Teksty Drugie
Teoria literatury, krytyka, interpretacja

5 | 2020
Wielogłos o poezji

„Betwixt this wor(l)d and that of grace…" albo o pewnej różnicy (nie tylko dźwiękowej) w związku z wierszem Stanisława Barańczaka *Co mam powiedzieć*

"Betwixt this Wor(l)d and that of Grace…"; or, On a Certain Difference (Not Just Sonoric) in Relation to Stanisław Barańczak's Poem Co mam powiedzieć

Tomasz Kunz

Electronic version
URL: https://journals.openedition.org/td/16569
ISSN: 2545-2061

Publisher
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences

Printed version
Date of publication: 1 septembre 2020
Number of pages: 327–341
ISSN: 0867-0633

Electronic reference
Tomasz Kunz, «„Betwixt this wor(l)d and that of grace…" albo o pewnej różnicy (nie tylko dźwiękowej) w związku z wierszem Stanisława Barańczaka *Co mam powiedzieć*», *Teksty Drugie* [Online], 5 | 2020, Dostępny online od dnia: 25 juillet 2021, Ostatnio przedlądany w dniu 02 août 2021. URL: http://journals.openedition.org/td/16569

„Betwixt this wor(l)d and that of grace…" albo o pewnej różnicy (nie tylko dźwiękowej) w związku z wierszem Stanisława Barańczaka *Co mam powiedzieć*

Tomasz Kunz

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 5, S. 327–341

DOI: 10.18318/td.2020.5.20 | ORCID: 0000-0003-0037-5470

Tytuł swojego tekstu zaczerpnąłem z fragmentu wiersza George'a Herberta *Affliction (IV)*, który posłużył Stanisławowi Barańczakowi za motto do tomu *Widokówka z tego świata*, skąd pochodzi interesujący mnie utwór *Co mam powiedzieć*[1]. Cytat ten brzmi: „*A wonder tortur'd in*

Tomasz Kunz – dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, tłumacz. Zajmuje się teorią i historią literatury nowoczesnej. Autor książki *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (2005).

1 Wszystkie wiersze Stanisława Barańczaka przywołuję i cytuję za wydaniem S. Barańczak *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007, podając w nawiasie skrót WZ i numer strony. Wiersz *Co mam powiedzieć* (WZ, 341) przytaczam w całości, aby ułatwić śledzenie dość drobiazgowej filologicznej analizy, jakiej poddaję go w dalszej części swojego tekstu.

> Który to świat, czy ten? Nie w takt, niespodziewane
> targnięcia wiatru szarpią rozespanym niebem.
> Co mam powiedzieć, wie, że będzie powiedziane.
>
> Furkot wróbla. Filc piłki uderza o ścianę
> garażu. Szum z odległych szos. Znów, po raz nie wiem
> który: to świat, czytelne „tak", niespodziewane
>
> przybicie stempla słońca na kolejny ranek,
> którego mogło nie być, a jest, cały, jeden.
> Co mam powiedzieć? „Wierzę"? Będzie powiedziane

the space / Betwixt this world and that of grace" i odnosi się do kondycji człowieka zmuszonego trwać w rozdarciu między „tym" (doczesnym, ziemskim) „światem" a przyobiecanym przez Boga „światem chwalebnym", „światem łaski". W twórczości Barańczaka motyw podziału na „ten" i „tamten" świat powraca wielokrotnie w rozmaitych realizacjach i semantycznych odmianach: ich wyczerpujący katalog można znaleźć w monografii Krzysztofa Biedrzyckiego *Świat poezji Stanisława Barańczaka* we fragmencie rozdziału V zatytułowanym właśnie *Między tym a tamtym światem*[2]. W wierszu *Co mam powiedzieć* mowa jest – choć nie wprost – o dwóch różnych światach, ale także o dwóch różnych typach czy też odmianach języka. Zastosowany przeze mnie w tytule zapis, sugerujący komplementarną, a zarazem jednoczesną – choć w praktyce niewykonalną – realizację głosową i zawierający niemożliwą do oddania w mowie – w zasadzie niesłyszalną, zaznaczoną jedynie graficznie – różnicę artykulacyjną, nawiązuje do podstawowego konceptu, na którym opiera się moja analiza: powtórzenia z wkradającą się weń różnicą, przemieszczeniem brzmieniowym lub graficznym powodującym rozsunięcie odsłaniające swoiste miejsce pozbawione miejsca, a więc symptom czegoś, co nie może się uobecnić ani w języku, ani w czasie i przestrzeni – pozbawione miejsca artykulacji oraz miejsca w sensie topograficznym lub chronotopicznym.

