednym z istotnych doznań wpływających na twórczość poety; „odpryski świata” mogą dotkliwie zranić, jedyne, co można zrobić, to uskoczyć w porę lub osłonić skórę. Ani w jednym, ani w drugim przypadku nie otrzymamy jednak poczucia bezpieczeństwa. Chwila rozpoznania tego stanu jest chwilą decydującą dla zrozumienia własnego miejsca: „«Ja» było tym, co nie było tym wszystkim”.

Jak ma się jednak cielesne doznawanie do sposobu traktowania emocji? Zgodnie z koncepcją Marka Johnsona [2015: 84-87]

Emocje nie są tylko odczuciami naszego teraźniejszego stanu ciała, choć są one tym w pierwszym rzędzie. Sam stan ciała jest zawsze już pewną miarą, jak mają się rzeczy w organizmie zanurzonemu w środowisku, emocje powstają zaś ze świata i są nakierowane na niego. [...] aspekty środowiska są obecne w stanie ciała osoby, która realizuje się jedynie wewnątrz i poprzez bieżącą interakcję ciała ze swoim otoczeniem. W taki sposób emocje stają się pierwotnymi sposobami pozostawania przez nas w kontakcie z naszym światem. One są kluczową częścią znaczenia tego, co się wydarza. [...] Emocje [...] są integralną częścią naszej zdolności do pojmowania znaczenia sytuacji i działania zgodnie z tym w odpowiedzi na nią. Większość tego zachodzącego na bieżąco przetwarzania i działania nigdy nie jest świadomie prowadzona, jednak mimo to stanowi o *sensie* dla nas, tak dalece, na ile konstytuują one ważną część podtrzymywania przez nas roboczych relacji z naszym otoczeniem.

Wyobcowanie wzmacnia dystans, ale ten dystans nie zmniejsza zdolności odczuwania i przeżywania emocjonalnych doświadczeń. Zdystansowany inteligent z różnych stron stara się osłonić własną bezbronność. I czasem mu się to udaje.

### Bibliografia

- Barańczak Stanisław (1997), *Wybór wierszy i przekładów*, PIW, Warszawa.  
 Barańczak Stanisław (1998), *Chirurgiczna precyzja*, a5, Kraków.



- Czyżak Agnieszka (2016), „Wzruszenia wreszcie nie wmówione”. *Barańczak afektywnie*, „Przestrzenie Teorii”, nr 26, s. 195-206.
- Dauksza Agnieszka (2017), *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Jaworski Marcin (2014), *Implozja wiersza. O amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. Piotr Śliwiński, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań, 141-155.
- Johnson Mark (2015), *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, przeł. Jarosław Pluciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Lewis Michael, Jeanette M. Haviland-Jones, red. (2005), *Psychologia emocji*, GWP, Gdańsk.
- Poprawa Adam (2014), *Międzyludzkie Barańczaka*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. Piotr Śliwiński, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań., s. 9-21.
- Rosenwein Barbara H. (2015), *Obawy o emocje w historii*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 358-391.

Beata Przymuszała

#### **A distanced intelligent. Emotions and affect in Barańczak's poetry**

The article analyses Barańczak's poetry to compare the cultural models of presenting emotions (especially characteristic to modernist poetry exploring emotional restraint) with the feeling of hurt and the resulting fear occasionally seen in his work: not expressed directly, yet affecting the perception of reality. The relation between emotions and affect powerfully shapes the image of the poetic persona in the poems of the author of *Surgical Precision (Chirurgiczna precyzja)*, also affecting the literary language.

**Keywords:** emotions; affect; distance; restraint; corporality.

**Beata Przymuszała** – profesor UAM doktor habilitowana, literaturoznawczyni, teoretyczka, zajmuje się literaturą nowoczesną i ponowoczesną. Jej zainteresowania skupiają się na literaturze Zagłady, relacjach między literaturą, sztuką i filozofią oraz na egzystencjalnych ujęciach tekstów. Ostatnio opublikowała: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci* (2016), *Pasja utrwalania, pasja przemijania. O dziennikach pisarek* (2019; współautorstwo: Agnieszka Czyżak, Agnieszka Rydz).

