

Analiza psychokrytyczna poezji Stanisława Barańczaka

ABSTRACT. Mulet Katarzyna, *Analiza psychokrytyczna poezji Stanisława Barańczaka* [Psychocritical analysis of Stanisław Barańczak's poetry]. „Przestrzenie Teorii” 16. Poznań 2011, Adam Mickiewicz University Press, pp. 157-177. ISBN 978-83-232-2337-5. ISSN 1644-6763.

The article is an attempt at a new reading of Stanisław Barańczak's poetry by using Charles Mauron's psychocritical method. Four volumes of poems are subjected to analysis, in which the writer's obsessive metaphors are extracted, allowing the unveiling of his personal myth. It turns out that the romantic hero complex is underlying this myth, that defines the poet's way of expression of traumatic experiences from his life. Then, the way of recording of such experiences as enslavement by the totalitarian system, alienation in exile, or Parkinson's disease, is interpreted according to Hanna Segal's psychoanalytic theory. Barańczak's writing is gaining then the title of reparation, it becomes a way to recover lost objects from the past by the writer: freedom, stabilization, health, but also the past time, places, events and people.

Stanisław Barańczak doświadczył w swoim życiu traumy zniewolenia, wyobcowania i choroby. Tradycyjna perspektywa krytycznoliteracka nie jest jednak w stanie określić wpływu tych przeżyć na twórczość poety. Dlatego warto na nowo odczytać jego teksty literackie, korzystając przy tym z metody psychokrytycznej Charles'a Maurona, która w centrum swojej analizy umieszcza postać pisarza¹. Dzieło literackie zyskuje wówczas wartość równorzędną, staje się głównym obiektem badawczym, który odzwierciedla strukturę psychiczną swojego autora. Osobowość Barańczaka, podobnie jak osobowość każdego człowieka, jest jednak formą dynamiczną, więc obserwacja jej rozwoju powinna być prowadzona w czasie. Realizacją tego założenia jest niniejsza analiza, która stanowi próbę uchwycenia przemian persewerujących tematów w utworach poety oraz odniesienia ich do wymiany obiektów wewnętrznych² na poziomie jego nieświadomości.

Pierwsze istotne przesunięcie zachodzi we wczesnej twórczości Barańczaka, to przejście od poezji sprzed Marca 1968 roku do wierszy napi-

¹ Ch. Mauron, *Wprowadzenie do psychokrytyki*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 367. Por. też: tenże, *Metoda psychokrytyczna*, przeł. W. Karpiński, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974.

² *Obiekty wewnętrzne* to psychiczne wyobrażenia utraconych przedmiotów, które pojawiają się w sytuacji depresji lub traumy po stracie kogoś lub czegoś. Por. H. Segal, *Mazzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2003.

sanych już po tym wydarzeniu. Odzwierciedleniem tej „rewolty słowa poetyckiego”³, jak nazywa ją Dariusz Pawelec, są dwa tomy poetyckie: artystowska *Korekta twarzy*, ukończona w 1967 roku, oraz legendarny zbiór utworów zaangażowanych politycznie *Jednym tchem*, wydany w 1970 roku. Druga ważna zmiana dotyczy dojrzałej poezji Barańczaka, obejmuje ona odchodzenie od opisywania doświadczeń Pokolenia 1968 na rzecz przeżyć emigracyjnych oraz osobistych pisarza. Przesunięcie to uwidacznia się zwłaszcza w dwóch tomach utworów: w *Atlantydzie i innych wierszach z lat 1981–1985* oraz w *Chirurgicznej precyzji*, czyli *Elegiach i piosenkach z lat 1995–1997*. Wyodrębnienie metafor obsesyjnych w czterech wymienionych książkach poetyckich Barańczaka stanie się początkiem drogi do odsłonięcia jego mitu osobistego, odkrywanego zarówno w planie treści, wśród elementów świata przedstawionego, jak i w planie formy, od strony stylistyczno-konstrukcyjnej dzieła⁴. Sformułowany w ten sposób obraz mitu osobistego poety będzie interpretowany w odejściu od popędowej koncepcji Sigmunda Freuda na rzecz teorii Hanny Segal, która określiła proces twórczy jako *reparację*, czyli próbę odzyskania przez pisarza utraconych obiektów z przeszłości⁵.

Debiutancka *Korekta twarzy* to chyba najbardziej mroczny i przepęłniony agresją tom poetycki Barańczaka. Zapoczątkowuje w jego twórczości utożsamianie dwóch pojęć: *ciała* i *tekstu*⁶ oraz wyznacza szerokie pole odwołań do metafor zbudowanych wokół człowieka w sensie fizjologicznym i metafizycznym. Wśród najczęściej pojawiających się w nim motywów znajduje się obraz tytułowej *twarzy*, który Roland Barthes na podstawie metonimii określa jako *absolut ciała*⁷. Można również zauważyć obsesyjne zainteresowanie poety pojęciami *dłoni* oraz *rąk*⁸. W wyniku superpozycji utworów, w których występują te motywy, ujawniają się następujące związki: dłoń, która zamyka – rękę zamkniętą w dybach –

³ D. Pawelec, *Rewolta słowa poetyckiego – Barańczak*, Krynicki, [w:] *Poznań w Marcu – Marzec w Poznaniu*, red. S. Wysłouch, J. Borowiec, Poznań 2010.

⁴ Połączenie tych dwóch planów jest istotne, ponieważ Simon O. Lesser zauważa, że „nasze pragnienia zaspokajają głównie – choć oczywiście nie wyłącznie – temat, a nasze systemy obronne – forma”. Zob. S.O. Lesser, *Funkcje formy*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Psychoanaliza i literatura*, red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001, s. 133.

⁵ Por. H. Segal, *Marzenie senne...*

⁶ Zob. D. Pawelec, *Rewolta słowa poetyckiego...*, s. 80.

⁷ Roland Barthes sformułował to określenie w eseju *Twarz Grety Garbo*, wyrażając w ten sposób „uprzedmiotowienie” twarzy. Por. R. Barthes, *Twarz Grety Garbo*, [w:] tenże, *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 64-66.

⁸ Motywy *dłoni* i *rąk* wielokrotnie powtarzają się w *Korekcie twarzy*, między innymi w utworach: *Wziął za dobrą monetę* (s. 15), *Wieki średnie* (s. 20), *Korzyść z namacalności* (s. 23), *Zbudzony w jeszcze głębszy sen* (s. 34), *Z siebie* (s. 37), *Drugi* (s. 38), *Pismo* (s. 45). S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007.

dłoń, która chroni – dłoń ugniatająca grudę lub palce kruszące próchno. Zarysowuje się w ten sposób dwubiegunowa relacja pomiędzy człowiekiem a jego tworzywem, którą można interpretować jako relację pomiędzy młodym poetą a jego tekstem⁹. Kontynuacją tych metaliterackich skojarzeń jest postać *wybrańca*¹⁰, odkrywająca poetycką autofantazję Barańczaka oraz stanowiąca prefigurację jego artystycznej kreacji. Autor *Korekty twarzy* nie poprzestaje jednak na jednym odwołaniu do etosu *wieszca*, w innym utworze pojawia się bowiem profetyczna zapowiedź jego misji:

Kiedyś zamknę się wokół ciała tego kraju
I ono może mnie uchwyci jak rękojęć¹¹.

Świadomie dokonana przez Barańczaka transpozycja postaci *poety-wybrańca* rodem z *Dziadów* Adama Mickiewicza do debiutanckiego zbioru wierszy to zarazem uosobienie jego *kompleksu bohatera romantycznego*¹². Syndrom ten stoi u podłoża symbolicznej walki, jaka toczy się w utworach zamieszczonych w *Korekcie twarzy*¹³. Nagromadzenie obrazów krwi, tortur, łańcuchów i krat to przejaw wszechobecnej agresji wywołanej brakiem poetyckiego spełnienia twórcy¹⁴ oraz jego dramatycz-

⁹ W chwili ukończenia *Korekty twarzy* Stanisław Barańczak był 21-letnim studentem polonistyki. Zob. T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1985, s. 92.

¹⁰ Motyw ten pojawia się już w pierwszym utworze zamieszczonym w *Korekcie twarzy* pod tytułem *Wzruszenia*. Zob. S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 9.