Co mam powiedzieć, utwór otwierający wydany w 1988 roku w Paryżu tom *Widokówka z tego świata*, to pierwsza w twórczości Barańczaka, jedyna w tym tomie, choć nie jedyna w jego poetyckim dorobku autorska villanella. Poeta chętnie powracał później do tej kunsztownej formy wierszowej. W *Chirurgicznej precyzji* znajdziemy aż pięć takich utworów, umieszczonych z reguły w najbardziej eksponowanych miejscach: na początku tomu (*Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*), na początku cyklu wierszy (*Debiutant w procederze*; *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*) lub w jego zakończeniu (*Powiedz, że*

---

tak wiele słów, a żadne nie złożą się w zdanie
proste oznajmujące o Wiedzącym Niemym,
który, osiadłszy w tętnie, tka niespodziewane

skrzyżowania przypadków na tej jednej z planet,
w jednym z ciał, między jednym a następnym mgnieniem.
Co nam w powiewie, w wietrze będzie powiedziane

na ucho, to się może w głębi krtani stanie
słowem, uwięzły między podziwem a gniewem,
które poświadczy, będzie trwać, niespodziewane.
Co mam powiedzieć – wierzę – będzie powiedziane.

2 K. Biedrzycki *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Universitas, Kraków 1995, s. 161-163.

wkrótce). Upodobanie do tej wyrafinowanej formy Barańczak odziedziczył zapewne po tak ważnych dla niego i chętnie przezeń tłumaczonych poetach języka angielskiego, jak Elizabeth Bishop i Dylan Thomas, którego najsłynniejszą villanellę, *Do Not Go Gently into That Good Night*, autor *Sztucznego oddychania* przełożył na język polski już na początku lat 70. Barańczaka musiało zapewne ująć osobliwe połączenie „elegancji formalnej i tanecznej gracji", które, wedle celnego sformułowania Andrzeja Sosnowskiego, łącząc w sobie „prostotę" i „trudność", „potrafią […] udźwignąć treść niemal przygniatająco ważką, gdyż drobny ścieg rymów i refren zawsze będą działały odciążająco, przybliżając wiersz do piosenki"[3]. *Chirurgiczna precyzja*, w której villanella jest najczęściej powracającą formą stroficzną, nieprzypadkowo wszak opatrzona zostaje oksymoronicznym podtytułem *Elegie i piosenki z lat 1995-1997*.

Villanella, będąca jedną z najbardziej wymagających form wierszowych, jest także doskonałym przykładem charakterystycznego dla Barańczaka dążenia do piętrzenia trudności i komplikacji technicznych, testowania nie tylko własnej sprawności poetyckiej, ale także semantyczno-brzmieniowych możliwości języka, upartego forsowania jego granic, przypominającego ascetyczne „lingwistyczne ćwiczenie duchowe" albo, jeśli ktoś woli, „duchowe ćwiczenie lingwistyczne". Ćwiczenie, w którym sam Barańczak skłonny był widzieć – jak pisał we wstępie do angielskiego wyboru swoich wierszy z roku 1989 – sposób „naginania bełkotu świata do jakiegoś znaczącego porządku, nadawania potokom jego chaotycznej wymowy jakiegoś kierunku i sensu"[4]. W takim ujęciu wszelkie pęknięcia w pancerzu doskonałej formy byłyby świadectwem ścierania się tych dwóch porządków: czy raczej porządku (myśli, idei, racjonalnej i zorganizowanej mowy) oraz nieporządku (życia, rzeczywistości): bełkotliwej i chaotycznej logorei świata, natury i historii.

Na zagadnienie to warto spojrzeć w kontekście wspomnianej przed chwilą formalnej wirtuozerii Barańczaka, zwłaszcza że czytelników i badaczy jego poezji wydaje się w ostatnim czasie nurtować raczej to, co skrywa, a nie to, co ujawnia, ów nadzwyczajny kunszt poetycki i słowna ekwilibrystyka. Beata

3 A. Sosnowski *Vilanella i „rondelki"*, www.nieszuflada.pl/_artykuly/vilanella.html (24.06.1918). Na temat villanelli zob. monografię gatunku autorstwa Joanny Dembińskiej-Pawelec *Villanella od Anonima do Barańczaka*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006. Tam także, w części interpretacyjnej, znajdują się osobne teksty poświęcone czterem z pięciu napisanych przez Barańczaka villanelli, m.in. interesującemu mnie utworowi *Co mam powiedzieć* (tamże, s. 155-210).

4 S. Barańczak *O pisaniu wierszy*, w: tegoż *Tablica z Macondo*, Aneks, Londyn 1990, s. 240.

Przymuszała w artykule *„Mówić płynnie…" – rytmy i zgrzyty w poezji Barańczaka*[5], nawiązując do wiersza zatytułowanego *Ze wstępu do rozmówek* z tomu *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981-1985*, buduje ciekawą opozycję między „mową płynną" a „mową sztuczną" – poddaną świadomie przyjętym rygorom formalnym utrudnioną mową poetycką, w której pozornie regularnym rytmie raz po raz pojawiają się znaczące i niepokojące „pęknięcia", znamionujące zamierzone odstępstwo od „poezji «nazbyt» rytmicznej"[6].

