



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Artykulacje wzniosłości w poezji Stanisława Barańczaka

Author: Danuta Opacka-Walasek

Citation style: Opacka-Walasek Danuta. (2007). Artykulacje wzniosłości w poezji Stanisława Barańczaka. W: J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec (red.), ""Obchodzę urodziny z daleka..." : szkice o Stanisławie Barańczaku" (S. 157-174). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Danuta Opacka-Walasek

Artykulacje wzniosłości w poezji Stanisława Barańczaka

W wierszach Stanisława Barańczaka, zwłaszcza od *Widokówki z tego świata*, nasila się tonacja, która — stanowiąc kontradycję dla ciągle obecnej ironii, zabezpieczającej właściwy dystans wobec rzeczywistości — eksponuje sytuacje ów dystans znoszące, demonstrujące pełne powagi napięcie, czasami wręcz porażenie narzucającym się zdarzeniem myśli. Owo zdarzenie, a może płynące z niego konsekwencje mentalne nie poddają się przedstawieniu, opanowując jednak umysł i uczucia, prowokują do wyrażania nieokreślonego. Stawką wielu późnych wierszy Barańczaka wydaje mi się to, jak nieokreśloność oznajmia siebie i zarazem uniedostępnia, poraża wyobraźnię i nie pozwala się przedstawić. Słowem, stawką jest artykulowanie wzniosłości, rodzącej się wówczas, gdy — jak powiadał Immanuel Kant — rozum nakazuje wyobraźni przedstawienie nieprzedstawialnego, gdy przychodzą sytuacje wywołujące swoisty lęk i trwogę, bo narzuca się w nich to, co można pomyśleć, ale czego nie sposób zobaczyć ani pokazać¹.

¹ Zob. na ten temat w: I. Kant: *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*. Przeł. D. Pakalski, M. Żelazny. W: *Pisma przedkrytyczne*. Toruń 1999, s. 5—54; także: I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia*. Przeł. J. Gałęcki. Warszawa 1964, s. 152 i nast., oraz w książce:

Takie utwory Barańczaka, jak *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność, Co mam powiedzieć, Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami, Czas tak cierpliwie znosi, Chęci, Bist du bei mir* czy villanelle z *Chirurgicznej precyzji* — *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził, Powiedz, że wkrótce, Poręcz, Debiutant w procederze*, wydają mi się wzniosłe szczególnie. Bo choć uderzają znaną badaczom tej twórczości finezją formalną, lingwistyczną ekwilibrystyką, grami genologicznymi², to zarazem koncentrują poetycki dyskurs na pęknięciu rozdzielaającym to, co można pojąć, od tego, co można przedstawić. Te wiersze rozpięte są na przeciwstawnych biegunach: demonstrowanej sprawności wyrażania i, zarazem, prześwitującej z poetyckich popisów sugestii, że trzeba się wycofać w milczenie albo retoryczne pytanie, albo grę słowną, albo w zgrabną peryfrazę, natychmiast zresztą odsłaniającymi swoją niedoskonałą substytutywność, bo sedna wyrazić się nie da. A przecież niemal z absurdem graniczy taka na nie odpowiedź, że wytrawny lingwista przedstawić w języku — nie potrafi. Zwłaszcza że pułapki języka tropi od dziesięcioleci i jest, jeśli nie sędzią, to biegłym sądowym w kwestii jego możliwości i przewycięzania niedostatków.

Zatem demonstrowaną lub tylko sugerowaną niemożność przedstawienia, wykraczającą dla mnie poza strategie lingwistyczne, postrzegam tu jako chwyt świadomy, prowokujący do tego, by poddać tę poezję oglądowi przez pryzmat kategorii

J.P. H u d z i k: *U podstaw estetyki: główne problemy Kantowskiej estetyki w świetle współczesnej filozofii i kultury*. Lublin 1996.

² O poetyckim wyrafinowaniu Barańczaka, widocznym także w *Chirurgicznej precyzji*, napisał Marian Stala: „Brak zaufania do mowy gładkiej i łatwej, skłonność do utrudnień i komplikacji, bezustanne sprawdzanie własnych możliwości (i możliwości współczesnej polszczyzny) — te stałe cechy poetyckiego warsztatu Barańczaka widoczne są też bardzo wyraźnie w *Chirurgicznej precyzji*. [...] Zresztą gry strofami, rymami, współbrzmieniami nie są jedynymi znakami maestrii poety. Równie istotna [...] jest instrumentacja gatunkowa nowych wierszy Barańczaka”. M. S t a l a: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 118—119.