¹¹ Tamże, *Tutejszy*, s. 24-25. Dariusz Pawelec zauważa, że jest to „parafraza idealnie odwzorowująca sens zrośnięcia się Mickiewiczowskiego Konrada z narodem i – jednocześnie – narodu z Konradem”:

Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony;
Ciałem połknąłem jej duszę,
Ja i ojczyzna to jedno.

Cyt. za: D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 126.

¹² Klasyczna psychoanaliza mówi właściwie o *kompleksie Mesjasza* polegającym na tym, że człowiek uważa się za wybrańca, którego celem jest ocalenie, wyzwolenie bądź wybawienie pewnej grupy ludzi, a nawet całej zbiorowości, od jakiegoś kataklizmu. Wydaje się jednak, że kompleks ten u Barańczaka nie przybiera aż tak skrajnej postaci, ma za to wiele wspólnego z dążącą do doskonałości strukturą *superego* oraz z fascynacją poety określoną konwencją literacką, dlatego w niniejszej pracy będzie on funkcjonował pod pojęciem *kompleksu bohatera romantycznego* jako formy właściwszej indywidualnej strukturze psychicznej poety.

¹³ Charakterystyczne są już same nazwy trzech cykli wierszy wchodzących w skład *Korekty twarzy*: *Osaczyć w locie*, *Sonety łamane* oraz *Walki*.

¹⁴ Brak artystycznego spełnienia poety został wyrażony w *Korekcie twarzy* poprzez motyw *pustki*. Zob. S. Barańczak, *Pusty*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 16. Por. D. Pawelec, *Rewolta słowa poetyckiego...*, s. 85.

nym dążeniem do niego. Cierpienia fizyczne i duchowe prześladowujące bohatera tych wierszy najczęściej łączą się z metaforą *ostrza*¹⁵, która pojawia się także pod postacią *noża*¹⁶ oraz *topora*¹⁷. Motywy te można identyfikować z pojęciem *słowa* jako wartości ambiwalentnej, z jednej strony ograniczającej człowieka i niebezpiecznej dla niego, a z drugiej umożliwiającej mu osiągnięcie wolności poprzez dotarcie do głęboko ukrytej prawdy. Barańczak obrazuje w ten sposób wielowymiarowość prawdziwego świata, ale przede wszystkim potęguje panujące w nim zjawiska przemocy i destrukcji reprezentujące jego własne negatywne uczucia. Nieustanne powracanie do tematyki niszczonego *ciała* staje się wówczas symbolicznym przedstawieniem wyzwiania się ze struktur zawłaszczającego *języka*¹⁸. Ocalenie przed dręczącymi poetę lękiem i cierpieniem związanymi z własną twórczością przynosi dopiero kunsztowna forma jego wierszy. Umożliwia ona reparację świata wewnętrznego autora *Korekty twarzy*, polegającą na osiągnięciu równowagi pomiędzy złymi i agresywnymi obiektami a dobrymi i harmonijnymi, reprezentowanymi kolejno przez warstwę semantyczną oraz konstrukcyjną jego utworów.

Proces odtwarzania utraconych przedmiotów jest kontynuowany w kolejnych tomach poetyckich Barańczaka. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje zbiór wierszy *Jednym tchem*, ponieważ stanowi największy przełom w analizowanej tu twórczości. Wydarzenia Marca 1968 roku pozwoliły zrealizować jego autorowi zapowiadaną już w *Korekcie twarzy* misję walki w słusznej dla narodu sprawie. Wobec nowej poezji oznaczało to odejście od poszukiwania piękna w języku na rzecz dążenia do prawdy¹⁹ jako podstawowej wartości odebranej zniewolonemu przez system komunistyczny społeczeństwu polskiemu. Nastąpiła również aktualizacja postaci *romantycznego poety-wieszca*, utożsamianego ze strukturą osobowości samego Barańczaka. Bohater ten w drugim tomie jego wierszy ujawnia bowiem swoje heroiczne pragnienie: „jednym tchem zamknąć wszystko i zamknąć się we wszystkim”²⁰. Zdanie to przynosi silną identyfikację znaczeń *czynu* oraz *słowa*, która wskazuje na pewne ideały, dążenia i marzenia poety oraz odróżnia jego postawę od reakcji typowej jednostki uwikłanej w podobne wydarzenia historyczne. Ustanowienie synonimiczności powyższych pojęć stanowi również przeniesienie tych

¹⁵ S. Barańczak, *Wieki średnie* (s. 20), *Ryba* (s. 43), *Pismo* (s. 45), [w:] tenże, *Wiersze zebrane*.

¹⁶ Tamże, *Ryba*, s. 43.

¹⁷ Tamże, *Zwycięstwo*, s. 44.

¹⁸ Pawelec zwraca uwagę na motyw zniewolenia człowieka przez język w poezji Barańczaka podczas interpretacji utworu *W celi tej, gdzie dążenie celem*. Zob. D. Pawelec, *Czytając Barańczaka*, Katowice 1995, s. 24.

¹⁹ Zob. S. Barańczak, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 282.

²⁰ Tenże, *Jednym tchem*, [w:] S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 51.

dążeń z rzeczywistego pola bitwy na płaszczyznę kartki, gdzie dochodzi do częściowej realizacji nieosiągalnych dotąd celów poprzez utrwalanie pamięci i manifestowanie znaczenia prawdy w poezji. Obietnica bohaterskiego czynu, zgodnie z teorią aktów mowy Johna Austina, jest wówczas czynem samym w sobie²¹, a w pewnym stopniu staje się także kompensacją traumy pozbawionego wolności człowieka.

Efektom przepracowywania tamtych trudnych doświadczeń w twórczości Barańczaka jest również ogromna agresja tomu *Jednym tchem*. Jej moc wypływa przede wszystkim z zawłaszczającej funkcji, którą ma w niej ciało jako medium znaczące i udzielające znaczenia²². Obsesyjne zainteresowanie poety torturowaniem człowieka oraz przenoszenie opisów ludzkiego cierpienia w obręb pola semantycznego języka i tekstu powoduje, że jego wiersze wykraczają poza tradycję martyrologiczną obecną w polskiej literaturze²³. „Modlitwa krwi”²⁴ w kontekście takiego ujmowania przemocy staje się modlitwą za ofiarę, a jej przesłaniem jest refrenicznie powtarzane słowo „nie”. Kategoryczna formuła następującego po nim wezwania „miej je we krwi” stanowi wzmocnienie tego gestu sprzeciwu wobec okrucieństwa komunistycznych represji. Znaczenie (od)mowy zostaje wreszcie zrównane z wymiarem rzeczy ostatecznych²⁵ i jako takie staje się elementem realizowanego w poetyckich fantazjach Barańczaka planu wyzwolenia ludzkości spod władzy systemu totalitarnego.

Przytłaczająca agresja wierszy zgromadzonych w tomie *Jednym tchem* to również efekt kumulacji rozmaitych środków przemocy powiązanych w sieć skojarzeń z trzema metaforami obsesyjnymi poety: metaforą *oddechu*²⁶ oraz metaforami *ognia*²⁷ i *ostrza*²⁸. Pierwsza z nich łączy się z motywem *knebla*²⁹, który stanowi symboliczne przedstawienie utraty wolności, jaką daje *powietrze*³⁰. Obrazy *ognia* są następstwem tego wyda-

²¹ Por. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, s. 127.

²² Zob. M. Merleau-Ponty, *Humanizm i terror*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 2005, s. 53.

²³ Leonard Neuger twierdzi, że „psychotyczna lękowość” wyróżnia wiersze Barańczaka od polskiej tradycji baroku i romantyzmu. Por. L. Neuger, *Uciekające imię*, [w:] *Obchodzę urodziny z daleka...*: szkice o Stanisławie Barańczaku, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 12.

²⁴ S. Barańczak, *Nie*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 59.

²⁵ Por. D. Pawelec, *Czytając Barańczaka*, s. 26-27.

²⁶ S. Barańczak, *Jednym tchem*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 51.

²⁷ Tamże, *Jednym tchem* (s. 51), *Wziąłem sobie do serca* (s. 52-53), *Papier i popiół, dwa sprzeczne zeznania* (s. 58), *U końca wojny dwudziestodwuletniej* (s. 81-82), *Ci, którzy jedzą grzanki, będą jeść suchary* (s. 83-84).

²⁸ Tamże, *Jednym tchem* (s. 51), *Wziąłem sobie do serca* (s. 52-53), *Kwiat cięty* (s. 54), *Żrenica, której byłem* (s. 56), *Między rudą a rdzą* (s. 80), *O wpół do piątej rano* (s. 101).

