

Kartografia ziemskiego bólu. Stanisław Barańczak, *Bo tylko ten świat bólu*

ABSTRACT. Śliwiński Piotr, *Kartografia ziemskiego bólu. Stanisław Barańczak, „Bo tylko ten świat bólu”* [The category of worldly pain. Stanisław Barańczak, *And it's only that world of pain*]. „Przestrzenie Teorii” 26. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 139-148. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.26.8.

The interpretation of Stanisław Barańczak's poem *And it's only that world of pain* focuses on the depiction of pain and suffering, the relationship between the writer and reader's experience, as well as the connection between the human being and nature understood in the broadest possible terms. Particular attention has been given to the subject and the formal discipline of the poem, juxtaposed with the experiences situated on and beyond the boundaries of language.

1. Wybieram wiersz z początkowego stadium twórczości, mając nadzieję, że dostrzegę w nim rysy, może lepiej powiedzieć „ryty”, nacięcia świadomości i skaleczenia ciała, z którymi Stanisław Barańczak nie rozstawał się przez prawie trzy dekady, wadząc się z nimi, okrążając je z różnych stron i godząc na ich namolne towarzystwo¹. Mówię „wybieram”, zakładając pewien rodzaj pożytku poznawczego, który łączy się z tą decyzją, tymczasem powinienem od razu uczynić sprostowanie: to wiersz wybrał mnie, nie po to, rzecz jasna, bym go przeczytał lepiej niż inni, lub choćby najlepiej jak można, lecz dlatego, że pewne tematy, doświadczenia, a nawet tylko słowa każdy z nas uważa za osobiście ważne, nasycone znaczeniem intymnym i decydujące o życiu. Fakt, że te same tematy i słowa niepokoją i angażują niezliczoną rzeszę ludzi, nie jest przyczyną, by pozbawić je wyjątkowości w perspektywie na wskroś prywatnej. Wprawdzie nie da się wykluczyć, że na dalekim horyzoncie lektury pojawi się przeczucie, iż „moje słowa” są kluczem do wspólnoty, opartej na tych samych słowach, to przecież nie należy się spieszyć z przekształcaniem tej intuicji w pewność. Nie sposób powiedzieć cokolwiek wartego uwagi, jeśli powodem mówienia jest niecierpliwe pożądanie uogólniającej pointy. To – zdaniem Barańczaka – przypadek klasycystów, na których poeta ćwiczył umiejętność polemiczną².

¹ Obszernie i wnikliwie pisała na ten temat Krystyna Pietrych, m.in. w książce *Co poezji po bólu. Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009.

² S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.

W końcu okaże się, że to, co ważkie jest banalne, gdyż dotyczy zaledwie kilku, wciąż tych samych słów – i niebanalne, kiedy tym słowom uda się znaczyć inaczej, ponad to, czy obok tego, co zwykle; pojedynczo. Co więcej, ich banalność i niebanalność wtapiają się nawzajem w siebie; w rezultacie nowe podejście do doświadczenia powszechnego nie jest przewyciężeniem pospolitości, lecz jedynie jej wchłonięciem, dotkliwym przeżyciem.

Ból, o niego chodzi, w poezji Barańczaka uparcie powraca. Pojawia się we wczesnej fazie, by nigdy jej nie opuścić.

Bo tylko ten świat bólu

Bo tylko ten świat bólu, tylko ta
kula spłaszczona w lodowym imadle,
wychłostana burzami, łamana kołami
południków, trzeszcząca w granicach
grubymi nićmi szytych, tylko ta
cienka skóra skorupy ziemskiej, popękana
rzekami, wydzielająca z siebie pot mórz słonych
między ciosami lawy i ciosami słońca,

bo tylko ten świat bólu, tylko to
ciało w imadle ziemi i powietrza,
wychłostane kulami, łamane w pół ciosem
pięści, trzeszczące pod pałką
w kostnych szwach czaszki, tylko ta
cienka skorupa skóry ludzkiej, popękana
krwawo, tocząca z siebie słone morza potu
pomiędzy ciosem narodzin i śmierci,

bo tylko ten świat bólu; bo tylko ten świat
jest bólem; bo światem jest tylko ten ból³.