wzniosłości. Wzniosłości, która idąc z poruszenia potężnym zjawiskiem, uczuciem ogarniającym myśli i emocje, wywołuje szczególne napięcie (jak powiadał Edmund Burke: najsilniejsze, jakiego może doznać umysł ludzki³), przynosząc ambiwalentne odczucia grozy i przyjemności. Porażając siłą tego odczucia, nasuwa jednocześnie wyobrażenia braku: potęga może odebrać wszystko, sprawić, że „zdarzy się” przestanie się zdarzać⁴. Dotyczy to także możliwości przedstawienia, braku właściwych środków wyrazu, utrzymującym w napięciu chwilę twórczą, bo nie jest pewne, czy zdarzy się przedstawienie. Po trwodze przychodzi ulga, drugi niezbywalny element wzniosłości. Gdy groźba odebrania jest oddalona, a przerażenie miesza się z przyjemnością, trwoga zostaje odepchnięta na pewien czas. Nie przynosi to pełnej satysfakcji, lecz właśnie ulgę, to, co J.F. Lyotard nazywa „odebraniem drugiego stopnia”: „[...] duszy odebrana jest groźba, że zostanie jej odebrane światło, język, bliźni, życie”⁵. Zatem jest wzniosłość przyjemnością zrodzoną „ze szczęśliwie przeżytej grozy”, pozostawiającą zarazem w świadomości ślad braku, który zagraża, odciskającą piętno doznanej kruchości, skoro można zostać pochłoniętym przez coś potężniejszego, nad czym zapanować nie sposób. Pseudo-Longinos pisał, że pamięć wzniosłego uczucia „ostoi się przy długim przemyśleniu, przeciwko czemu opór jest trudny, a raczej niemożliwy, i czego pamięć jest silna i niezatarta”⁶. Dotyczy to także — a w wypadku poezji Barańczaka może przede wszystkim — niedostatków języka, który nie zdoła przedstawić nieokreśloności.

W czytaniu Barańczaka chodzi mi teraz głównie o wiersze, które uwypuklając zasadniczy brak: niedoskonałości języka

³ E. B u r k e: *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Przeł. P. G r a f f. Warszawa 1968, s. 43.

⁴ J.F. L y o t a r d: *Wzniosłość i awangarda*. Przeł. M. B i e Ń c z y k. „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 182.

⁵ Ibidem.

⁶ P s e u d o - L o n g i n o s: *O górnosci*. W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*. Przeł. i oprac. T. S i n k o. Wrocław 1951, s. 100.

i jego niewspółmierność wobec pomyślanej rzeczywistości, przywodzą na myśl formułę, jakiej użył kiedyś poeta, komentując utwory Czesława Miłosza. Barańczak napisał: „Zostaliśmy obdarowani językiem, tak jak zostaliśmy obdarowani istnieniem. W obu wypadkach konsekwencje są takie same”⁷. Te konsekwencje — to także konieczność jak najdoskonalszego wykorzystania niedoskonałych darów: języka i istnienia. No tak, ani ich odrzucić, ani się w nich bezpiecznie zadomowić. A skutki, mam to przeświadczenie nie tylko po wierszach Barańczaka, skazują w wielu przypadkach na lęk przed odebraniem. Zwłaszcza wtedy, gdy zagrożenia nim doznaje się wobec zdarzeń, spraw, zjawisk porażających mocą, obnażających w doświadczeniu słabość i niepewność — zarówno zdolności nazywania, gdy idzie o język, jak zdolności wyobrażenia, gdy rzecz dotyczy kwestii egzystencjalnych i metafizycznych. Zatem chodzi mi o wiersze, które — sięgając w te rejony — pozostawiają mnie na progu tajemnicy, dostarczając co prawda przyjemności, że brak został odsunięty, czyli że „zdarza się” — jeszcze się zdarza, i że groźba niewypowiedzenia, choćby przez aluzyjną ewokację, została odsunięta. Zarazem wywołują przeświadczenie, że toczy się w nich gra nie o to przede wszystkim, co zostało powiedziane, ale o to, czego wypowiedzieć się nie da. Bo — jeśli posłużyć się metaforą Barańczaka z utworu *Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami* — zostają w wierszu tylko „śmiecie”, odpadki tego, co chciałoby się przedstawić, powiedzieć o nieokreśloności, o doznaniu nie do pokazania. Píše Barańczak:

[...] Jak to osiągnąć, nie wiem:
 mówię, próbując zbudzić echo,
 pewnie jest jakaś ściana
 w tym bezbrzeżnym przypadku. Co czują opuszki
 palców, gładząc pierś; chrobot zegara; na niebie
 ślad odrzutowca: takie z siebie śmieci

⁷ S. Barańczak: *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozważania*. „Teksty” 1981, nr 4—5.

w szczelnych zwrotkach — ofiarę żywą, choć kaleką —
na ukos, w górę, na skraj pustki
wynoszę za próg [...]

Istotne dla oglądu tej poezji jest rozumienie wzniosłości w paradygmacie Lyotardowskim, ufundowanym oczywiście na reinterpretacji Kanta i Burke'a, ale eksponującym najmocniej pytanie „czy zdarzy się?” — jako swoistą interpretację tezy, że istnieje coś, co można pojąć, ale co uniedostępnia się twórczej wyobraźni. Lyotard przesuwając jednocześnie akcenty z tradycyjnego pytania o to, jak ma wyglądać wzniosłe dzieło sztuki, na pytanie o sposób jego doświadczania. Odbiorca ma zostać poruszony, pozbawiony następstwa, „co dalej”. Artysta odwołuje się do nieprzewidywalnego, nieprzedstawialnego, sugeruje jego obecność, ale w istocie do przedstawienia nie zmierza⁸. W sztuce nie można przedstawić nieprzedstawialnego, można jednak wyrównać dług obecności, czyli zaświadczyć, że nieprzedstawialne istnieje. Wzniosłość rozumiana jest tu nadal jako aluzyjna ewokacja tego, co jeszcze pojmowalne, ale czego nie da się przedstawić, rodząc w efekcie trwogę, jaką budzą wszystkie wyobrażenia braku, który uświadamia, że „zdarza się” — przestaje się zdarzać.