²⁹ Tamże, *Jednym tchem* (s. 51), *Strzał strącił mnie na ziemię* (s. 100).

³⁰ Tamże, *Jednym tchem*, s. 51.

zenia, w twórczości Barańczaka pełnią one podwójną funkcję. Pojawiające się w wierszu *Wziąłem sobie do serca* empiryczne oznaki pożaru stają się częścią obowiązku przekazywania świadectwa o katastrofie³¹, jaki bierze na siebie poeta: „musiałem wziąć na siebie blask, śwąd, żar i huk”³². Natomiast kończące ten sam utwór słowa: „musiałem wziąć na siebie otwarcie tych drzwi” to metaforyczne przewyciężanie sytuacji zniewolenia poprzez dążenie do prawdy, które nawiązuje już do drugiego sposobu odczytywania motywu *ognia*. Wiersz *Jednym tchem* przynosi bowiem zapis marzenia o podobnej treści symbolicznej, jego bohater chce dokonać heroicznego czynu wyzwolenia ludzkości od kataklizmu totalitarnego:

[...] jednym tchem
zamknąć wszystko i zamknąć się we wszystkim, jednym
wiotkim wiórem płomienia zestruganym z płuc
osmalić ściany więzień i wciągnąć ich pożar
za kostne kraty klatki piersiowej i w wieżę
tchawicy, [...] ³³

Metaforyczne ujęcie przez Barańczaka własnej osoby jako „połykacza ognia”³⁴, pragnącego „osmalić ściany więzień”, to kolejny przejaw jego kompleksu bohatera romantycznego, ale zarazem efekt przemian zachodzących w osobowości poety. Autor zbioru *Jednym tchem* to człowiek, który zdaje już sobie sprawę z niewystarczalności środków, jakimi dysponuje w swojej samotnej walce ze światem, ale mimo to nie rezygnuje ze swych odważnych dążeń. Symbolicznym narzędziem kolejnych rewolucyjnych zrywów przeprowadzanych przez niego na obszarze tekstu jest *ostrze*. Barańczak już w *Korekcie twarzy* uczynił je metaforycznym odpowiednikiem instrumentu, jakim dla bohatera tego tomu jest *słowo*. W *Jednym tchem* motyw *ostrza*, notabene analogiczny do obrazu *ołowiowego pocisku* wystrzelonego z karabinu³⁵, nadal ma uzasadnienie egzystencjalne, ale tym razem wiąże się z zapisem konkretnego, tragicznego przeżycia, znajdującego swoje odniesienie w realnym życiu poety. Wydarzenia historyczne 1968 roku wydają się przy tym najlepiej odzwierciedlać genezę twórczego impulsu, którego efektem jest drugi zbiór wierszy Barańczaka. Symboliczne przedstawienie dochodzi bowiem do głosu wtedy, gdy człowiek znajduje się w pozycji depresyjnej, zaś dla autora *Jed-*

³¹ Por. K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 31.

³² S. Barańczak, *Wziąłem sobie do serca*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 52-53.

³³ Tamże, *Jednym tchem*, s. 51.

³⁴ Zob. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, s. 125.

³⁵ S. Barańczak, *Strzał strącił mnie na ziemię*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 100. Podobna interpretacja tego motywu pojawia się u Pawelca. Zob. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, s. 128.

nym tchem taką sytuacją było zapewne doświadczenie zniewolenia. Zastosowany symbol staje się wówczas niczym innym, jak „osadem żałoby po utraconym obiekcie”³⁶, a w przypadku poety obiektem tym musi być prawda utożsamiana z wolnością jako ta wartość, o którą toczy się walka zarówno w świecie rzeczywistym, jak i w jego nieświadomości.

Sposoby radzenia sobie z traumą kształtują się jednak w psychice każdego człowieka już na etapie wczesnego dzieciństwa, gdy następuje symboliczna utrata najważniejszego obiektu, jakim jest matka. Dlatego również w niniejszej analizie warto przywołać wydarzenie z pierwszych lat życia poety, które w swojej autobiograficznej książce *Tym razem serio* zanotowała jego siostra Małgorzata Musierowicz:

W roku 1948 już mieszkaliśmy w Poznaniu, przy ulicy Grottgera, w starej kamienicy z początków stulecia, która zresztą stoi tam do dziś i ma się bardzo dobrze. Nasze mieszkanie było rozległe – jeden z pokoi służył za gabinet lekarski – i gubiliśmy się w nim dosyć często. Pewnego razu Mamie zginął mały Stasiulek, więc wszyscy zaczęli go szukać – nigdzie go nie było, kamień w wodę, rozpacz! Wreszcie po odpowiedniej dawce suspensu, wyglądaniu z piętra przez otwarte okno, łzach etc. – Mama znalazła małego makabrystę. Zupełnie golutki, siedział cicho pod stołem nakrytym długą serwetą i w najwyższym skupieniu zajmował się odpieczętowaną paczką nowych żyletek. Każdą starannie rozwijał z papierka, lizał dokładnie, po czym pedantycznie, jak to on, przyklejał sobie do brzuszka. O dokładności Stasiulka świadczy fakt, że miał tylko jedno słabe zadrapanie na skórze!³⁷.

Poeta miał zaledwie dwa lata, gdy rozgrywały się sceny opisane przez jego siostrę. Z jej relacji wyłania się postać „małego makabrysty”, który już od dzieciństwa darzył szczególnym zainteresowaniem ostre przedmioty i posługiwał się nimi z niespotykaną dla swojego wieku precyzją. Fantazje skonstruowane wokół motywu *ostrza* w dorosłej twórczości poety stanowią przeniesienie jego dziecięcej skłonności do zabawy³⁸, a w pewnym sensie stają się także rekompensatą utraty tamtego beztróskiego okresu życia. Przytoczona historia uwidacznia zarazem potrzebę wolności małego człowieka, która w przyszłości zadecyduje o jego bohaterskiej postawie wobec aparatu przemocy totalitarnego państwa oraz określi podstawowe zadanie realizowane przy pisaniu poezji. W świetle tamtych

³⁶ H. Segal, *Marzenie senne...*, s. 60.

³⁷ M. Musierowicz, *Tym razem serio. Opowieści prawdziwe*, Łódź 1994, s. 31. Zacytowany fragment książki autobiograficznej Małgorzaty Musierowicz stał się również podstawą artykułu Moniki Brzóstowicz-Klajn, która ujmuje w nim poezję Barańczaka z perspektywy tej jednej anegdoty biograficznej. Zob. M. Brzóstowicz-Klajn, *Barańczak i żyletki*, „Polonistyka” 2008, nr 3.

³⁸ Zob. S. Freud, *Pisarz a fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. 1, oprac. S. Skwarczyńska, Kraków 1966.

wydarzeń również późniejsza „walka o oddech”, czy też „walka o niezbędne dla życia powietrze”, tocząca się w utworach z tomu *Jednym tchem*, jest niczym innym, jak literackim świadectwem czasu zniewolenia i próbą odzyskania utraconej wartości przez Barańczaka.

Symboliczne wypełnianie nałożonej na siebie misji poprzez pisanie wierszy łagodzi lęki egzystencjalne autora *Jednym tchem*. Z czasem nabiera także znaczenia bardziej uniwersalnego, przyjmuje funkcję psychoterapii poety, ale zarazem wszystkich jego czytelników, całego społeczeństwa dotkniętego syndromem totalitarnym³⁹. Mimo to nie jest w stanie zupełnie wymazać poczucia winy, jakie towarzyszy człowiekowi owładniętemu kompleksem bohatera romantycznego, buntującemu się wobec sytuacji zniewolenia ojczyzny oraz stawiającemu sobie najwyższe wymagania etyczne i moralne. Krzysztof Biedrzycki zauważa jednak, że obecność w twórczości Barańczaka konfliktu zachodzącego pomiędzy *ego* i *superego* jednostki⁴⁰ nie pełni w niej wcale funkcji negatywnej, jaką zawsze przypisywał temu zjawisku Freud, ale stanowi po prostu układ samokontroli, nazywany też głosem sumienia, który niesie ze sobą pozytywne wartości: „prowadzi do pokory”⁴¹ oraz „otwiera perspektywy poznawcze”⁴².