W wierszu zatytułowanym *Kwestia rytmu* z tomu *Atlantyda i inne wiersze…* Barańczak zgodnie ze swoim zwyczajem dopisuje do tego prozodyjnego zjawiska osobisty, egzystencjalny kontekst:

> W dzieciństwie nigdy nie umiał maszerować w nogę,
> w każdym pochodzie było to samo: zanadto skupiony
> na konieczności zachowania rytmu, usztywniał krok,
> wypadał z szyku i, jak w koszmarnym śnie,
> wszystkie spojrzenia kierowały się na niego
>
> (WZ, 292)

Skłonność do permanentnego mylenia kroku i gubienia rytmu jest tu ukazana jako wstydliwa przypadłość, jawna oznaka nieprzynależności, wyobcowania, osobności, a nawet obcości, a jednocześnie efekt uboczny nienaturalnego, wypracowanego z mozołem, opartego na kunszcie i sztuce naśladowania tego, co innym przychodzi naturalnie. Płynność ruchów, regularność rytmu, panowanie nad narzuconą (sobie) formą, której performatywnym świadectwem są wiersze ujęte w sztywne ramy skomplikowanych układów stroficznych i wersyfikacyjnych, to wyraz solidarności i świadectwo pragnienia przyłączenia się do innych, opowiedzenia się po „po ich stronie". W obrębie poetyki każde (kontrolowane) potknięcie byłoby zatem potwierdzeniem własnej „jednostkowości", tożsamości opartej na nietożsamości, odróżnieniu i odstępstwie, choć jednocześnie budziłoby skrywany lęk przed wykluczeniem i towarzyszące mu nieodłącznie poczucie winy.

---

5 B. Przymuszała *„Mówić płynnie…" – rytmy i zgrzyty w poezji Barańczaka*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2014.

6 Zob. P. Bukowiec *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt" rytmicznej*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2015.

„Mówić płynnie" to według Barańczaka „rozumieć, że się / nie opłaca z kimś schodzić pod powierzchnię słów", bo zawsze, pod „ciemną głębią", „w dole zblednie / odstraszająco piaszczyste i biedne / dno obcości" (*Ze wstępu do rozmówek*, WZ, 310). Powierzchownej i gładkiej towarzyskiej konwersacji Barańczak przeciwstawia zatem nie tyle podejrzaną, niczym niezakłóconą perfekcję, ile utrudnioną mowę poetycką, sztucznie uporządkowaną i zorganizowaną, w której błąd, zmylenie taktu, zająknięcie czy przejęzyczenie jest zawsze czymś więcej niż tylko (towarzyskim) nietaktem. Jest świadomym chwytem wywołującym efekt zaskoczenia, denaturalizacji i defamiliaryzacji, wprowadzającym w tok wypowiedzi element niezwykłości czy obcości, wywołany „zejściem pod powierzchnię słów". Jeśli dla Barańczaka powierzchnię słów stanowią ich – potoczne, konwencjonalne – znaczenia, to czym jest ich głębia? Nieuchwytną ideą, niewypowiedzianą mową pragnień przeciwstawioną płaskiej, codziennej paplaninie – podpowiada romantyczno-symbolistyczna tradycja. A może jednak, zgodnie z formalistyczno-strukturalistycznym nurtem refleksji językoznawczej, tak bliskim przecież Barańczakowi, i w zgodzie z założeniami równie mu bliskiej poetyki lingwistycznej, owym podglebiem słowa jest jego brzmienie, warstwa dźwiękowa i wyrażający się przez nią fenomen obojętnego wobec swoich użytkowników, samoregulującego się systemu, zwodniczego języka, który labiryntem współbrzmień, eufonii, pseudoetymologii, homologii i polisemii prowadzi nas w ową „ciemną głębię", w której „obcość" nie jest już funkcją czy choćby znakiem komunikacyjnego nieporozumienia, ale czystą, objawioną przez język istotą naszej relacji ze światem i drugim człowiekiem – relacji opartej na nieprzezwyciężalnej różnicy[7].

Na zjawisko to spojrzeć można z rozmaitych perspektyw (fonologicznej, retorycznej, semantycznej), dostrzegając w owym przeinaczaniu czy „przekręcaniu słów" problem nie tylko komunikacyjny, lecz także tożsamościowy, filozoficzny czy wreszcie teologiczny (jak w wierszach *Ustawienie głosu* czy

7 W wierszu *Small talk* Barańczak wprost daje wyraz swojemu zwątpieniu w możliwość „głębszego porozumienia" ze światem, który traktuje swego „rozmówcę" z pobłażliwą protekcjonalnością: „ten świat, gospodarz przyjęcia, / klepie mnie po ramieniu kordialnym pytaniem, poświęca / chwilę cennego czasu, całkiem przy tym świadom, / że wszystko, co odpowiem, i tak nie będzie mieć większej / wagi […] / że zresztą, choćbym nawet chciał, i tak nie zdążę / wyjść w tej krótkiej rozmowie poza I Jak Tam, Niezgorzej" (WZ, 309). Zob. też inspirujące rozważania na temat ograniczeń literackiego modelu komunikacyjnego i problemu „zakłóceń komunikacyjnych" w twórczości poetyckiej Stanisława Barańczaka w: D. Wojda *Adresat nieznany. Granice komunikacjonizmu w pisarstwie Stanisława Barańczaka*, w: *Po(granicza) teorii*, red. E. Rychter, M. Bielecki, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Angelusa Silesiusa, Wałbrzych 2010, s. 181-215.