Także — poszukując nowych form wyrazu, eksperymentując z nieokreślonością. Tę tezę popiera Lyotard analizą sztuki nowoczesnej, obserwując tendencję *ex minimis* w ruchach awangardowych. Śledzi w malarskich przedstawieniach kurczenie się przestrzeni dzieła: wpieryw znikają przedstawienia realistyczne, potem różnorodność barw i kształtów, dalej rama, wreszcie sam obraz, który zastępuje forma happeningowa czy projekt konceptualistyczny. Choć jednak ubywa materii artefaktu, nie kończy się ani tęsknota, ani pogoń za tym, co wzniosłe.

⁸ Por. interpretację wzniosłości w: J. R y c z e k: *Wzniosłość ponowoczesna*. W: E a d e m: *Piękno w kulturze ponowoczesnej*. Kraków 2006, s. 156—164.

Pytanie „czy zdarzy się?”, w tym: czy zdarzy się przedstawienie czegoś, co będąc — jest nie do określenia, stanowiące według Lyotarda istotę sztuki awangardowej, owocuje w niej dwoma modelami wzniosłości: nostalgiczno-ewokującym oraz eksperymentalno-projektującym. Pierwszy z nich skupia się na strategii melancholijnej — eksponuje stratę, co z kolei wywołuje nostalgię. Melancholicy szukają pocieszenia w formie — gdy nie ma spójnej całości, forma daje ukojenie, pozwala mówić o wspólnym doświadczeniu. Drugi model wzniosłości, innowacyjny, skupia się na eksperymencie — zauważa szansę tworzenia na nowo. Chce eksponować zdarzenia myśli jako nie pomyślane, ale pozostające do pomyślenia. Nie przywiązuje wagi do tego, „co zdarza się tematowi, lecz do samego »czy zdarza się?«, do niedostatku”⁹. Im bardziej rzeczywistość staje się nieuchwytna, poddana pytaniu, osłabiona, tym silniejszą wywołuje groźbę, że brak pochłonie wszystko, bo — idąc za Burkiem, na którego powołuje się Lyotard — rodzi się przerażenie wywołane odebraniem: „[...] odebranie światła, przerażenie mrokiem; odebranie bliźniego, przerażenie samotnością; odebranie języka, przerażenie ciszą; odebranie życia, przerażenie śmiercią”¹⁰.

Sztuka, oddalając zagrożenie, dostarcza przyjemności płynącej z *delight*. Także — poszukując nowych form wyrazu, eksperymentując z nieokreślonością. „Artysta próbuje kombinacji, które pozwalają nastąpić wydarzeniu”¹¹. Właśnie w sferze przedstawienia oddala lęk, że „zdarzy się” — przestaje się zdarzać. Dzieło nie dostosowuje się do ustalonych wzorców, ale według nowych reguł, które samo ustanawia, usiłuje przedstawić, że istnieje nieprzedstawialne. Gra toczy się o pokazanie tego, co sprawia, że się widzi, a nie tego, co jest widoczne¹².

Różnorodne artykulacje wzniosłości nie są oczywiście w poezji Barańczaka sprawą nową, by przypomnieć z nowofa-

⁹ J.F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda...*, s. 185.

¹⁰ Ibidem, s. 182.

¹¹ Ibidem, s. 183.

¹² Por. J.F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda...*, s. 184.

lowych utworów takie choćby, jak *Kwiat cięty*, *Bo tylko ten świat bólu*, czy też poemat *Sztuczne oddychanie*, spięty klamrą *Hymnu porannego* i *Hymnu wieczornego*. W jego wierszach dawniejszych jednak wydzwięk wzniosłości był nieco przytłoczony specyficznym patosem, czy lepiej powiedzieć: „[...] podniosłością, w której retoryka składniowo intonacyjna, wzmocniona [...] kondensacją znaczeń właściwą poezji lingwistycznej”¹³, przygłuszała samo doznanie wzniosłości gęstą metaforą językową. Taka sytuacja poetycka dowodzi po raz kolejny w dziejach wzniosłości, że najczyściej wybrzmiewa ona tam, gdzie obchodzi się bez wątpliwego sojusznika: retorycznego patosu — z którym bywa często mylona w odbiorze. Niejednokrotnie zresztą podkreślali teoretycy wzniosłości, iż właśnie budowanie jej w ascezie poetyckich środków, w swistej powściągliwości jest najskuteczniejsze, bo taki sposób artykulacji niejako symbolizuje niemożność przedstawienia tego, co naprawdę wzniosłe i przez to niewyraźalne.

Prawdziwie wzniosłe zatem przemawiają do mnie te wiersze Barańczaka, a są to późne wiersze, w których wypowiedź jest „wyciszona, niemal intymna, [...] oddziałuje na odbiorcę nie głośnym patosem zwróconym do »ty«, ale skupieniem i powściągliwością indywidualnego przeżycia”¹⁴. Myślę tu, na przykład, o *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*¹⁵, w której to villanelli prawdziwy wstrząs, porażenie i zdumienie (a także,

¹³ T. Kostkiewiczowa: *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław 1996, s. 369.

¹⁴ Ibidem, s. 373.