Wyzwolenie osobowości poety, o którym w kontekście jego poczucia winy pisał Biedrzycki, odbywa się w utworach *Jednym tchem* poprzez spotęgowanie świadomości panującego na świecie zła oraz uznanie jego realnych skutków. Wyrazem tych działań na poziomie semantycznym poezji Barańczaka było skonstruowanie sytuacji dramatycznej, rozgrywanej się pomiędzy dwoma przeciwstawnymi doświadczeniami, którą można określić jako wyobrażenie obsesyjnego lęku człowieka przed przemocą oraz jego próbę zmierzenia się z nim. Spowodowało to w efekcie zarysowanie się głębokiego konfliktu pomiędzy dominującymi w treści wierszy agresją i destrukcją, związanymi z doświadczeniem traumy zniewolenia⁴³, a harmonią kompozycji środków formalnych. W wyniku połączenia ze sobą tych dwóch elementów można mówić o twórczości poetyckiej Barańczaka jako o reparacji jego świata wewnętrznego, która w tomie *Jednym tchem*, podobnie jak w *Korekcje twarzy*, polega na zrów-

³⁹ Por. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, s. 86. Por. też: H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. M. Szawiel, D. Grinberg, t. 1, Warszawa 1989, s. 15.

⁴⁰ Freud definiuje ten konflikt następująco: „Napięcie między wymaganiami sumienia a osiągnięciami *ego* odczuwane jest jako *poczucie winy*”. Zob. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1975, s. 118.

⁴¹ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, s. 199.

⁴² Tamże.

⁴³ Neuger pisał, że „traumatycznym przeżyciem tej poezji jest dozna(wa)ny gwałt ubezwłasnowolnienia”. Zob. L. Neuger, *Uciekające imię*, s. 12.

noważeniu złych i brzydkich obiektów (chaosu, kłamstwa, agresji, cierpienia) z dobrymi i pięknymi (rytmem, prawdą, wolnością, przyjemnością). Należy jednocześnie zauważyć, że nie jest to proces w pełni zakończony, czego potwierdzeniem są kolejne etapy omawianej twórczości. Stanowią one kontynuację semantyki *ostrza* i związanej z nim wieloznacznej koniunkcji przeciwieństw „kalecząc – goiły”⁴⁴, zapoczątkowanej jeszcze w debiutanckim tomie poety i wznowionej w *Jednym tchem* poprzez metaforę *szabel*, „bezkrwawych a krwawo raniących krtań nawiasów”⁴⁵. Dalszym przemianom ulegają także motywy związane z tradycją romantyczną oraz perspektywa odbioru ludzkiego cierpienia, dla której źródłem obrazowania przestaje być w pewnym momencie metaforyczna „choroba ustroju”, a staje się nim „choroba” w swojej najbardziej konkretnej postaci. Zanim to jednak nastąpi, swoje piętno na utworach Barańczaka odcisną jego przeżycia emigracyjne.

Najlepszym odzwierciedleniem przesunięcia tematycznego, jakie zachodzi od momentu ukazania się legendarnego tomu *Jednym tchem* w 1970 roku, jest zbiór poezji *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985*. Książka napisana już po wyjeździe jej autora z Polski do Ameryki, stanowi przede wszystkim zapis doświadczenia wyobcowania, które w przypadku analizowanej twórczości jest niemal równie wyeksponowanym zjawiskiem jak trauma zniewolenia. Kiedyś samotność poety związana była z jego szczególną postawą obywatelską oraz poczuciem pełnienia heroicznej misji w służbie ojczyzny jako *wybraniec*. Następnie podstawowym odniesieniem dla tego przeżycia stała się sytuacja niespodziewanej emigracji i wejście w nową rolę właściwą użytej już wcześniej konwencji. Człowiek skazany przez okoliczności świata zewnętrznego na życie z dala od swojego miejsca urodzenia, rodziny i przyjaciół stał się *wygnańcem*.

Barańczak przyjmuje jednak w *Atlantydzie* postawę dwuznaczną w stosunku do tego kolejnego już wcielenia swojego kompleksu bohatera romantycznego. Traktuje tę formę z dystansem i ironią, szydząc z niej poprzez odnoszenie przypadkowości swojej prywatnej sytuacji oddalenia do ogólnego tragizmu ludzkiej egzystencji, którą przedstawia jako „syntezę konieczności i wolności”⁴⁶. Utożsamia się natomiast z tą rolą i w nią

⁴⁴ S. Barańczak, *Znaleźć dla niej nową mowę*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 31. Podobne sformułowanie („leczy kalecząc”) znajduje się w wierszu *Chirurgiczna precyzja* z tomu pod tym samym tytułem. Zob. tamże, s. 428.

⁴⁵ Tamże, *Jednym tchem*, s. 51.

⁴⁶ Jest to określenie zaczerpnięte z filozofii egzystencjalnej Sorena Kierkegaarda, która wydaje się bliska poglądom Barańczaka także pod względem ujmowania człowieka w „pozycji Centrum” (por. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, s. 170. Por. też: tenże, *Czytając Barańczaka*, s. 15). Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 2003, s. 65. Aspekt konieczności w odniesieniu do ludzkiego życia pojawia

wierzy, odwołując się do ważnych wydarzeń politycznych rozgrywających się w Polsce⁴⁷ oraz ukazując swoją obecność na obcym kontynencie poprzez pryzmat uczuć patriotycznych wspartych świadomością, że powrót do domu nie jest już możliwy. Kontynuacja motywów agresji i przemocy, które nadal są środkami obrazowania tych przeżyć w wierszach, świadczy o dalszym przepracowywaniu w twórczości Barańczaka traumy zniewolenia. Wyrazem nowych tendencji są natomiast metafory *rozpadu* i *pustki*, które nawiązują już do doświadczenia wyobcowania. Połączenie ze sobą tak rozbieżnych tematów powoduje ukształtowanie się sytuacji dramatycznej rozgrywającej się pomiędzy przeszłością konkretnego „tam” a terażniejszością konkretnego „tutaj”.

Podobnie jak w przypadku *Korekty twarzy* oraz *Jednym tchem*, w *Atlantydzie* najważniejszy jest człowiek i to on stanowi miejsce wspólne dla obu tych płaszczyzn. Znaczna część utworów jest jeszcze zakorzeniona w przeszłości poety, stąd w pierwszej części tomu, zatytułowanej *Przywracanie porządku*, nadal pojawiają się metafory łączące motywy ludzkiego ciała i przemocy skierowanej wobec niego, takie jak „dialog kastetu ze szczęką”, „kleszcze, unieruchamiające głowę kraju”, „nadzieja z przestrzelonym płucem”⁴⁸. W kolejnych cyklach wierszy, noszących nazwy *Atlantyda* oraz *Small talk*, obrazy somatyczne wykraczają już poza kontekst ludzkiego organizmu, stając się również sposobem obrazowania sytuacji oddalenia. Podczas gdy w debiutanckiej *Korekcie twarzy* można było przeczytać o „zamykaniu się wokół ciała kraju”⁴⁹, w *Atlantydzie* zamiast związku z ojczyzną wystąpi obsesyjnie powtarzający się motyw *rozsuwania*:

[...] jak dwa cal po calu rozsuwające się kontynenty,
połączone już tylko ostatnią mierzeją palców,
co pochylały mi głowę, aby dokładniej wygolić
kark; [...] ⁵⁰

Perspektywy „wtedy” i „teraz” łączy ze sobą również pamięć zapisana w formie kłamry pojęć pojawiających się na początku tomu: *ruchawki*,

się w wierszu Barańczaka *Na pustym parkingu za miastem*, zaciągając ręczny hamulec (s. 322), natomiast aspekt wolności występuje w utworze *Nie używać słowa „wygnanie”* (s. 303). S. Barańczak, *Wiersze zebrane*.

⁴⁷ Na przykład w wierszu *Przywracanie porządku*, poświęconemu wydarzeniom ze stanu wojennego w Polsce. Tamże, s. 278-285. Pawelec pisze o tym utworze, że „jest dla Barańczaka tym, czym dla Mickiewicza *Reduta Ordona*”. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, s. 156.

⁴⁸ Wszystkie trzy cytaty pochodzą z utworu *Przywracanie porządku*. Zob. S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 278-280.

⁴⁹ Tamże, *Tutejszy*, s. 24-25.

⁵⁰ Tamże, *Atlantyda*, s. 305.