Problem nadawcy, gdzie w roli nadawcy komunikatu występuje Bóg, który jednak, za sprawą swojej niewyraźnej czy wręcz bełkotliwej mowy, czyni ze świata nieczytelny i niezrozumiały komunikat). Szczególnie obiecujące wydaje się jednak spojrzenie na ten poetycki *clinamen* przez pryzmat Derridiańskiej kategorii *différance*, czyli podobieństwa z wkradającą się w nie różnicą. Termin Derridy zawiera w sobie bowiem ruch oscylacji między stawaniem się czymś (czymś innym) a jego niedokonanym charakterem, który pozwala myśleć o jakiejś wewnętrznej sile niwelującej lub nicującej – w znaczeniu zarówno „nicestwienia", jak i „wywracania na nicę" – źródłowy zamysł. Na tę semantyczną oscylację zwracał uwagę Bogdan Banasiak, gdy we wstępie do swojego przekładu *O gramatologii* szczegółowo omawiał semantyczne niuanse wpisane w Derridiańskie pojęcie¸ proponując ostatecznie, aby tłumaczyć je jako „róż(ni(c)oś)ć", które to słowo w „podwojonym", komplementarnym zapisie eksponowałoby zawarte w nim leksemy „nic" i „coś". Przy czym niedogodność wynikająca z tego, że ów efekt jest niesłyszalny, a jedynie widoczny w zapisie graficznym, byłaby tu zamierzona i zgodna z intencją oryginału. Derridiańskie pojęcie powstało bowiem jako „rażące wykroczenie" przeciwko zasadom ortografii, przy czym błąd ten (użycie samogłoski *a* zamiast *e*) jest zauważalny jedynie w zapisie, pozostaje natomiast niesłyszalny, tzn. nie wpływa na zmianę sposobu artykulacji wyrazu. *Différence* i *différance* są zatem homofonami (wyrazami homofonicznymi), ale nie homografami. Dlatego Banasiak ma rację, gdy stwierdza, że Derridiański termin „nie jest «neologizmem», ale co najwyżej «neografizmem»"[8], zwracając tym samym uwagę na kluczową – także w kontekście analizy wiersza *Co mam powiedzieć* – kwestię różnicy między pismem a mową, fonią i grafią, logocentryzmem ufundowanym na obecności (znaczenia i podmiotu mowy) i grafocentryzmem kwestionującym tę obecność, rozpraszającym ją, zarówno w klasycznej, Platońskiej wersji (z *Fajdrosa* i *VII Listu*), w której mowa jest o „martwej literze" – zapisie oderwanym od pierwotnego znaczenia, jak i w dekonstrukcyjnej idei archi-pisma jako źródłowego powtórzenia.

W interesującej mnie villanelli poza rygoryzmem formalnym mamy także do czynienia z charakterystyczną dla całej twórczości poetyckiej (i translatorskiej) Barańczaka skłonnością do wykorzystywania współbrzmień, aliteracji i upodobnień dźwiękowych, dalekich jednak od łatwych, harmonijnych efektów eufonicznych i przybierających często formę nieznacznie „skażonych"