¹⁵ Ten znakomity wiersz Barańczaka prowokuje do refleksji interpretacyjnej wielu krytyków. Marian Stala przy próbie ustalenia, „jakie wiersze są niezbędne dla zrozumienia polskiej poezji lat dziewięćdziesiątych”, wymienia ten utwór pośród kilku tekstów Barańczaka (M. Stala: *Próba praktycznej wolności. Kilka myśli o poezji III Rzeczypospolitej, zapisanych wiosną 1998 roku*. W: Idem: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 286). Interpretacje *Płakała w nocy...* przedstawiły m.in.: J. Dembińska-Pawelec (*Villanella od Anonima do Barańczaka*. Katowice 2006, s. 198—210) oraz J. Kisiel: *Co się kryje za tańcem słów? O jednym wierszu Stanisława Barańczaka*. W: *Żonglerzy słów w literaturze*. Red. M. Kita i M. Czempka. Katowice 2006, s. 153—163.

jak powie poeta, „półprzytomny wstyd”) wobec skrywanych łez najbliższego człowieka przerastają wyobraźnię, magnetyzują myśl o inności „na wyciągnięcie ręki — tych dotkliwie drugich / niedotykalnie drogich”, co okazują się tajemnicą, której nie wolno łamać „toporną tkliwością”. Skumulowanie w lirycznej sytuacji intensywnych uczuć: zarówno tych, których przyływ spowodował tłumiony płacz kobiety, jak i tych, które w podmiocie wywołuje odkrycie płaczu, wytwarza szczególnie wysoką temperaturę emocjonalną utworu. Staje się ona ewokacją „żarliwych uczuć”, „żarliwego sposobu myślenia”, co zarówno Pseudo-Longinos, jak i romantyczni wyznawcy „szczytności” podkreślali w charakterze jej wyznacznika.

Wzniosłość obecną w tym wierszu należałoby określić jako wzniosłość dyskretną. Obywając się bez patosu, odrzucając „górnny styl”, realizuje się tu ona w wyciszeniu, w niepewności, szacunku i lęku przed nieokreślonym — co istnieje bez wątpienia (wszak: płakała w nocy...), ale czego treść nie pozwala się zobaczyć ani przedstawić. Zasadniczym zabiegiem w artykulacji wzniosłości okazuje się tu *emphasis*, niedopowiedzenie, podtrzymywane przez cały tekst, uwyrażnione w jego zakończeniu. I, doprawdy, nie wiadomo do końca, które to „nieokreślone” wywołuje intensywniejszy wstrząs i mocniej się uniedostępnia: objawione niespodzianie uczucia kobiety, czy też zaskakujące męczyzną emocje własne. Antynomiczne postawy: pewności i wątpienia, paraliżu wyobraźni i jej ruchu, mieszają się tu — zgodnie z falowaniem ambiwalentnych komponentów wzniosłości — z *delight*, z ulgą, w której wygasa utwór: „[...] ‘Zapomnij. / Płakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził. / To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi.’” Choć jednak wstrząs zostaje wyciszony, to przyjemność ze szczęśliwie przeżytej grozy wcale nie niesie pełnego uspokojenia podmiotu. Jest tak, jak powiedział Pseudo-Longinos: pamięć wzniesłego uczucia „ostoi się przy długim przemyśleniu, przeciwko czemu opór jest trudny, a raczej niemożliwy, i czego pamięć jest silna i niezatarta”¹⁶.

¹⁶ Pseudo-Longinos: *O górnności...*, s. 100.

Skonstruowana w wierszu sytuacja liryczna, intymna i silnie uwewnętrzniona, uwrażliwia na nowe dla wzniosłości obszary — takie, w których doświadcza jej dzisiejszy człowiek. O ile w wiekach dawniejszych wzniosłość rodziła się głównie w kontakcie z odrębnymi od ludzkiego świata zjawiskami natury, ogromnymi, strasznymi fenomenami — dziś wydaje się, że wywołać ją mogą w równym stopniu spotkania z innością drugiego. Jak pisze Lévinas, inny pojawia się najpierw jako twarz, która wzywa do odpowiedzialności. Bycie „dla” niego to uznanie tej odpowiedzialności. Jego spojrzenie to sama kruchość. Sposób, w jaki inny jest „dla” mnie, polega na obecności, w której ukazuje się nieobecność, dodając do mojego świata przeżyć nowy wymiar tego, co nieuchwytnie — wymiar intymności¹⁷.

Relację z obiektem strasznym zastąpić dziś może spotkanie z odmiennością zamkniętego mikrokosmosu innego człowieka, bliskiego i „dotkliwie drugiego” zarazem. Tak sygnalizowaną wzniosłość, wychodzącą poza ustalone tradycją dychotomie „podmiot — przedmiot”, „góra — dół”, warto postrzegać nie tylko w kategoriach estetycznych, ale i w etycznych. Objasniają jej sens prace Lyotarda, Lévinasa, Derridy, francuskich feministek: Luce Irigaray, Helene Cixous. Przez nie nazywana jest „wzniosłością kobiecą”, rzecz jasna — nie rezerwowaną wyłącznie dla kobiet, wobec oczywistego współwystępowania w każdym człowieku pierwiastków kobiecych i męskich¹⁸.