Tytuł jest wyrafinowany. Jego styl, a właściwie więcej niż styl, bo maniera, przywodzi na myśl jakąś cudzą, obcą sobie, wyszukaną konstrukcję. „Świat bólu”, pozostawiony sam sobie, łatwo mógłby skojarzyć się z prostym pesymizmem, wyrażającym się w tyleż trywialnym, powtarzanym bezrefleksyjnie przekazie, iż byt i ból (cierpienie, marność, rozczarowanie) to właściwie jedno, co w postawie kontemplacji dolegliwych aspektów istnienia.

³ S. Barańczak, *Jednym tchem* (1970), *Dziennik poranny* (1972). Korzystam z wydania: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 38.

Zauważmy dwie rzeczy. Po pierwsze – osadzone w tradycji formuły, takie jak „ból świata” czy „ból istnienia”, zostają zastąpione przez inwersję, w której rezultacie to ból jest substancją, świat zaś stanowi jego formę. Świat jest aspektem bólu, jego ekspresją, językiem, owszem – jak się okaże – nader przekonującym świadectwem. Świat jest pochodny od bólu. Jeśli w wersji tradycyjnej świat może obyć się bez bólu, tak tutaj ból może obyć się bez świata.

Po drugie – zarówno potoczna, jak i kontemplatywna wykładnia tego fragmentu tytułu rozmija się z doświadczeniem. Ból usytuowany jest nie tylko w doznaniu, lecz również przed i po, pod i ponad nim. Nie chodzi więc o utrwalenie przeżycia, tytuł – zwłaszcza w całości – zapowiada komunikat odseparowany od autora, nieautobiograficzny, niekonfesyjny, niesubiektywny. Będziemy mieli do czynienia – sugeruje tytuł – z kartografią bólu, a nie z jego osobistym wyznaniem. Być może spójnik „tylko” należy rozumieć jako rodzaj środka na obniżenie emocji – „ten świat” to zapewne mniej niż „ten człowiek”, mapa to co prawda całość, ale taka, która uwidocznia kontury, unicestwiając konkret, treść, szczegół, przedmiot, w skrócie – jednostkowość.

Zarazem tytuł maksymalnie rozszerza zakres występowania bólu i – przez swą szczególną, kolokwialnie-książkową płynność – pozbawia go znacznej części intymności, tym samym wywyższając go i na powrót banalizując. Stwierdza wszechobecność cierpienia, przypisuje mu rangę tworzywa świata – i właśnie w związku z tym proponuje spojrzenie nań z dystansu.

Jeśli przedstawiony trop jest choćby w przybliżeniu trafny, to w wierszu Barańczaka mamy do czynienia z próbą wymknięcia się językom bólu, które zdominowały ostatnie dwa stulecia; językom i sposobom życia, stylom poetyckim, dyskursom i modom filozoficznym.

2. W pierwszym akapicie, tłumaczącym nieomal egzystencjalną konieczność przeczytania tego a nie innego wiersza, akcentującym przyczynę zajmowania się bólem, do głosu doszło przekonanie, że wypowiedzenie tego, co podmiot uważa za kwestię szczególnie dla siebie ważną, to bodaj wszystko, co można i należy zrobić. Wyśłowić w takiej postaci, którą będzie można uznać za wiarygodną reprezentację doznań przeszywających na wskroś i nieusuwalnych z przestrzeni własnych myśli, więcej nie wypada oczekiwać. Wyśłowić, czyli reprezentować? By rzecz ściślej – zastąpić, przenieść, ulokować ekwiwalent w języku, nacechować indywidualnie. Reprezentacja odnosi się zatem do tego, co rozpoznajemy jako egocentryczną potrzebę idiomu: na tle cudzych wypowiedzi bólu odróżnić wypowiedź własną. Więcej się nie da: ból sam w sobie jest bowiem tyleż w stu procentach empiryczny, co w takim samym stopniu niemy, „niewysłowiony”:

Mowa człowieka pogrążonego w depresji może być monotonna lub żywa, ale zawsze człowiek ten sprawia wrażenie, że nie wierzy w to, co mówi, że ta mowa nie wychodzi z niego, że jest jakby poza nim, ukryta w tajemnej krypcie tego nieme- go bólu. [...] Melancholia byłaby zatem odchyleniem bez nazwy, czystym jak kartka papieru. To my musimy przywrócić ją słowom i życiu⁴.

Mowa bólu jest więc nie tylko próbą wyrwania się z uwięzienia w „czterech ścianach” cierpienia⁵, jedną z niewielu możliwych terapii, nie tylko – jak czasami bywa – fizjologicznym przymusem, przeobrażającym ją w skowyt, krzyk czy bełkot, lecz także – w praktyce – filologicznym czy estetycznym blamażem, niemalże synonimem pretensjonalności i nieautentyczności, nie zawsze usprawiedliwionym przez jej leczniczą, wyzwoli- cielską wartość, nierzadko zaś wynikłą z samolubstwa, egolatrii, chęci wywyższenia się poprzez ukazanie swej rzekomej mrocznej głębi⁶. Innym, znamionym dla najszerszej rozumianej nowoczesności, jej zadaniem jest konstituowanie podmiotu na zasadzie: cierpię, więc jestem⁷.

⁴ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ry- ziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 5.

⁵ Stosuję zamiennie wyrazy „ból” i „cierpienie”, choć oczywiście można próbować je różnicować – np. tak, jak proponuje Paul Ricoeur: „Zgodzimy się zatem, by termin «ból» pozostawić dla doznań odczuwanych jako umiejscowione w poszczególnych narządach ciała albo w całym ciele, a termin «cierpienie» – dla doznań otwartych na introspekcję, język, stosunek do samego siebie, stosunek do innego, stosunek do sensu, do stawiania pytań [...]. Lecz czysty, czysto fizyczny ból pozostaje przypadkiem granicznym, jak jest nim być może jakiego przypuszczalnego czysto psychicznego cierpienia, które rzadko występuje bez stadi- um somatycznego. To wzajemne zachodzenie na siebie wyjaśnia wahania potocznego języka: mówimy o bólu z powodu straty przyjaciela, ale oświadczamy, że cierpimy, gdy mamy chore zęby”. Zauważmy, że i Ricoeur uwzględnia uzus językowy, który traktuje słowa synonimicznie. P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 55.

⁶ Dwuznaczność rozpaczy wypowiedzianej, w wierszu, w tekście życia, ironicznie – oraz autoironicznie – komentuje Barańczak w wierszu *Drobnomieszczańskie cnoty* z tomu *Widokówka z tego świata*, 1988.

⁷ O znaczeniu tej tożsamościowej operacji wypowiadał się Peter Sloterdijk, pokazując jej funkcjonalność – i niewystarczalność! – jako składnika krytyki późnonowoczesnej kul- tury: „w latach 1960–1970 szukaliśmy w sobie różnego rodzaju traum. Mieliśmy, by tak rzec, traumatyczne cogito. Na zasadzie: jestem zraniony, więc jestem. To był nasz punkt wyjścia w owym ruchu, który dziś spaja piękna data «rok 1968». Kiedy mówimy «rok 1968», automatycznie myślimy «Jestem zraniony, więc jestem». «Zgwałcono mnie jak dzie- cko, więc jestem». Dziś natomiast zupełnie inaczej opisałbym punkt wyjścia krytyki. Nie jest nim już trauma, lecz duma. To mój osobisty wkład w krytykę konsumpcjonizmu. Ży- jemy w społeczeństwie, które w swych górnych warstwach już od 200 lat, zaś w pozosta- łych od 50, znajduje się na drodze do bezgranicznej erotyzacji, która chce zrobić z człowie- ka «animal eroticum». «Animal eroticum» to filozoficzna nazwa konsumenta, zaś Eros w tym rozumieniu oznacza prostą przemianę materii. Następuje dziś niesamowite i zagad-