*ruch, rozruch*⁵¹ oraz na końcu: *rozpęd, rozpad, ruch*⁵². Obydwa ciągi amplifikacyjne przyporządkowane zostały do obrazu ojczyzny, który podobnie jak w tomie *Jednym tchem*, ewokuje przemoc: ruch wojska łączy się z destrukcją – wojsko udaremnia ruch oporu – strzela do wszystkiego, co się rusza. Podsumowaniem tego ciągu obrazów jest zaś „metafora geograficzna”, która zwiastuje już tematykę emigracyjną:

A przecież tyleśmy się nasłuchali po nocach
doniesień o ruchach wojsk,
niepewni, do czego one właściwie zmierzają
robaczkowym ruchem gąsienic, do jakiego stopnia
długości geograficznej mogą się posunąć; [...]⁵³

Obsesyjne zainteresowanie Barańczaka *ruchem* związane jest nie tylko z motywami niszczącego wojska i niestabilnej sytuacji w ojczyźnie, ale również z niebezpiecznym przemieszczaniem się kontynentów i niepewnością odczuwaną przez nowego obywatela, któremu droga do „amerykańskiego raj”⁵⁴ kojarzy się z ziemią usuwającą się spod nóg, niczym „ruchomy chodnik”, „wyszarpnięty ukradkiem dywanik”, „latający dywan” czy „deska zapadni”⁵⁵. Metafory *ruchu* przybierają jednak najciekawszą postać, gdy zostają połączone z przeciwstawnym obrazem *uchwyty*⁵⁶. Dodatkowo pojawia się także kategoria czasu, która poszerza pole skojarzeń o ogólniejsze rozważania egzystencjalne:

Całą powierzchnią dłoni trzymać się uparcie tej klamki
[...] uchwyconej na sekundę, na zawsze⁵⁷.

Opozycja *ruchu* oraz *uchwyty* stanowi analogię do relacji pomiędzy niestabilnością ziemi i sytuacji *wygnanica* oraz poszukiwaniem oparcia w pamięci o przeszłości i próbach określenia swojego miejsca w nowej rzeczywistości. W utworach *Atlantydy* nieustannie dochodzi bowiem do starcia sił rozpadu i odbudowy, które symbolizowane są przez powyższe motywy. Wszechobecna tematyka destrukcji stanowi oznakę narastają-

⁵¹ Tamże, *Przywracanie porządku*, s. 279.

⁵² Tamże, *Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec*, s. 322.

⁵³ Tamże, *Przywracanie porządku*, s. 278.

⁵⁴ Krzysztof Biedrzycki określa tak amerykańskie doświadczenie Barańczaka. Trudno jednak zgodzić się z jego opinią, chociażby w świetle wyobcowania, które przeżył wówczas poeta. Por. K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, s. 168-173.

⁵⁵ Wszystkie cztery cytaty pochodzą z wiersza *Ziemia usuwała się spod nóg*. Zob. S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 304.

⁵⁶ Motywy *uchwyty* pojawiają się kilkukrotnie w *Atlantydzie*, między innymi pod postacią *gałki* i *klamki* w utworach: *Druga natura* (s. 302), *Nie używać słowa „wygnanie”* (s. 303). Tamże.

⁵⁷ Tamże, *Nie używać słowa „wygnanie”*, s. 303.

cego lęku i poczucia niepewności u poety. Biedrzycki sądzi, że „lęk rodzi się ze zmęczenia, z utraty przez człowieka kontroli nad własnymi emocjami”⁵⁸, ale w przypadku Barańczaka może chodzić także o utratę stabilizacji w ogóle. Najważniejsze jest jednak to, że lęk skraca perspektywę, powoduje, że człowiek widzi tylko własną samotność i wrogo nastawiony do siebie świat⁵⁹. Stąd pojawia się także motyw *uchwyty*, który stanowi przeciwwagę dla *rozsuwającej się* ziemi. W kontekście traumy wyobcowania symbolikę tego obrazu można łączyć z doznaną przez poetę utratą życiowej równowagi i wspólnoty ze światem zewnętrznym. Potwierdzeniem tej tezy jest wypowiedź samego Barańczaka, która dotyczy także symboliki z *Korekty twarzy* oraz *Jednym tchem*: „Jak w poezji, tak i w tłumaczeniu interesują mnie, jak widać, takie sytuacje, w których okazuje się, że nie da się istnieć bez poczucia własnej autonomii i, jednocześnie, że nie da się istnieć bez oparcia w innych”⁶⁰.

Motyw *uchwyty* pojawia się jednak w *Atlantydzie* nie tylko jako obiekt mający łagodzić lęki spowodowane destrukcją i nieprzewidywalnością świata, ale również jako próba przezwyciężenia utraty dawnego życia, która ostatecznie nie kończy się pomyślnie:

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 przekonasz⁶¹.

Sytuacja oniryczna sprawia, że poeta nieświadomie odrzuca wspomnienie z przeszłości, zamiast zmierzyć się z nim i uznać jego skutki. Dzieje się tak, ponieważ myśl o młodości wzbudza w Barańczaku bolesną tęsknotę, natomiast myśl o Polsce wywołuje poczucie winy ze względu na nieobecność w kraju⁶², a na reakcję tę ma zapewne także wpływ kompleks bohatera romantycznego. Zapominanie staje się wówczas formą

⁵⁸ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, s. 188.

⁵⁹ Por. A. Kępiński, *Psychopatie*, Warszawa 1988, s. 109.

⁶⁰ S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 57.

⁶¹ S. Barańczak, *Druga natura*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 302.

⁶² Poczucie winy powraca z całą mocą także w dwóch innych wierszach Barańczaka zamieszczonych w *Atlantydzie*: pierwszy to *Przywracanie porządku* (s. 278-285), a drugi *Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984* (s. 293-294). Tamże.

wyparcia pewnych treści, które w tym przypadku obejmują tak uniwersalne zagadnienia, jak miniony czas, miejsca, wydarzenia, a nawet banalne szczegóły z codzienności, ponieważ jak pisze Biedrzycki, „zawsze jest się wygnańcem skądś, choćby z lat utraconej młodości”⁶³.

Autor *Atlantydy* stara się jednak walczyć z utratą wspomnień, która, podobnie jak śmierć, przynosi *pustkę* i *nicość*⁶⁴. Narzędziem mającym mu pozwolić na zatrzymanie, utrwalenie i zapamiętanie obrazu świata na zawsze, a w ten sposób także wypełnienie próżni niebytu, staje się *pismo*. Jest ono dla *pułki* zapomnienia tym, czym była możliwość *uchwycenia się* jakiegoś elementu dla poczucia niestabilności: obroną przed światem, przed narzuceniem jednostce obcej woli, w końcu przed odrzuceniem przybycia z innego kraju. Nie bez przyczyny bowiem kategoria *czasu* łączyła się uprzednio z semantyką *uchwyty*, a obecnie występuje w kontekście motywu *pisma*:

[...] Na złość, na zawsze zapiszę
tę kreskę na tęczówce, zmarszczkę w kącie ust⁶⁵.

[...] przecinek stawiany na oślep, na opak, na razie, na zawsze⁶⁶.

Konflikt opozycyjnych znaczeń rozszerza się, gdy Barańczak łączy ze sobą symboliczny obraz *kuferka* z pojęciem zapomnienia oraz przeciwstawia im ostry kontrast krwi w blasku *śniegu*, taki sam, jaki występował w „świecie ostrości”⁶⁷ z *Korekty twarzy*. *Śnieg* staje się wówczas tłem dla krwi, jest „niemym świadkiem”⁶⁸ dla żywego *języka*, który potrzebuje udzielanego przez poetę ratunku, aby nie odejść w *nicość*:

ocalić go – z każdą usterką –
do krwi – w całym blasku śniegu –
na dnie kuferka
na śmierć zapomnianego –⁶⁹

Wrodzona potrzeba przedzierania się do głębi znaczeń jest jedną z przyczyn, dla których Barańczak nie potrafi odnaleźć swojego miejsca w społeczeństwie amerykańskim. Prawdopodobnie dlatego jego nieprzystosowanie najmocniej uwidacznia się właśnie w sferze języka, związanej

⁶³ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, s. 200.

⁶⁴ Motywy *pułki* i *nicości* pojawiają się między innymi w wierszach: *Kiedyś, po latach* (s. 288), *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson* (s. 314). S. Barańczak, *Wiersze zebrane*.

⁶⁵ Tamże, *Grażynie*, s. 286-287.

⁶⁶ Tamże, *Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec*, s. 322.