Przywołując wiersz *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, chcę zarazem uwyraźnić specyficzne rejony, tematy, zdarzenia, którymi syci się wzniosłość dzisiaj. Także wzniosłość w poezji Barańczaka. O ile bowiem dla wyznawców „górności”,

¹⁷ Zob. wywiad z E. Lévinasem: *Visage et violence première*. In: A. Münster: *La différence comme non-indifférence*. Paris 1995, s. 135 i nast.

¹⁸ O ile zgodzimy się z Lévinasem, że kobiecość i męskość oderwane są od obiektywizującego pojęcia płci. „W miłości” — mówi Lévinas — „inny znajduje się poza płcią [en dehors dugenre]. I jeśli to uznaje, jestem wybrany”. W: E. Lévinas: *Visage et violence...*, s. 138.

„szczytności” minionych stuleci (niekoniecznie odległych, tak rzecz się przedstawiała jeszcze do modernizmu) wzniosłość wzbudzały głównie potężne przedmioty i ogrom natury, o tyle w ponowoczesności wywołują ją niejednokrotnie zdarzenia myśli sytuujące się raczej w skali *mikro*. I nie o małą myśl mi chodzi, ale o to, że po pierwsze, wzniosłość w sztuce rodzi się także z refleksji nad tym, co małe, czasami tak małe, iż niedostępne wzrokowi, po drugie, z tego, co głęboko uwewnętrznione, ukryte przed spojrzeniem. Pisał o tym Aleksander Nawarecki, przekonująco dowodząc przesunięcia wrażliwości współczesnych, żyjących w dobie mikrobiologii i nanotechnologii, mikrowirusów i terroryzmu¹⁹. Sytuuje się też wzniosłość

¹⁹ Zob. A. Nawarecki: *Czarna mikrologia*. W: *Skala mikro w badaniach literackich*. Red. A. Nawarecki i M. Bogdanowska. Katowice 2005, s. 9–24.

Nawarecki pisze: „[...] poczucia tego co Anglicy określają jako *Sublime*, zaś Niemcy jako *Ereignis*, nie ogranicza się już do sfery materialnej wielkości. [...] Mówiąc prościej — to, co jawi się dziś jako nieuchwytny, czyli wzniosły, sytuuje się w skali *mikro*” (s. 14).

Czyżby zatem doświadczenie wzniosłości w tym, co wątle i małe, odbiegało dojmująco od obowiązującego dziś, potocznego spostrzegania świata? Zaskakująco prostą odpowiedź daje obserwator szczególnie bliski codzienności, programowo naoczny i dosłowny, wręcz trywialny — reportażysta [Ryszard Kapuściński — D.O.-W.] [...]: „największe zagrożenia tkwią w olbrzymiej i rosnącej sferze mikro, mikrobiologii zwłaszcza, która objawiła się oczom ludzkim nie dawniej niż dwieście lat temu [...]. Cały wielki świat wirusów, bakterii, całe wielkie laboratorium pracujące nad wszelkiego typu broniąmi bakteriologicznymi, zmianami kodów genetycznych — to jest świat tajemniczy [...]”. R. Kapuściński: *Świat straszny i wielki*. „Gazeta Wyborcza”, z 26—27.01. 2002, s. 15.

Następnie, dla poparcia tezy, iż dziś wzniosłość sytuuje się także w skali mikro, przywołuje Nawarecki wypowiedź Derridy po 11 września: „Kiedyś ktoś powie: ‘11 września’ to były stare (‘dobre’) czasy ostatniej wojny. Panował jeszcze wspaniały porządek: widoczny, olbrzymi! O wielkim obszarze, wielkiej randze! Tymczasem nanotechnologie wszelkich rodzajów stają się dużo potężniejsze i coraz bardziej niewidzialne, nieuchwytny, wnikające gdzie się da. Rywalizują w mikroświecie z mikroorganizmami i bakteriami. Nasza podświadomość jest już na to wrażliwa, już to wie i już nas przeraża”. *Co to jest terroryzm?* Tłum. J. Szygiel. „Le Monde Diplomatique”, kwiecień 2004, s. 19.

na obrzeżach tego, co pozornie doskonale znane, nawet trywialne, a niespodziewanie odsłaniające swoją potęgę, wobec której doznaje się porażenia zagrażającym brakiem. To rzeczy, myśli, kryjące się w „szczelinach istnienia”, by przywołać najkrócej sens wzniosłości omawianej przez Jolantę Brach-Czainę. Na nic nam romantyczne przepaście, powie badaczka, skoro najstraszniejszą otchłanią może być przepaść codziennej egzystencji, skoro to, co nieuchwytnie i niewyraźalne, pozostaje w zasięgu ręki, w obszarze codziennego zmagania. Jakże tego wiele w poezji Stanisława Barańczaka...