Jak wynika z różnych założeń, „wysławić”, to zburzyć anihilujący porządek, sprzeciwić się pustce i zarówno samodzielnemu, jak i społecznemu wykluczeniu. Cierpiący ból to ten, kto milczy i nie istnieje w przestrzeni społecznej, co gorsza zaś – nie rozpoznaje samego siebie. Wyrażający ból to ten, kto odzyskuje nad nim władzę. Z tych wszystkich przyczyn chciałbym usłyszeć wiarygodny głos bólu. I z tych właśnie przyczyn, z racji wszystkich komplikacji i uwikłań głosu w zniekształcające go tradycje i zastosowania, nie usłyszę go, lecz – żywią nadzieję – zobaczę. Ponieważ zdaje się raczej materią, czymś wyodrębnionym, niż doświadczeniem, czyli czymś zapadającym w człowieka, ukazany zostanie z dystansu.

3. Poeta stawia czytelnika przed globusem, który – będąc efektem naciągnięcia mapy na kulę – wymaga i jednocześnie pomaga wyobraźni. Jest kompromisem między kartografią z jej nieprzejednaną abstrakcyjnością i symbolicznością⁸ a topografią, która tyleż odzwierciedla formy ziemi, co arbitralnie, alegorycznie je ustanawia w świadomości widza.

Rozczulenie, pojawiające się podczas oglądania modelu planety, domu ludzkości, miesza się z poczuciem odtrącenia, bo przecież w domu wszystkich trudno znaleźć miejsce jedynie swoje. Jeśli mapa rejestruje lub pozwala wytyczyć ścieżkę do domu, gdyż jej symbole przekładają się na symptomy i wskazówki, to globus jest alegorią samotności. Samotna

kowe przekształcenie kultury, niegdyś inspirowanej arystokratyczną dumą, w rozerotyżowaną cywilizację młodszych i starych konsumentów. Pod względem psychologiczno-społecznym to bez wątpienia główne wydarzenie końca XX wieku. To, co w XVIII stuleciu robiła arystokracja w zamkniętych kręgach (vide *Niebezpieczne związki*), dziś robi zwykły lud. Pomagają mu w tym domy towarowe i postmodernistyczne śródmieścia, które stały się wielkim teatrem erotycznym. Krytyczna różnica nie polega dziś na tym, by zakłócać nastroj powszechnego party i panującej na nim erotycznej komunikacji inwazją własnych traum. Taki pomysł mieliśmy w 1968 roku. Chcieliśmy wówczas zerwać gładki przebieg różnego rodzaju imprez społecznych, krzycząc głośno o naszych traumach. Ale dziś to już nie działa! Cierpienie bowiem stało się częścią erotycznej gry wstępnej. Wielkie party można dziś zakłócić tylko przez odwołanie się do czegoś zupełnie innego, przypominając, że człowiek w swojej psychice posiada nie tylko biegun erotyczny, lecz także biegun dumy. Znany jest on od czasów Platona, a nawet Homera, jako «thymos», czyli biegun, na którym człowiek prostuje się i zaczyna odczuwać dumę. Nie chodzi tu już zatem o spór Erosa i Tanatosa, lecz o opozycję Erosa i Thymosa. Ten ostatni oznacza wysokie poczucie własnej wartości i chęć pokazania siebie innym oraz danie im czegoś od siebie. Jest to szczodrość względnie niezależna od środków, jakie posiadam”. *O trudnym dojrzywaniu do szczęścia*. Z P. Sloterdijkem rozmawia A. Bielik-Robson, <www.newsweek.pl/europa>, 17.11.2007 (dostęp: 28.07.2016).