8 B. Banasiak *Róż(ni(c)oś)ć*, w: J. Derrida *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1999, s. 5.

homofonii i homografii, „zniekształcających repetycji"[9], pozornych przejęzyczeń, paronomazji lub parechez. W przypadku villanelli jest to cecha dodana, właściwa dla jej współczesnej odmiany zwanej *loose-line form*, niewystępująca w klasycznej wersji tej formy poetyckiej, której zasada opiera się na d o k ł a d n y m, naprzemiennym powtórzeniu wersów refrenicznych, czyli 1. i 3. wersu pierwszego tercetu, na końcu kolejnych czterech tercetów i w dwóch ostatnich wersach zamykającego wiersz tetrastychu. W interesującym nas utworze mamy do czynienia z wyraźnym odstępstwem od tej zasady, gdyż żaden z wersów refrenicznych nie zostaje powtórzony w swoim pierwotnym kształcie. Pierwszy wers 1. tercetu – „Który to świat, czy ten? Nie w takt, niespodziewanie" – w kolejnych strofach przybiera trzy różne formy, wykazujące dość dalekie odstępstwa od swojej postaci wyjściowej: „który: to świat, czytelne «tak», niespodziewane" (w. 6); „który, osiadłszy w tętnie, tka niespodziewane" (w. 12) i „które poświadczy, będzie trwać, niespodziewane" (w. 18). Także 3. wers 1. tercetu – „Co mam powiedzieć, wie, że będzie powiedziane" – w kolejnych strofach zmienia swój kształt, choć zmiany te są już bardziej subtelne i sprowadzają się (z wyjątkiem wersu 15., w którym pojawiają się alternacje jakościowe i ilościowe: „Co mam powiedzieć, wie, że"/„Co nam w powiewie, w wietrze") do zmian graficznych w centralnej części wersów, powodujących ledwie zauważalne w realizacji głosowej odchylenia intonacyjno-brzmieniowe: „Co mam powiedzieć? «Wierzę»? Będzie powiedziane" (w. 9); „Co mam powiedzieć – wierzę – będzie powiedziane" (w. 19). Jak łatwo zauważyć, niezmienne pozostają wyrazy znajdujące się w klauzulach wersowych („niespodziewane" i „powiedziane") oraz wyrazy inicjalne („który" i „Co mam") z wyjątkiem oboczności („który"/„które") pojawiającej się w wersie 18. – tworzące komponenty rymów tautologicznych, odpowiednio, klauzulowych i inicjalnych. Oprócz pojawiających się w owych węzłowych wersach paronomastycznych odchyleń, odmian czy wariantów semantyczno-brzmieniowych mamy tu dodatkowo do czynienia z nadmiarowym powtórzeniem wewnątrzwersowym, które tworzy dwa ciągi suplementarnych, nadprogramowych rymów wewnętrznych. Przy czym w ciągu pierwszym przestrzeń rymowa obejmuje dwie sylaby – „wie, że" (w. 3), „«Wierzę»" (pisane majuskułą i w cudzysłowie) (w. 9), „w wietrze" (w. 15) i ponownie „wierzę" (w. 19), ale pisane już małą literą; w ciągu drugim natomiast obszar współdźwięczności

9 P. Bogalecki *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*, w: tegoż *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Universitas, Kraków 2016, s. 217-218.

rozbudowany zostaje aż do rozmiaru czterech sylab: „czy ten? Nie w takt" (w. 1), „czytelne «tak»" (w. 6), „-szy w tętnie, tka" (w. 12) i „-czy, będzie trwać" (w. 18). Przy tym w wersach 12. i 18. pierwsze sylaby wchodzące w skład owych czterosylabowych przestrzeni niedokładnych konsonansowo-asonansowych rymów są jednocześnie ostatnimi sylabami wyrazów stanowiących niedokładny rym do słów „to świat", występujących w wersach 1. i 6. i należących jeszcze do inicjalnej, a nie środkowej części wersu. Mamy tu zatem do czynienia ze swoistym pęknięciem, rozłamaniem słowa wymuszonym wymogami rytmicznymi, a więc z konfliktem porządku semantyczno-logicznego i brzmieniowo-rymowego.

Przyjrzyjmy się nieco uważniej pierwszemu szeregowi owych wewnętrznych rymów. Spotykamy się tu z g r a f i c z n y m (nie zawsze słyszalnym w realizacji b r z m i e n i o w e j) wariantem wyjściowego „wie, że", swoistą wariacją na temat owej dwuwyrazowej cząstki znaczeniowej. Gdyby nadać słowu wariacja ściśle muzyczne znaczenie, mielibyśmy do czynienia z sytuacją, w której nieznaczne odchylenia w notacji graficznej – partyturze wiersza – pociągałyby za sobą dyskretne zmiany brzmieniowe na poziomie intonacji, rytmu lub choćby tempa czy wysokości artykulacji. To z kolei prowadziłoby do podważenia występującej tu pozornej homofonii i korespondowałoby na poziomie fonologicznym z tak ważnym motywem analizowanego wiersza, jak kwestia rytmu, taktu, harmonii i jej zaburzenia. Wyrazem tego jest nie tylko (przemyślnie i subtelnie zakłócana) regularność na poziomie budowy metrycznej, ale także obecne w utworze tropy leksykalne (podmuchy wiatru „szarpią niebem" „nie w takt"; furkot wróbla, odgłos filcowej piłki uderzającej o ścianę garażu i szum jadących aut, dobiegający „z odległych szos" tworzą charakterystyczną industrialno-podmiejską kakofonię dźwięków; niepewna obecność Boga, nazwanego tu peryfrastycznie „Wiedzącym Niemym", daje o sobie znać organiczną arytmią – zmiennym, nieregularnym rytmem tętna, pulsującej krwi). Wspomniana gra brzmieniowa zostaje dodatkowo wzbogacona na poziomie semantycznym o mocne napięcie znaczeniowe, jakie wytwarza się między leksemami „wiedzieć" i „wierzyć", a więc między racjonalną wiedzą, zapewniającą orientację „w tym świecie" („*this world*"), a wiarą, czyli „systemem nawigacji" orientującym nas względem „tamtego świata", nienazwanego w wierszu, a jedynie zasugerowanego w otwierającym utwór pytaniu („Który to świat, czy ten?"). Ów inny świat („nie ten") zostaje jednak przywołany (i nazwany) jedynie pośrednio, za pomocą epigrafu z wiersza George'a Herberta, gdzie nazwany jest „tamtym [światem] chwalebnym" czy też „tamtym [światem] łaski" („*that of grace*"), w całkowitej zgodzie z równaniem utożsamiającym wiarę właśnie z darem Łaski, a więc tchnieniem (*flatus*) Ducha