⁶⁷ Tamże, *Pismo*, s. 45.

⁶⁸ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, s. 35.

⁶⁹ S. Barańczak, *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 314.

w *Atlantydzie* z takimi pojęciami, jak „tektura”⁷⁰, „szelest”⁷¹ czy „obcość”⁷². Symbolika *okrągłych* kształtów w epitetach „obły ślizgacz-słuch”⁷³ oraz „obły obłok”⁷⁴ to natomiast krytyczna refleksja nad powierzchownością komunikacji, która ostro kontrastuje z wymiarem słowa jako rzeczy ostatecznej, zawartym w tomie *Jednym tchem*. Doświadczony w przeszłości przemoc i agresja nadal funkcjonują bowiem w umyśle Barańczaka, powodując jego odmienność w stosunku do nowego, zawsze pogodnego i zawsze wolnego świata. W ten sposób, na styku negatywnych uczuć, a więc lęku, poczucia winy i tęsknoty, zrodziła się trauma wyobcowanego człowieka, który, aby pogodzić się z doznaną utratą, zamienił swoje przeżycia w twórczość, formując je i ograniczając w taki sposób, aby maksymalnie złagodzić bolesne wspomnienia.

Przebieg podobnego procesu można dostrzec także w przypadku ostatniego tomu poetyckiego Barańczaka, zatytułowanego *Chirurgiczna precyzja*, w którym znalazły się utwory z lat 1995–1997. Jest to zapis najbardziej osobistych doświadczeń z życia autora *Korekty twarzy*, *Jednym tchem* i *Atlantyd*⁷⁵. Spośród omówionych dotychczas zbiorów jego wierszy wyróżnia go także dialektyczna forma artystyczna, która z jednej strony opiera się na przemilczeniach, braku możliwości wyartykułowania najtrudniejszych kwestii, a z drugiej odwraca uwagę od spraw fundamentalnych, korzystając z różnorodnych sposobów, które Krystyna Pietrych i Jerzy Kandziora nazywają „retorycznym *elephantiasis*”⁷⁶.

Szczególną funkcję w prywatnej poezji Barańczaka pełni milczenie⁷⁷, ponieważ jest ono nowym zjawiskiem dla tej twórczości. Stanowi zarówno sposób reakcji na niewyraźność języka w zakresie bolesnych dla człowieka tematów, jak i efekt działania mechanizmu obronnego stłu-

⁷⁰ Tamże, *Ze wstępu do rozmówek*, s. 310.

⁷¹ Tamże, *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson*, s. 312.

⁷² Tamże, *Okno*, s. 316.

⁷³ Tamże, *Ze wstępu do rozmówek*, s. 310.

⁷⁴ Tamże, *Lot*, s. 317.

⁷⁵ Według Mariana Stali jest to „najbardziej prywatna z poetyckich książek Stanisława Barańczaka”. Zob. M. Stala, *Ten żart na śmierć na życie. O nowej książce Stanisława Barańczaka*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 24, s. 13. Jerzy Kandziora zauważa natomiast, że *Chirurgiczna precyzja* jest osobistym świadectwem „traumatycznej sytuacji egzystencjalnej”. Zob. J. Kandziora, *Figury intymności. O „wierszach osobistych” Stanisława Barańczaka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka, 2002, t. 9 (29), s. 98.

⁷⁶ Zob. K. Pietrych, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, s. 201. Zob. też: J. Kandziora, „To, co się wymyka”, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 161-162.

⁷⁷ Por. K. Pietrych, *Co poezji po bólu?*, s. 179-211. Por.: też: „(...) gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę” – doświadczenie choroby w „Chirurgicznej precyzji”, [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”, s. 111-135.

mienia⁷⁸, umożliwiającego świadome odwrócenie uwagi od negatywnie postrzeganej treści psychicznej. Źródłem supresji można poszukiwać w strukturze *superego* lub w obrębie samego kompleksu bohatera romantycznego, który nie pozwala poecie mówić otwarcie o swoim osobistym cierpieniu i o tym, jaka jest jego przyczyna. Wymaga on od niego takiej postawy, która będzie mu gwarantowała szacunek otoczenia, a nie jego współczucie. Prawdopodobnie właśnie dlatego Barańczak następująco wypowiedział się na temat swojego utworu *Drobnomieszczańskie cnoty*, w którym padają ważne słowa poety „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę?”⁷⁹:

To wiersz w dużej mierze żartobliwy, ale jedna rzecz jest w nim wypowiedziana na serio: teza, że choć trzeba posiadać świadomość własnych „braków i mroków”, to jednak jest wielka różnica pomiędzy uczciwą i pełną świadomością własnego wewnętrznego zła, a zwalaniem odpowiedzialności za nie na innych oraz egoistycznym żądaniem pomocy i współczucia dla siebie samego, tak jakby inni nie byli podobnie dręczeni własnymi niedostatkami. Trzeba znać te ciemne otchłanie, które są w nas, i trzeba umieć się do nich przed sobą przyznać, ale nie znaczy to, że musimy innych zmuszać do pochylania się nad nami, a już zwłaszcza – że musimy innych w nie wciągać⁸⁰.

Wykluczenie pewnych elementów obrazujących trudne doświadczenia egzystencjalne pociąga za sobą konieczność zapełnienia pustki, która się wówczas pojawia. Sposobem Barańczaka na jej wypełnienie staje się ekwiwalentyzacja przeżyć polegająca na poetyce nadmiaru: dygresji, żartów, metafor i konceptów, które przesłaniają osobiste doświadczenie autora *Chirurgicznej precyzji*. Zastosowany tu zabieg zagęszczenia formalnego przy jednoczesnej selekcji obrazów można częściowo wyjaśnić spadkobierstwem po tradycji awangardowej, ale z całą pewnością ma on także swoje korzenie w przedświadomości poety, a więc w miejscu granicznym pomiędzy tym, co świadome, a tym, co nieświadome.

Połączenie milczenia i nadmiaru staje się w ten sposób rozwiązaniem konfliktu wewnętrznego Barańczaka, który toczy się pomiędzy niemówieniem i mówieniem o pewnych sprawach. Funkcji milczenia w tej poezji nie można jednak traktować w kategoriach autopsychoterapii, jak pisze o niej Pietrych⁸¹, ponieważ wyeliminowanie z języka elementów wywołujących lęk, frustrację czy poczucie winy stanowi wyłącznie ucieczkę od nich, nie zaś skonfrontowanie się z nimi lub ostateczne uwolnienie

⁷⁸ Por. A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne*, przeł. M. Ojrzyńska, Warszawa 2004.

⁷⁹ S. Barańczak, *Drobnomieszczańskie cnoty*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 355.

⁸⁰ Tenże, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, s. 69.

⁸¹ Zob. K. Pietrych: „(...) gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę...”, s. 119.

się od nich. Świadomie narzucone sobie przez poetę ograniczenie artykulacyjne powoduje, że niepokój wewnętrzny odczuwany wobec skutków traumatycznego doświadczenia jest spychany do głębszych warstw struktury psychicznej, ulegając tam stopniowemu narastaniu, a wówczas tym bardziej dramatyczne stają się liczne momenty pęknięć, gdy spod grubej warstwy żartu, ironii i groteski ukazują się drobne sygnały prawdziwej kondycji psychicznej Barańczaka. Jedynie piękna i precyzyjnie uporządkowana forma artystyczna wierszy jest w stanie stworzyć równowagę ze „złymi” obiektami, reprezentowanymi w tej twórczości przez milczenie oraz wynurzające się z podświadomości poety najgorsze i najgłębiej skrywane przeczucia, które w tekstach pojawiają się jako „zapisy cierpienia, a nawet [...] trwogi i przerażenia”⁸².