⁸ Trudno tu o precyzję. Mapa fascynowała wielu znakomitych pisarzy i poetów, stając się dla nich czymś adekwatnym do literatury. Świetnie to opisał Andrzej Niewiadomski w książce eseistycznej *Mapa. Prolegomena* (Lublin 2012).

ziemia, samotna ludzkość, samotny widz (odbiorca, czytelnik) przed modelem ziemi.

4. Podmiot w wierszu Barańczaka jest widzem, interpretatorem obrazu świata, kartografem, topografem i geologiem, badaczem materii, z której zbudowany jest świat – „kula spłaszczona w lodowym imadle”.

Chłosta, łamanie kołem południków, wystawienie na ciosy, liczne skaleczenia cienkiej skóry są to emanacje traumatycznej natury ziemi. Zamiast bogactwa i różnorodności obserwator notuje objawy niekończącego się cierpienia; zamiast monumentalności dostrzega kruchość; zamiast trwania w bezkresie czasu – uwięzienie w katuszy.

Człowiek jest analogonem ziemi, lub na odwrót. Dzieje się tak już w pierwszej części utworu, kiedy objawami udręki są: słony pot, tortura rodem ze średniowiecza, porównanie skorupy do cienkiej skóry. Poeta antropomorfizuje ziemię, pozbawiając przy tym wszelkich znamion Edeanu. W jego wydaniu jest ona sceną umęczenia, ba, wydaje się wręcz odsyłać do wyobrażeń piekła, a w konsekwencji do pytania o winę czy wprost grzech⁹.

Warto zauważyć, iż ciało ludzkie opisane zostaje – *per analogiam* – w sposób, przynajmniej po części, „geomorficzny” (skóra jak skorupa): jest cierpiącą materią, tętniącym, broczącym zranieniem.

5. Zatarta zostaje granica między ziemią i człowiekiem. Zachodzi między nimi daleko idąca korelacja, wzajemność, kolizyjna, traumatyczna osmoza. Obojga konstytuuje bowiem ten sam żywy ból, po części będący dziełem natury, wpisany w jej prawa, obiektywny („lodowe imadło”, „imadło ziemi i powietrza”, „ciosy lawy i ciosy słońca”, „cios narodzin i śmierci”), po części pochodny od człowieka, dzieło jego aktywności, głównie zaś okrucieństwa, historyczny i społeczny (łamanie „kołami po-

⁹ „W nauczaniu Jezusa piekło związane jest z grzechem. W Ewangelii według św. Marka, używając hiperboli jako środka literackiej ekspresji, mówi On, że lepiej jest dla człowieka stracić rękę, nogę lub oko, które stają się powodem jego grzechu, niż z ich powodu być wtrąconym do piekła, gdzie robak nie umiera i ogień nie gaśnie (Mk 9, 42-50; por. Mt 18, 8-9). [...] W całym nauczaniu Nowego Testamentu, piekło przedstawione jest jako stan trwały i nieodwracalny. Łazarz, nawet gdyby chciał ulżyć w mękach piekielnych niemiłosiernemu bogaczowi, nie jest w stanie tego uczynić, gdyż jak mówi tekst, pomiędzy tymi, którzy spoczywają na łonie Abrahama – czyli zbawionymi w niebie – i tymi, którzy cierpią w piekle, zionie ogromna przepaść, tak że nikt, choćby chciał, stąd do was przejść nie może ani stamtąd do nas się przedostać (w. 26). W świetle tej przypowieści, nie ma więc nadziei ani na wyjście z piekła, ani na ulżenie potępionym w ich mękach. Myśl o wieczności piekła potwierdza Pan Jezus, gdy mówi o wiecznym ogniu (zob. Mt 18, 8; 25, 41) i wiecznej męce (Mt 25, 46). W świetle tych wypowiedzi Jezusa, popartych dodatkowo innymi tekstami Pisma Świętego, nie da się wątpić w wieczność piekła i nieodwracalny stan potępienia tych, którzy tam trafiają”. Ks. A. Choromański, *Piekło według Biblii i nauczania Kościoła*, „Studia Teologiczne” 2009, nr 27, s. 76.