Także w cytowanym wcześniej wierszu *Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami*, w którym do porażenia ułomnością siebie, świata oraz poetyckiego mówienia prowadzi zdarzenie tyleż banalne, co nieoczekiwane owocujące lękiem i trwogą. Oto obraz śmieci — piętrzących się gór odpadków i ziejącej z nich przepaści — kieruje myśl ku pustce, która pochłonąć gotowa wszystko. Atakuje doznanie braku — dotykającego tu i teraz, a zarazem antycypowanego, bo przychodzi lęk przed całkowitym odebraniem sensu. Ten brak jest potencjalny, zademonstrował już swoje działanie, choć nie wszystko pochłonął ze szczerem. Doświadczenie nasuwa myśl o śmieciach jako alegorii losu i upadku, także ostatecznego. Poetycki obraz, choć przedstawia trywialny, PRL-owski śmietnik, skonstruowany jest na wzór pejzażu wzniosłego, uderzającego ogromem, wobec którego człowiek doznaje kruchości i trwogi. Ten obraz, zorganizowany wertykalnie — także w zakresie grafi tekstu, bo wersy są nieregularnie porozdzierane przerzutniami, rozrzucone w różne miejsca kartki, naśladując piętrzące się śmietnisko — demonstrowa odrażającą potęgę jego poszarpanych gór i otchłani:

nie usuwana
tygodniami, fetorem sięgając podniebień
 blokowych pięter, rosła góra
 gnijących resztek, tania
alegoria upadku. Okrawki kapusty,

niedopałki, kręgosłup śledzia, tłusty grzebień,
flaszki po żytniej, „Polityka”, ochłap
nadpsutej wołowiny: dno przepaści, która
pionowo ziała tchnieniem pustki
gdy stawałem, ofiara na nieczynny stos,
strącając ze śmieciami w otchłań
siebie [...]

W zhiperbolizowanym obrazie, niosącym przykrość sugestywną ewokacją fetoru, brzydoty i odstręczającego dotyku, zarazem demonstrującym wstrząs podmiotu, mamy do czynienia z opisem skonstruowanym wedle wskazań teoretyków wzniosłości. Na istotne czynniki jej wzbudzania, takie jak brzydota, niedoskonałość, potworność, wskazują zarówno Burke, jak i Boileau. Także Paul Klee powiada, że potworność i bezkształt mają swoje prawa bytu, gdyż mogą być wzniosłe²⁰. U Barańczaka nasuwają one myśl o bylejąkości świata, o własnym wybrakowaniu, o przeznaczeniu, także ostatecznym, które prowadzić może do „całopalnej ofiary” — nie dość jednak dobrej, by miała zagwarantować miejsce lepsze niż śmietnisko. Obraz góry, przepaści i otchłani zbudowany jest tu niemal wzorcowo według przepisu Edmunda Burka — z tą różnicą, że osiemnastowiecznego teoretyka wzniosłości pociągały góry i przepaście naturalne, Barańczak zaś rysuje przepaść dwudziestowieczną, postindustrialną. W każdym razie, Burke nauczał nie tylko o tym, że wzniosłe uczucia wywołuje w nas widok potęgi przyrody — np. gór i przepaści właśnie — ale też o tym, że warunkiem wywołania wzniosłych uczuć w odbiorcy jest wytworzenie w nim wyobrażenia przykrości i zagrożenia: „[...] pobudzać wyobrażenie przykrości i niebezpieczeństwa [...] jest źródłem wzniosłości [...] twierdzę, że wyobrażenia przykrości są znacznie potężniejsze od tych, których przysparza przyjemność. Ponad wszelką wątpliwość, cierpienia, na jakie jesteśmy podatni, wywierają znacznie większy skutek na ciało i umysł niż

²⁰ Zob. J.F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda...*, s. 180.

wszelkie przyjemności, jakie mógłby wymyślić najuczcieńszy sybaryta [...]”²¹.

W poetyckim obrazie Barańczaka mamy do czynienia i z pobudzaniem przykrości, i z przynależącą do wzniosłości leksyką, i z ewokacją szczytu oraz dna przepaści „pionowo ziejącej tchnieniem pustki, strącającej ze śmieciami w otchłań”. Jest to widok wzniosły, budzący trwogę — choć jakże inny od otchłani np. romantycznych, utrwalonych na malowidłach Caspara Davida Friedricha... Oto u romantycznego wyznawcy wzniosłości ludzka sylwetka pochylała się nad przepaścią górską albo rysowała się krucho i niepewnie na tle bezkresnego morza... U Barańczaka — nic ze sztafażu romantycznej grozy. Otrzymujemy przepaść w pejzażu współczesnym — wstrętną, sztuczną, być może przez to nawet bardziej porażającą od przepaści romantycznej, ale także innej dwudziestowiecznej, którą wcale elegancko opisywał Zbigniew Herbert, mówiąc o *Przepaści Pana Cogito*. Tamta, skarłowaciała, co to nie była ani na miarę Pascala, ani na miarę Dostojewskiego, otwierała się tuż za progiem mieszkania, można ją było zakryć wycieraczką („kawalkiem starej materii”) lub przysypać paroma garściami piasku... Ta z wiersza Barańczaka, ziejąca fetorem, wdziera się do wnętrza podmiotu, atakuje wizję „ofiarnego stosu”, nasuwa wyobrażenie cierpień. Jest ów stos ofiarny — zsypany — nieczynny; nawet tu dostrzec można zagrażające wszystkiemu działanie braku. Obcując z nim, stajemy przed pustką — otchłanią, odczuwamy groźbę możliwości, że „nie zdarzy się”. Nawet ta „wybrakowana ofiara” z samego siebie nie będzie możliwa do wypełnienia ani przyjęta. Znakiem zapytania jest „teraz”, Lyotard’owskie *now*, jako uczucie, że może się nic nie zdarzyć: nicość teraz. Spojrzenie w pustkę nasuwa myśl o nieprzedstawialnym — o znakach przesłania, o pisanym wielką literą „Ty” (choć — oczywiście — owo „Ty” nie musi być w wierszu jednoznacznie utożsamiane z Bogiem). O tym wreszcie, iż niosąca trwogę egzystencjalną i me-