Na pytanie o to, jakie doświadczenie życiowe spowodowało tak przejmujący rozpad świata wewnętrznego autora *Chirurgicznej precyzji*, jest w stanie odpowiedzieć dopiero makabryczno-metafizyczna metaforyka jego utworów. Poeta nie poświęcił świadomie ani jednego wiersza tematyczne swojego bólu i jego przyczyny, ale mimo to w całym swym ostatnim tomie poetyckim obsesyjnie powraca do zagadnienia choroby. Związane z nią obrazowanie rozpoczyna się od drobnego wspomnienia o operacji wyrostka robaczkowego, nazywanego między innymi „żywą torpedą”⁸³, co jest jednym z wielu humorystycznych skojarzeń, jakie pojawiają się w tej twórczości. Następnie w wierszach uwidacznia się dążenie do zarysowania związków pomiędzy tytułowymi pojęciami *chirurgii* i *precyzji* oraz, znacznie odleglejszym semantycznie, motywem *bomby*:

[...] „Więc jakim to sensem
zazębia się chirurgia z bombą: krwawym mięsem?”
Mniejsza o bombę – ale czemu mam się zgodzić,
że „chirurgia” z „precyzją” to dwa synonimy?⁸⁴

Obrazem łączącym *chirurgię* z *precyzją* okazuje się *ostrze*, czyli jedno ze słów kluczy na przestrzeni całej twórczości Barańczaka. Od początku funkcjonowania w tej poezji, czyli od *Korekty twarzy*, obejmuje ono swoim znaczeniem zarówno zagadnienie bólu, przez który definiowany jest świat, jak i zagadnienie języka, przez który ta definicja jest wyrażana. W wyniku superpozycji metafor z debiutanckiego oraz najnowszego tomu wierszy poety łatwo zauważyć, że sformułowanie *chirurgiczna precyzja* można zastąpić podobnie brzmiącą *lingwistyczną precyzją*. Następuje bowiem utożsamienie *słowa*, które „kalecząc – goi”⁸⁵ oraz *skalpela*, który

⁸² A. Legeżyńska, *Skalpel poety*, „Polonistyka” 1999, nr 4, s. 627.

⁸³ S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 429.

⁸⁴ Tamże, s. 427.

⁸⁵ Tamże, *Znaleźć dla niej nową mowę*, s. 31.

„leczy kalecząc”⁸⁶. Zarysowana zostaje w ten sposób sytuacja dramatyczna rozgrywająca się pomiędzy procesem niszczenia ludzkiego ciała oraz jego odbudowy. Następnie poprzez zbliżenie ze sobą precyzji tekstu i precyzji chirurgii zachodzi częściowe oswojenie lęku przed jednym z obiektów, który staje się wówczas bliższy zagrożonemu podmiotowi⁸⁷. Człowiekiem tym jest sam poeta, zmagający się już od 1986 roku⁸⁸ z chorobą Parkinsona, choć publicznie ujawnił tę informację dopiero w 1999 roku⁸⁹. Odzwierciedla to obawę Barańczaka przed nadmiernym ekshibicjonizmem i „idolatrią szczerości”⁹⁰, skutecznie wyeliminowanymi z *Chirurgicznej precyzji* poprzez arsenał środków stylistycznych, które miejscami przesłaniają prawdziwą istotę zebranych tam wierszy.

Bolesne doświadczenie choroby występuje w tej poezji także pod postacią symboliki niszczycielskiej siły zastosowanej wobec *kopczyka gruzów*⁹¹, czyli *kamienia* i *betonu* z poprzednich tomów wierszy⁹², a więc metaforycznie określanej kondycji *człowieka*⁹³. Obraz *ludzkiego ciała* łączy się z motywem demolowanego przez *implozję gmachu wieżowca*⁹⁴. Pojawia się również charakterystyczny dla Barańczaka zwrot, dotyczący „obowiązku zachowania *twarzy*”⁹⁵, który pozornie odnosi się do *fasady budynku*, w rzeczywistości stanowi jednak przejaw kompleksu bohatera, a tym samym jest efektem stworzonego przez poetę programu dystansu i dyskrecji wobec wydarzeń z własnego życia.

Kolejne analogie pomiędzy *ciałem człowieka* a *gmachem wieżowca* ujawniają się w obrębie ciągu skojarzeń dokumentujących postępującą *implozję*, jej „przemykanie się z piętra na piętro”⁹⁶, odsłanianie „przekro-

⁸⁶ Tamże, *Chirurgiczna precyzja*, s. 428.

⁸⁷ Por. m.in. A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne*. Por. też: H. Segal, *Marzenie senne...*

⁸⁸ Informacja na ten temat znajduje się w zbiorze korespondencji pomiędzy Barańczakiem a Zbigniewem Herbertem. Zob. Z. Herbert, S. Barańczak, *Korespondencja (1972–1996)*, Warszawa 2005, s. 94.

⁸⁹ *Pesymista, który nie podnosi głosu*. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy. „Magazyn Gazety Wyborczej”, „Gazeta Wyborcza” 2 września 1999, nr 35 (339), s. 21.

⁹⁰ Por. S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, s. 70.

⁹¹ Tenże, *Z okna na któryś piętrze ta aria Mozarta*, [w:] S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 419.

⁹² Zarówno w tomie *Korekta twarzy*, jak i w *Jednym tchem* występowało silne utożsamienie obrazów *budowli* oraz *ludzkiego ciała*, łączonych ze sobą na zasadzie wspólnej właściwości, jaką była ich kruchość.

⁹³ Por. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, s. 133.

⁹⁴ Zob. S. Barańczak, *Implozja*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 423-425.

⁹⁵ Tamże, s. 424.

⁹⁶ Tamże.

jów biur i korytarzy⁹⁷, które wydają się niczym innym, jak pojawiającymi się wielokrotnie w innych utworach częściami pokawałkowanego *ludzkiego ciała*. Nawet „niesione wiatrem strzępki różowego włókna do uszczelniania”⁹⁸ odpowiadają „różowym tynkom kruszonym dłutem”⁹⁹ z odległej *Korekty twarzy* oraz „cienkim tynkom skóry”¹⁰⁰ z tomu *Jednym tchem*, gdzie *budowla* także utożsamiana była z *człowiekiem*. Sieć podobnych metafor obsesyjnych można uzupełnić także o sugestywne „krwawe włókna” i „mięliste włókna” czereśni¹⁰¹, „włókno woni kolczastych drutów”¹⁰² oraz o groteskowe porównanie *materii organizmu* do *worka*¹⁰³, a następnie nazwanie go „szmatą, z nitek nerwów tkaną”¹⁰⁴.

Elementem spajającym wizję rozpadu *budynku* oraz proces destrukcji *ludzkiego ciała* jest pojawiająca się po raz kolejny wieloznaczna *próżnia*, *próżnia*, *nicość*. Stanowi ona rezultat działania niszczących sił zapomnienia i śmierci:

[...] Coś było,
przestało być: jest próżnia, widoczna, wysmukła.
Ale to już za nami pozostało, z tyłu¹⁰⁵.

I jak to jest, że potem mogłem istnieć wszystek,
mając w sobie choć jedno Nic: to nieprzerwanie
śladu po buldożerem zgładzonej altanie,
naprawdę – budce z dykty i blachy falistej?¹⁰⁶

Jeszcze w *Atlantydzie* podobne motywy wywoływały gwałtowny sprzeciw Barańczaka, mimo że w jego poetyckiej wizji świata ból i śmierć od samego początku traktowane były jako nieodłączne, naturalne atrybuty życia¹⁰⁷. Inaczej dzieje się w przypadku wierszy z tomu *Chirurgiczna precyzja*, które niezwykle silnie naznaczone są piętnem nieuleczalnej choroby. Ich bohater nie tylko coraz częściej snuje metafizyczne rozważa-

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Tamże, s. 425.

⁹⁹ Tamże, *Drugi*, s. 38.

¹⁰⁰ Tamże, *Wziąłem sobie do serca*, s. 52-53.

¹⁰¹ Tamże, *Na tej czereśni czerwień, na jej krwawe włókna*, s. 30.

¹⁰² Tamże, *Kwiat cięty*, s. 54.

¹⁰³ Tamże, *Dialog Duszy i Ciała*, s. 452.

¹⁰⁴ Tamże, s. 454.

¹⁰⁵ Tamże, *Implozja*, s. 425.

¹⁰⁶ Tamże, *Altana*, s. 463.

¹⁰⁷ Joanna Dembińska-Pawelec zauważa, że wizja ta obejmuje dwa aspekty romantycznego obrazu ludzkiego umierania: z jednej strony jest to ciągłość procesu śmierci, a z drugiej jego uczestnictwo w naturalnym biegu historii, nieustannym rytmie Kosmosu. Por. J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999, s. 49.

nia egzystencjalne, ale również wydaje się człowiekiem pogodzonym już z doznaną utratą i z następującą po niej *pustką*. Nie znaczy to jednak, że brakuje w tej twórczości elementów „ocalających”, a nawet takich, które mogą pretendować do roli remedium na odchodzenie w *niebyt*.