łudników”, uwięzienie „w granicach grubymi nićmi szytych”, wychłostanie „kulami”, doświadczanie „ciosem pięści”, „pałką”). Producentką bólu jest więc nie tylko natura, lecz również człowiek. I pod tym względem obie strony odpowiadają sobie w zdumiewający sposób, nieprzerwanie, gorliwie drażniąc się wzajemnie. Łączy je pulsowanie bólu, jego ciągła ekspresja. Chciałoby się powiedzieć, że przynależą do spinozjańskiej *natury naturans*¹⁰, wszelako – wobec braku Boga, który dla Spinozy jest przecież równoznaczny z substancją – lepiej rzec, że ich wspólnym mianownikiem jest *natura dolorosa*, natura cierpiąca, lub natura przeklęta, *sacra*. Dzięki temu zachowana zostanie cicha intuicja metafizyczna, zaszczeplona – jak sądzę – na omawianym wierszu.

6. Intuicja cicha, negatywna. Bo jeśli człowiek jest przyczyną udręki tak ziemi, jak i innego człowieka, jeśli „antropomorfizacja” oznacza między innymi „podleganie cierpieniu zadanemu z ludzkiej przyczyny”, a „geomorfizacja” odnotowuje „materializację” człowieka, wyparcie zeń pierwiastka duchowego, całkowite przejście na stronę fizyki, to – ból traci właściwości „wyższe”, sam stając się materią, która nie zna granic, *rei sui*, substancją ciemną, wypierającą Boga, nieposiadającą celu i bezalternatywną.

Reakcja na taki stan rzeczy nie może być ani sentymentalna, ani historyczna. Również stwierdzenie „śmierci człowieka” jako pewnej opowieści o uwznioślającym sensie cierpienia oraz pytanie o „winę” człowieka – maszyny wytwarzającej ból, zdają się bezzasadne i skazane na emocjonalny chłód. Furia zła przypomina tu żywioł, immoralny i przemożny, aż w końcu okazuje się nie złem, lecz bytem.

7. Tak właśnie zrazu się wydaje. Wiersz jest dwudzielny, elegancko symetryczny, uporządkowany poprzez nienaganną ekwiwalencję fraz i obrazów, bezbłędnie rytmiczny, retoryczny, popisowy. Budzi przypuszczenie, iż jest reprzyzą jakiejś doskonale zrealizowanej formy. Z pewnością wplata się w dwie, niekoniecznie sprzeczne tradycje: klasycystyczną i awangardową. Z pierwszą wiąże go alegoryczne przedstawienie ciała, z drugą – silnie zmodyfikowany, lecz nadal wyczuwalny koncept układu rozkwitania, z obiema naraz – emotywna powściągliwość¹¹. W gruncie

¹⁰ Pójście za Baruchem Spinozą wydaje się pociągające, lecz ryzykowne. Przemawia za nim widoczna w analizowanym wierszu geometria (symetria) kompozycyjna i argumentacyjna, przekładalność obrazu na zagadnienia etyczne, obecność refleksji dotyczącej nie tylko natury, ale i natury ludzkiej. Ryzyko wynika z faktu, że Spinoza odnajduje w naturze Boga, a poeta – nie.

¹¹ O problemach z afektywnością poezji Barańczaka – na przykładzie *Podróży zimowej* – pisał m.in. Marek Zaleski: „Barańczak, choć odpowiada afektywnie na dzieło Schuberta, realizując swój zamysł i pisząc swój cykl poetycki podsuwa nam już tylko literackie opra-

rzeczy są to trzy filtry cierpienia, blokady dostępu, narzędzia dystansu, których zadaniem jest sprawowanie minimum kontroli nad bólem ukazanym w utworze, ukazanym, a nie rozkrzyczanym, czy – dla odmiany – dramatycznie milczącym.