²¹ E. Burke: *Dociekania filozoficzne...*, s. 43.

tafizyczną górą śmieci, która opanowuje myśli i uczucia groźbą unicestwienia, jeszcze nie dosięgła w pełni. Trwoga zostaje oddalona. Przychodzi *delight*, ulga wynikająca ze zwłoki, przyjemność po przeżytej trwodze. Lyotardowski *suspens*, zmniejszający groźbę. Po opisie potężnego śmietniska i ewokacji nieokreślonego lęku następują frazy mówiące o (to prawda, kruchej) nadziei, o szansie odwrócenia biegu zdarzeń:

Prawie w ostatniej chwili przed ostatnią chwilą
 Myśl: mimo wszystko trzeba by postawić
 na swoim (Twoim), czytać — może i się myląc —
 w gratach z wysypisk znaki i przesłania,
 jak ten patefon z tubą, w której się objawił
 Głos Jego Pana

Prostodusznemu psu. [...]
 [...] pragnąc w zamian tylko krzty
 wiary, że uda mi się zmieścić
 siebie

w takim mnie — tu, na razie — jakim chcesz mnie Ty.

W ostatniej części wiersza, będącej zarazem jakby „trzecią odśloną” podmiotu, następuje zwrot metafizyczny. Pierwsze dwie części, ukierunkowane na problematykę egzystencjalną, odślaniały aspekty podmiotu, „jakim chciał go świat” i „jakim chciał go los”. Oba warianty „ja” lirycznego metaforyzowały obraz jego wnętrza jako wystawionych za próg domu i „za próg siebie” śmieci. Porażały niedostatkiem. Teraz, gdy kierunek refleksji się odwraca i ujawniony zostaje adresat monologu, oddalona jest też trwoga przed nieprzyjęciem „całopalnej ofiary”.

Stawką tego wiersza jest dla mnie zapis i wywołanie uczucia wzniosłości. Swoiste „spłacenie długu obecności”, czyli zaświadczenie, że nieprzedstawialne istnieje, choć jest nie do pokazania. Ukierunkowanie nie na to, co jest widzialne, ale na to, że się widzi. Zapis wstrząsu i ulgi oraz sprowokowanie ich u odbiorcy. To działanie mieści się w istocie sztuki wzniosłej,

która ewokując i innowacyjnie projektując porażenie i przyjemność, chce przedstawiać zdarzenia myśli jako nie pomyślane, lecz pozostające do pomyślenia.

Zarówno ten, jak kilka innych, ważnych dla problematyki wzniosłości wierszy Barańczaka zapewne nie ostałoby się przy takiej klasyfikacji, gdyby przeprowadzał ją Immanuel Kant. Zapewne filozof odrzuciłby *Powiedz, że wkrótce; Debiutant w procederze, Bist du bei mir; Czas tak cierpliwie znosi, czy Chęci*, w których to tekstach mamy do czynienia ze wzniosłością idącą z zagrożenia cierpieniem, ze znękaniem organizmu, z grą wyobraźni sytuującą się na granicy realnego, doświadczalnego somatycznie bólu, odciskającego się nawet w instrumentacji głoskowej, w chropawych rzeżeniach, syczeniach oddechu z trudem przeciskającego się przez krtań (to szczególnie sugestywne w *Powiedz, że wkrótce* — gdzie powietrze przepuszczone „przez megafon tętnic” roznosi wiadomości, „ziarnka gromu”, po organizmie, gdzie w kaskadach głosek wybuchowych i szczelinowych, nagromadzonych w instrumentalizowanym monologu, niemal dosłownie słycać ową „pracę oddechu”, co z trudem toruje sobie drogę przez schorwane ciało). Zapisuje Barańczak doznanie bólu, który kieruje myśl ku wewnętrznemu pejzażowi ciała, przed nami ukrytemu. Zresztą, gdyby był ów pejzaż widoczny, gdyby powłoki ciała były przezroczyste — twierdzi Jolanta Brach-Czaina — nie doznawalibyśmy, myśląc o nim, wzniosłości. „[...] życie wewnętrzne uważalibyśmy za oczywiste, banalne i niegodne metafory. [...] Ale jesteśmy w innej sytuacji. Nie możemy wejrzeć w siebie i świadomie towarzyszyć dziejącym się w nas głębokim procesom. Czcimy więc tajemnicę”²².