Pozytywna symbolika zgromadzona zostaje wokół motywu skargi, łączącego obrazy *uchwyty*, *oparcia* i *liny ratowniczej* z cierpieniem, określanym przez poetę jako „powróż mąk do rana”¹⁰⁸. Podczas gdy w *Atlantydzie* Barańczak przytaczał między innymi sen o *galce kranu* oraz pisał o upartym trzymaniu się *klamki*, w *Chirurgicznej precyzji* pojęcia te zostają zastąpione przez „deskę ratunku na fali”¹⁰⁹, „żelazną konsekwencję kotwicy pamięci”¹¹⁰, a przede wszystkim przez *poręcz*¹¹¹, o której Joanna Dembińska-Pawelec pisze, że: „[...] staje się wieloznacznym symbolem linii prostej, wsparcia, proggu, zapory i głosu, w ostatnim tetrastychu ujawnia się jako gwarant poręczenia [...]”¹¹². Motyw *poręczy* kumuluje w ten sposób wszystkie dotychczasowe znaczenia *uchwyty*, łącząc w ramach swojej postaci „milkliwie oschłą dobroć”, „sosnowe wsparcie” i „podporę”¹¹³, a tym samym wykracza poza empirię doświadczenia poznawczego, ustanawiając miejsce wspólne, w którym ludzkie problemy spotykają się z perspektywą wieczności, absolutu i transcendencji¹¹⁴, co jest kolejnym elementem zbliżającym poezję Barańczaka do konwencji romantycznej¹¹⁵.

Poręcz staje się w utworach *Chirurgicznej precyzji* nie tylko elementem „ocalającym” przed *pustką*, ale również przed związanymi z nią motywami rozpadu, destrukcji i bólu. Symbolizuje ona narzędzie pomocy dla cierpiącego człowieka o wątpliej kondycji egzystencjalnej, który jest głównym bohaterem późnej twórczości Barańczaka, a najprawdopodobniej jest samym poetą. Depresyjna sytuacja choroby powoduje, że wówczas ważniejsze od poczucia autonomii i wolności stają się dla niego wsparcie i podpora. Symboliki *uchwyty* i *poręczy* nie można jednak traktować w tych wierszach wyłącznie przedmiotowo lub funkcjonalnie. Począwszy

¹⁰⁸ S. Barańczak: „*Bist Du bei mir*”, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 459.

¹⁰⁹ Tamże, *Od Knasta*, s. 466.

¹¹⁰ Tamże, *Płynąc na Sutton Island*, s. 487.

¹¹¹ Tamże, *Poręcz*, s. 464.

¹¹² J. Dembińska-Pawelec, *Villanella od Anonima do Barańczaka*, Katowice 2006, s. 135.

¹¹³ Oba cytaty pochodzą z utworu *Poręcz*. Zob. S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 464.

¹¹⁴ Zob. J. Dembińska-Pawelec, *Między empirią a transcendencją. Koncepcje poznania w wierszu Stanisława Barańczaka pt. „Poręcz”*, [w:] *Dialogi z romantycznym kontekstem. Szkice o poezji polskiej*, red. J. Dembińska-Pawelec, A. Dziadek, Katowice 2006, s. 53. Por. też: A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

¹¹⁵ Por. J. Dembińska-Pawelec, *Między empirią a transcendencją...*, s. 57.

od emigracyjnej *Atlantydy* ich znaczenie jest bowiem związane również z przeszłością poety, z pierwszą połową jego życia spędzoną w Polsce, a zatem z utraconym domem, rodziną, przyjaciółmi, a przede wszystkim z młodością, która na ogół bywa przecież utożsamiana ze zdrowiem.

Barańczak wraca do minionego czasu także w innym wierszu ze swego ostatniego tomu poetyckiego – „*Bist Du bei mir*”. Stanowi on pod pewnymi względami odpowiednik utworu *Bez poprawek* z debiutanckiej *Korekty twarzy* oraz wiersza *Nie* z tomu *Jednym tchem*. Łączy go z nimi przede wszystkim obraz *tekstu* utożsamianego z *człowiekiem*¹¹⁶ oraz występowanie pewnych przeciwności losu i uczucia bezwzględnej potrzeby ich przewyciężenia, poddyktowanej jak gdyby jakimś wewnętrznym imperatywem działania. Wydaje się również, że u podstaw symboliki wymienionych tekstów leżą motywy bohaterskiego cierpienia i poświęcenia, które wypełniają właściwie całą twórczość ich autora, stając się cechami charakterystycznymi świata przedstawionego jego poezji. Tym razem występują jednak w swojej najbardziej mrocznej postaci¹¹⁷, dotykając w ten sposób głębi ludzkiej egzystencji. Tekstowe „ocalenie” świata odbywające się w ramach tych wierszy staje się klamrą spajającą ze sobą początki twórczości Barańczaka z *Korekty twarzy* i *Jednym tchem* oraz jego późną twórczość z *Atlantydy* i *Chirurgicznej precyzji*. Zarówno wtedy, jak i teraz „ocalenie” odbywa się przeciwko przeszkodom, na złość trudnościom i pomimo bólu, a wszystko po to, aby niczym bohater nadać „anonymowej drobnie nietrwałego istnienia” „indywidualną tożsamość, i to nieśmiertelną...”¹¹⁸, co Barańczak zawsze tak podziwiał w poezji Emily Dickinson.

Każda twórczość jest jednak inna, ponieważ stanowi „emblemat ciała, niepowtarzalnej idiomatyczności tego, kto pisze”¹¹⁹. Tym, co wyróżnia utwory zgromadzone w *Korekcie twarzy*, *Jednym tchem*, *Atlantydzie* i *Chirurgicznej precyzji* jest humanistyczna postawa ich autora, który zwraca się do drugiego człowieka poprzez własne doświadczenia życiowe. Traumatyczne przeżycia leżą zresztą u podstaw poezji Barańczaka, podobnie jak kompleks bohatera romantycznego. Proces twórczy do pewnego stopnia staje się dla niego procesem terapeutycznym, sposobem przewyciężenia pozycji depresyjnej, poprzez odtworzenie utraconych obiektów z przeszłości oraz zajęcia postawy realistycznej wobec swoich

¹¹⁶ Zob. K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, s. 241.

¹¹⁷ Dembińska-Pawelec pisze o „*Bist Du bei mir*”, że jest to „[...] bardzo mroczny, oniryczny wiersz [...], w którym daje się słyszeć głos dobiegający z odległej przestrzeni bądź z głębi sennej jaźni”. Zob. J. Dembińska-Pawelec, *W kwestii rytmu. O niemożliwej eurytmii w późnej twórczości Stanisława Barańczaka*, [w:] „*Obchodzę urodziny z daleka...*”, s. 54-55.

¹¹⁸ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, s. 372-373.

¹¹⁹ M.P. Markowski, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 137.

heroicznych dążeń i ograniczonych możliwości. Symboliczne obrazowanie destrukcji świata oraz próby jego odbudowy rozpoczyna się od momentu przedstawienia w *Korekcie twarzy* rzeczywistości pełnej zniewolenia przez skostniałe struktury języka, wobec której przeciwstawiana jest postać *wybrańca*. Kontynuacją tej metaforyki są motywy agresji i cierpienia pojawiające się w *Jednym tchem* jako figury bohaterskiej walki o wolność. Następnie w *Atlantydzie* zarysowana zostaje sytuacja wyobcowania, rozpadu i samotności, skazująca człowieka na bycie *wygnańcem* powracającym do ojczyzny tylko w marzeniach. Wreszcie w *Chirurgicznej precyzji* poeta ukazuje swoją ciężką walkę z chorobą, naznaczoną nie tylko bólem, ale również widmem *pustki* zapomnienia i śmierci, którym przeciwdziałać może już tylko *tekst* jako symboliczny powrót do początków: młodości i twórczości. W ten sposób, poprzez połączenie licznych opozycji semantycznych oraz dążącej do ich zharmonizowania formy, odbywa się próba odtworzenia utraconego świata, czyli reparacja. Barańczak dzięki symbolicznej swojej poezji przepracowuje traumy psychiczne, uzyskując w ten sposób dostęp do najgłębszych, nieuświadomionych konfliktów wewnętrznych, a te, zdaniem Segal, cechują prawdziwą sztukę¹²⁰.

¹²⁰ Zob. H. Segal, *Marzenie senne...*, s. XXVII.