Świętego, które w wierszu Barańczaka zastępuje gwałtowne „targnięcie wiatru", powodujące przebudzenie do „tego życia" – na „tym świecie".

Gdyby przyjąć jako obowiązującą regułę doskonałego powtórzenia, której moglibyśmy, gdybyśmy tylko zechcieli, nadać wyraźną teologiczną wymowę (wyrażającą się napięciem między ortodoksyjną wiernością opartą na bezwarunkowym powtarzaniu – prawd wiary, modlitw, przykazań, formuł kościelnych – a ich heretyckim czy choćby tylko heterodoksyjnym przeinaczaniu, przekręcaniu czy poprawianiu), mielibyśmy tu do czynienia – na poziomie zapisu – z poważnym błędem ortograficznym i ciężkim błędem doktrynalnym, wykroczeniem przeciwko skodyfikowanej i społecznie akceptowanej zasadzie poprawnościowej i teologicznie wiążącej zasadzie dogmatycznej. Oto bowiem „wie, że" z wersu 3. w wersie 9. przybiera formę „Wierzę", która powstaje w rezultacie spiętrzenia się co najmniej trzech „błędów": w miejsce „ż" pojawia się „rz", w miejsce wygłosowego „e" – nosowe „ę", pisownię rozłączną zastępuje pisownia łączna, a na dodatek (na domiar z ł e g o?) wielka litera zastępuje małą. Wyraźne różnice graficzne na poziomie fonetycznym pozostają albo niezauważalne (jak w przypadku wymiany „ż" na „rz" oraz małej litery na wielką), wariantywne (wygłosowe „ę" słyszalne tylko w przypadku starannej wymowy) albo stają się możliwe do uchwycenia wyłącznie na poziomie intonacji i tempa artykulacji, które zmienia się z powodu zniknięcia pauzy artykulacyjnej, rozdzielającej dwa wyrazy jednosylabowe „wie" i „że", zastąpione w 3. tercecie przez jeden wyraz dwusylabowy, co powoduje faktyczne skrócenie czasu artykulacji. Istotniejsze jest jednak to, że różnica ta w głośnym czytaniu wiąże się z jeszcze jednym efektem akustycznym, a mianowicie mocniejszym przyciskowym akcentem, stawianym na wyrazie jednosylabowym „wie", który dzięki temu staje się faktycznym centrum, osią artykulacyjną całego wersu, powodując przesunięcie cezury wewnątrzwersowej z naturalnej dla polskiego trzynastozgłoskowca pozycji po siódmej sylabie (7+6) na pozycję po sylabie szóstej (6+7). Z identycznym przesunięciem średniówki mamy w tym wierszu do czynienia jeszcze tylko raz – a więc w dwóch wersach na dziewiętnaście – w miejscu nader szczególnym, bo w wersie początkowym, w którym owa arytmia, wzmocniona dodatkowo na poziomie semantycznym przez zwrot „nie w takt", eksponuje inicjalne pytanie wiersza dotyczące ontologii świata i jego sugerowanej dwoistej natury („Który to świat, czy ten?"). Wiersz, co znamienne, zaczyna się zatem od zaburzenia płynności naturalnego dla polskiego trzynastozgłoskowca rytmu. Tego efektu, mimo identycznego pod względem metrycznym rozkładu akcentów, nie ma już w 3. wersie trzeciej strofy, gdzie centralne dwusylabowe