8. Czy jednak takie słowa, jak „cios”, „chłosta”, „słony pot”, „popękana skóra”, „kule”, „pałka”, nasuwające skojarzenia z przemocą, a także dwuwiersowa koda („bo tylko ten świat bólu; bo tylko ten świat / jest bólem; bo światem jest tylko ten ból”), na trzy różne sposoby utożsamiająca świat i ból, rzeczywiście pozbawione są emocji? Czy nie składają się one na ładunek zimnego, powściąganego gniewu, który od środka napiera na perfekcyjny kontur wiersza, napinając go do granic wytrzymałości? Czy maestria formalna nie jest w tym przypadku skutkiem napięcia, jakie powstaje między zimnym opisem a gorącym wnętrzem wiersza?

Pytania te dotyczą estetyki i etyki Barańczakowego przekazu i odnoszą się, oczywiście, nie tylko do wiersza, o którym tu mowa; są bodaj sednem większości dyskusji i polemik z poetą¹². Odnoszą się do możliwości poznawczych i obowiązków wobec prawdy nowoczesnego artysty. Jego kompetencje nie obejmują bezpośredniego ujmowania rzeczy, lecz z kolei jego przynależność do tradycji oraz peryferyjne usytuowanie w stosunku do współczesności nie zwalniają go z podejmowania prób mówienia prawdy, która by się do rzeczy odnosiła. I w tym jest Barańczak na wskroś poetą XX wieku – moralistą w odczarowanym świecie.

cowanie afektu, proponuje jego imitację, jedną z możliwych gier. Proponuje grę, w której poetyckie działanie jest stowarzyszone z «oczekiwaniem» (domeną świadomości), czyli wynika z usytuowania w sekwencji narracyjnej i uporządkowaniu, jaką proponuje fraza melodyczna. Tymczasem im bardziej za sprawą wirtuozerskich operacji przydaje tekstowi znaczenia, jako tekstowi wokalnemu, jako tekstowi do «melodii» pieśni Schuberta, tym bardziej tłumi intensywność doświadczenia muzyki Schuberta. Afekt, semantycznie «pusty» doświadczanej terazniejszości, przepada w nazbyt doskonałym przekładzie. Co nie znaczy, że w tekście nie mamy do czynienia z emocjami, uczuciami, z nastrojem. Jeśli wiersz stanowi medium afektu, to afekt jako właściwość struktury tekstu poetyckiego jest właśnie ową «resztą», która przepada w przekładzie na znaczenia (owe emocje, uczucia i nastroje), choć zarazem jest fundamentem i warunkiem. Stanowi o potencjalności zmaterializowanego w tekście znaczenia, wyznacza – by tak rzec – przestrzeń manewrową. Trudno mi uwolnić się od przekonania, że autor *Podróży zimowej* nie pada ofiarą samego siebie, to znaczy swojej warsztatowej wirtuozerii”. M. Zaleski, *Podróż w afekcie*, [w:] *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014, s. 201. Przydatność tego długiego cytatu jest w tym wypadku oczywista – pytanie o relację między emocją a wirtuozerią jest nieuchronne także w przypadku analizowanego wiersza.

¹² Głosów deprecjonujących jego metodę nie było zbyt wiele, lecz trudno nie pamiętać o krytycznych uwagach Janusza Sławińskiego, Karola Maliszewskiego, Tomasza Burka czy Piotra Sommera. Powtarzając się w nich zarzut dotyczy, najkrócej to ujmując, za Burkiem, prymusoidalności Barańczaka.

9. Moralistyka normatywna odróżnia dobro i zło, moralistyka nowoczesna, świadoma zwycięstw i pokus nihilizmu, przechowuje pojęcie grzeszności, którą prowizorycznie wyobraźmy sobie jako rodzaj psychicznego dyskomfortu, niepokoju o skutki własnego istnienia.