Kant dowodził, że przerażające wyobrażenia i widoki stają się wzniosłe tylko wtedy, gdy pobudzają umysł do odwrócenia się od świata zmysłów i oddania się ideom zawierającym wyższą celowość. „Jaka arogancja wobec życia. Szeleścić papierami

²² Córka Ireny, wnuczka Bronisławy, prawniczka Ludwiki. J. Brach-Czaina: *Błony umysłu*. Warszawa 2003, s. 102.

mi, odwracać się od zmysłów, wpajać idee zapachów, nie wachać!”²³ — komentuje jego postawę Brach-Czaina. Tymczasem właśnie zmysły, budzące wyobrażenie wewnętrznego pejzażu ciała, okazują się pożywką dla współczesnej estetyki wzniosłości. Pisze Brach-Czaina: „[...] czy to nie dziwne, że uczucie wzniosłości może wywołać byle burza morska czy piorun rozdzierający pobliskie drzewo, a to, co najbliższe, najbardziej nas dotykające, w pełni uwewnętrznione, nasz wzburzony organizm, szaleństwo jego wewnętrznych wód, kataklizm, przyływów takich własności nie mają. To wszystko miałyby pozostać poza doświadczeniem, powiedzmy śmiało, poza wyższymi uczuciami? Z jakiej racji? Tajemnicze, wewnętrzne ciało — flak wyrzucony poza kulturę [...]. Nasze doznania nie kończą się przecież na tym, co widzimy, a wewnętrzny pejzaż ma sposoby komunikowania się z nami [...]”²⁴. Według Brach-Czainy wzniosłości nie wolno odcinać od trzewi. „Nie doceniamy wnętrzości” — powiada.

Otóż niektóre wiersze Barańczaka — doceniają. I ciało, i somatyczny ból, i to, co się z niego rodzi: trwogę wywołaną wyobrażeniem braku. I jeszcze sugerowane zdarzenia myśli, nie pomyślane, ale pozostające do pomyślenia. I to, że z odczuwanego oraz imaginowanego wewnętrznego „powiatu” ciała wyziera wzniosły lęk przed ostatecznym odebraniem. Tymczasem oddalony, choć w jednej z dotkliwie przejmujących villanelli, która symbolicznie „liczy do trzech”, jakby zaklinając „do trzech razy sztuka”, wyliczanka zostaje urwana, niedopowiedziana. Wiersz wygasa w ciszy po pauzie, odciska się w nim działanie braku:

Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece,
tej koldrze z piaskiem pod nią, księżniczce, nad ranem
drażnionej ziarnkiem grochu. (bo późno: po trzeciej).

²³ Ibidem, s. 104.

²⁴ Ibidem, s. 110.

W... no, to słowo, też na wpeł martwe... w „powiecie”?
 W powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem.
 Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece.

Wieści krążą tu z ust, do własnych ust, powietrze
 przez megafon tętnic przewija nagrane
 pogłoski: ziarnka gromu. [...]

[...]

Po pierwsze, że już wkrótce. Po drugie — po jeszcze
 bardziej pierwsze — [...]

[...]

Wiesz przecież. Powiedz krtani. I powiece

Na tym jej ziarnku globu, za późno: Po trzecie —

Tak, między innymi, artykułuje wzniosłość poezja Barańczaka wtedy, kiedy jej doznanie idzie ze, zdawać by się mogło, trywialnego i znanego: np. z głębi ciała. Także — z głębin bólu i bezsenności, które porażają nieokreślonością²⁵:

jestem ci jawą, snem bez snów i snami;
 jestem twym przedtem i teraz, i potem;
 [...]

zwady, parady, kłownady: bez ceny
 dla was — ja rzucam wam tę samą linę

²⁵ O wierszach z *Chirurgicznej precyzji* — a pośród omawianych przez znakomitego badacza znajduje się i ten cytowany poniżej — napisał Marian Stala: „*Chirurgiczna precyzja* jest najbardziej prywatna z poetyckich książek Stanisława Barańczaka; ta prawda wzywa do współodczuwania i zarazem onieśmiela... nie chcę mówić o życiu poety i jego tajemnicach, wolę krótkie napomknienie o mozartowskim tonie jego wierszy”. (M. S t a l a: *Ten żart na śmierć i życie. O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*. W: I d e m: *Przeszukiwanie czasu...*, s. 124). Głęboko szanuję postawę Mariana Stali, nakazującą dyskretne, szlachetne (czy po prostu: po ludzku przyzwoite) powstrzymanie się od komentarzy interpretacyjnych, które dotyczyć mogą sfery prywatności — przez wiersz ewokowanej, ale przecież nie danej wprost. Także onieśmielona i wezwana do współodczuwania przez wiersze, chcę jednocześnie zwrócić baczną uwagę na artystyczne skutki zapisu niepokojów i cierpienia w tym tomie Stanisława Barańczaka — a artystycznym efektem jest dla mnie w *Chirurgicznej precyzji* zapis wzniosłości i wzbudzenie jej uczucia w odbiorcy.

ratunku albo powróż mąk do rana;
[...]
[...] Zlany potem,
ciągnij sznur dzwonu, opuszczaj w grób linę,
dociskaj węzeł powroza i snami-
-sznurkami dawaj się targać do rana,

lecz wiedz: nie przerwę gry — linijki linę
zawsze zza sceny podrzucę ci — snami
stłumię ból — potem, gdy rwać zacznie rana.

Nie mam wątpliwości, że sztuka poetycka Stanisława Barańczaka to sztuka wzniosła. Wzniosła wzniosłością dyskretną, wzniosłością dystansu. Powołanych przez nią odczuć i zdarzeń myśli nie neutralizują filologiczne narzędzia. Te wiersze i emocje ostoją się przy długim przemyśleniu, choćby porażało ono brakiem, a pamięć wzburzenia zostanie silna i niezatarta. Bo też opór przeciwko lirykom Barańczaka jest trudny — porażając artykulacją nieprzedstawialnego, pozwalają oddalać lęk, że poetyckie „zdarza się” — przestaje się zdarzać.