słowo „Wierzę" ma już normalny akcent paroksytoniczny i zostaje dodatkowo osłabione intonacyjnie znakiem zapytania, sygnalizującym wahanie i niepewność (niepewność wiary czy może raczej niepewność co do możliwości głośnego złożenia jednoznacznej deklaracji, wyznania wiary). Leksem „Wierzę" pisany majuskułą to przecież także, a może przede wszystkim w tym kontekście, pierwsze słowo katolickiego wyznania wiary: *Credo*. Zapisane w cudzysłowie sugeruje przy tym konieczność d o k ł a d n e g o, wolnego od jakichkolwiek p r z e i n a c z e ń i o d c h y l e ń powtórzenia aktu wyznania wiary w brzmieniu przekazanym przez tradycję. Cudzysłów można tu jednak także potraktować jako sygnał zapośredniczenia, sugerujący, że podmiot wiersza nie identyfikuje się z tym słowem, oznaczającym bezwarunkowe, modlitewne zawierzenie, że nie uznaje go za własne, lecz cudze, zaledwie przytoczone – za ciało obce, które może uwięznąć w gardle, „w głębi krtani" albo spowodować zakrzep w tętnicy. To także wyraz niewiary w możliwość bezkolizyjnego przejścia z poziomu iterującego, różnicującego pisma na poziom logocentrycznej asercji, potwierdzającej osobową obecność zarówno Boga, jak i mówiącego podmiotu (gdy tymczasem żadna z nich nie jest tu w pełni oczywista). Tak czy inaczej ów analizowany przeze mnie poczwórny błąd (orto)graficzny uznać trzeba – w sensie teologicznym czy teolingwistycznym (jak chciałby pewnie Piotr Bogalecki i jak chciałbym wraz z nim ja) za „błąd szczęśliwy", skoro pozwala on przejść od hegemonicznej wiedzy („wie, że") do – choćby nawet niepewnej i naznaczonej wahaniem – wiary.

Wyznanie wiary pozostaje tu jednak w stanie czystej potencjalności, w stanie zawieszenia, przyjmując charakter niedokonany, podobnie dzieje się z Derridiańską *différance*, która działa przez zwłokę, odroczenie, odesłanie, opóźnienie, odłożenie w czasie. W ten stan zawieszenia (między tym a tamtym światem, istnieniem i nieistnieniem, snem i jawą, mową i pismem, słowem potocznym i mową chwalebną, daremnym wielosłowiem („będzie powiedziane / tak wiele słów") i ostateczną afirmatywną asercją („zdanie / proste oznajmujące o Wiedzącym Niemym"), a także – na poziomie gramatycznym – między czynną i bierną stroną czasownika) wprowadza nas sam początek wiersza: wyjściowa sytuacja porannego przebudzenia, odzyskania świadomości (i tożsamości), powrotu do życia, „reanimacji", o której pisał interesująco w związku z *Widokówką z tego świata* Tomasz Mizerkiewicz[10].

10 Zob. T. Mizerkiewicz *Poezja reanimacji. Próba postsekularnej lektury „Widokówki z tego świata" Stanisława Barańczaka*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945--1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Universitas, Kraków 2011, s. 479-489.

Sytuacja ta, przedłużana i przewlekana w czasie, wytwarza efekt rozsunięcia, swego rodzaju szczeliny (*betwixt*), w której trwa wciąż jeszcze nie-obecny podmiot; efekt wzmacniany dodatkowo przez powracające uparcie i refrenicznie formy czasownikowe wyrażające (wciąż niedokonany) zamiar: „co *mam* powiedzieć" i (wciąż niespełnioną) zapowiedź „*będzie* powiedziane", która w praktyce unieobecnia (zawiesza w owym rozstępie) zarówno wyznanie wiary, przywołane na prawach podanego w wątpliwość cytatu, jak i ową prostą asercję („zdanie / proste oznajmujące"), którego najprostszą formułę zawiera pewna nieistniejąca tablica rejestracyjna z pewnego nieistniejącego miasta. *Différance*, jak pisze Bogdan Banasiak, sugeruje „pewną nieprzechodniość (podobnie jak np. *resonance* oznaczające sam akt pobrzmiewania) uprzednią wobec rozróżnienia na stronę aktywną i stronę bierną, podmiot i przedmiot"[11]. Zwróćmy uwagę, że ów pogłos, „akt pobrzmiewania" organizuje nie tylko inicjalną scenę wiersza, ale ustanawia *de facto* całą jego akustyczną przestrzeń, w której bardzo trudno wprowadzić podział na podmiot receptywny (bierny) i aktywny, będący faktycznym sprawcą czy źródłem dźwięku. Podkreślają to m.in. użyte w wierszu liczne formy bezosobowe oraz podmiotowa świadomość (wiedza) przypisana nie pierwszoosobowemu, personalnemu podmiotowi wypowiedzi, ale – paradoksalnie – nie tyle nawet samej wypowiedzi, ile jej przedmiotowej treści: „*Co mam powiedzieć, wie*, że będzie powiedziane" (to treść wypowiedzi „wie", nie jej nadawca, choć zarazem owa treść pozostaje konsekwentnie nieznana – nie*wia*doma). Sformułowanie to niejako zdejmuje z podmiotu zarówno odpowiedzialność za samą wypowiedź i jej treść, jak i obowiązek sprawstwa (skoro „będzie powiedziane", to w jakimś sensie „samo się powie", jakby poza mną, bez mojego czynnego udziału). Wiedza (owo jednosylabowe słowo „wie") brzmi tu niczym szyderczy klin wbity między uspokajające stwierdzenie „Co mam powiedzieć – będzie powiedziane", zapośredniczający w nader osobliwy sposób – oparty na opozycji poprawności gramatycznej i logicznego błędu – faktyczny akt wypowiedzenia i w istocie odraczający go na czas nieokreślony. Nie bez znaczenia w tym kontekście jest oczywiście także skojarzenie „wiedzy" z „niemotą" w peryfrastycznym określeniu Boga, którego Barańczak nazywa właśnie „Wiedzącym Niemym".