Czy za światem-bólem kryje się jakiś grzech?

Wiersz Barańczaka otwiera trzy perspektywy. Po pierwsze – ekologiczną. Udręka ziemi i człowieka jest przestępstwem przeciw pierwotnej samosterowności bytu. Obrazy cierpienia wywołują asocjacje ze społeczeństwem totalitarnym, policyjnym, uprzedmiotawiającym jednostkę, gwałcącym przyrodę, opartym na pysze, pogardzie, traktującym stosowanie przemocy jak truizm, eliminującym wrażliwość. Ziemia uległa przekształceniu we wroga utopię.

Po drugie – antropologiczną. Zagadnienie *unde malum* można rozwiązać, idąc na przykład w ślad za Tadeuszem Różewiczem („Skąd się bierze zło? / jak to skąd / z człowieka / zawsze z człowieka / i tylko z człowieka // człowiek jest wypadkiem / przy pracy / natury / jest / błędem”¹³), ale można też założyć, że zło, które jest odpowiedzialne za ból przynależny do całości bytu, a nawet, że jest jego budulcem. Wówczas człowiek, którego ból dotyczy jako ofiary i sprawcy, byłby jedynie, obiektywnie niewinną, częścią tej reguły.

Po trzecie – postsekularną. Gdyby zgodzić się, że ukazany świat jest piekłem, czyli materią bez idei, substancją bez formy, bólem, który nie zna niczego poza sobą, to wówczas pejzaż bezgranicznego udręczenia powiadałby coś o tym, co zostaje po odejściu Boga, o przemocy i reifikacji, której prawie nic nie da się przeciwstawić, prócz – wiersza. W miejscu wyróżnionym stanęłaby fraza „tylko ten świat”¹⁴. Czy jednak poezja, szerzej – sztuka, rzeczywiście mogą stać się „tamtym światem”, czy też stwierdzenie nieobecności Boga zawsze już, choć dyskretnie będzie się przekładało na pytanie o możliwość Jego powrotu? Innymi słowy – czy wiersz, o którym mowa, nie otwiera perspektywy metafizycznej, która zacznie się wypełniać w późniejszej twórczości Barańczaka?

10. Wiersz, czyli forma, spojrzenie z dystansu, głos skądinąd, punkt oddalenia, instancja odwoławcza.

W przekonaniu, lub choćby nadziei, że poezja jest ryzykowną interakcją przeczuć i emocji, chciałem usłyszeć, zobaczyć, zmysłowo doświadczyć, językowo okiełznać ból. Zbratać się z cudzym bólem.

¹³ T. Różewicz, *Unde malum*, [w:] tenże, *Zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1998.

¹⁴ „Ten świat”, w skojarzeniu z bólem, sugeruje związek ze słynnym wierszem Juliana Przybosa *Z Tatr* (z tomu *Równanie serca*, 1938).

Nic z tego. Bliźni w Innym został zakatowany i nie ma już swoich słów, ból jest wprost niewyrażalny. Ostał się jedynie styl wytrawiony z subiektywności. Chciałoby się powiedzieć – zakatowany podmiot oniemiał.

Jednak to nieprawda. Okazuje się, że wiersz nie tylko traci na nie-
możności dotknięcia i pochwycenia rzeczywistości, potrafi również na tym
zyskiwać i dzięki temu, na małą miarę, ocalać. Jeśli potrafi stawać się
czym innym niż świat-ból, stanąć poza nim, wskazać na niego, to zyskuje
nad nim pewną przewagę, dzięki czemu ból przestaje być wszystkim, co
istnieje. Barańczak, jak każdy poeta wybitny, przeobraża ograniczenia
swej sztuki w atut. I choć trudno obwieścić jakikolwiek sukces wiersza
w starciu z cierpieniem, to przynajmniej nie jest ono, cierpienie, tym
czymś jedynym i ostatnim, co liczy się faktycznie.