Odgłosy docierające do przebudzonego, lecz jakby zatrzymanego na granicy snu i jawy, podmiotu wiersza – którego podmiotowość uchwycona jest niejako *in statu nascendi*, jako niegotowa, niepewna siebie i otaczającego ją świata

11 B. Banasiak *Róż(ni(c)oś)ć…*, s. 8.

– nie mają swojego wyraźnego, określonego źródła. Docierają jako od-głosy i po-głosy z zewnątrz, a ich źródło rekonstruowane jest wyłącznie na podstawie sygnałów akustycznych (z wyłączeniem zmysłu wzroku, który pojawia się dopiero w 6. wersie za sprawą – co znamienne – nie tyle realnego bodźca optycznego, ile optycznej metafory (łączącej w sobie motyw solarny z motywem świata jako Księgi, *Liber mundi*). Motyw bezwarunkowo afirmatywnej lektury („czytelne «tak»"), potwierdzonej mocą stempla światła słonecznego, pozwala oprzeć ontologię, istnienie świata już nie tylko na wątpliwym i niepewnym świadectwie zmysłu słuchu (na „wyglądach słuchowych"), co uwierzytelnia ostatecznie jego realną obecność. I tym razem jednak brakuje tu ręki sprawczej przybijającej ów stempel „na kolejny ranek": dotychczas jawiący się w postaci fragmentarycznych, rozproszonych i przypadkowych wrażeń akustycznych, teraz już nareszcie scalony, kompletny i niepodzielny („cały, jeden"). Barańczak posługuje się bowiem po raz kolejny formą bezosobową, sięgając po rzeczownik odsłowny („*przybicie* stempla słońca na kolejny ranek"). „Urzędowy" odgłos stempla przybitego na dokumencie, nadający zresztą całej tej metaforze nieco ironiczny „wydźwięk", nie załatwia przecież definitywnie sprawy. Można by bowiem powiedzieć, że dokument, choć urzędowo ostemplowany, nie posiada przecież uwierzytelniającej go odręcznej sygnatury, a jedynie rozbudowaną, skomplikowaną kontr-asygnatę w postaci wiersza Barańczaka. Warto przy tym dodać, że owa cudownie odzyskana „jedność" świata, oznaczająca tu jego niepodzielną i konieczną integralność, przemieni się już za chwilę w przypadkową i nietrwałą „pojedynczość" jednostkowego istnienia pośród nieprzebranej wielości innych istnień.

Odgłosy świata dobiegające zza ściany to, kolejno: „targnięcia wiatru", „furkot wróbla", „szum z odległych szos". Mamy tu do czynienia z nazwami czynności („targnięcie") lub dźwięków („furkot", „szum"), których sprawcy albo znajdują się w pozycji gramatycznie i semantycznie podrzędnej – wskazani za pomocą dopełniacza („targnięcie *wiatru*", „furkot *wróbla*"), albo pozostają całkowicie nieobecni: „szum z odległych szos" jest jakby odgłosem autonomicznym, pozbawionym elementu sprawczego, jakim są auta, pojazdy mechaniczne ów szum wytwarzające. Ten bezpodmiotowy, bezosobowy krajobraz akustyczny budowany jest w wierszu nader konsekwentnie. Osobnym, ciekawym przypadkiem jest czwarty z odgłosów, tym razem nienazwany, a jedynie metonimicznie przywołany za pośrednictwem przedmiotu, a ściślej, nie tyle nawet przedmiotu, który ten dźwięk powoduje („piłki"), ile materiału, z którego jest on zrobiony („*filc piłki* uderza o ścianę") – co tworzy niejako synekdochę drugiego stopnia („filc" zamiast „piłki" i „piłka" w zastępstwie

dźwięku wywołanego uderzeniem o ścianę, ale także, a może przede wszystkim, w zastępstwie osoby, która tę piłkę od ściany odbija). I tym razem (jak w przypadku „szumu z odległych szos") rzeczywisty agens, sprawca dźwięku, a więc o s o b a rzucająca filcową piłką o ścianę garażu, jest nieobecny: nie tylko z powodu obiektywnych uwarunkowań niepozwalających podmiotowi wiersza dostrzec realnego sprawcę, ale także ze względu na budowę gramatyczną tego zdania.

Te gramatyczne analizy, mogące sprawiać wrażenie przesadnej pedanterii, prowadzą jednak do pytania o (nie)obecność przyczyny sprawczej, także tej ostatecznej, a więc pytania na wskroś metafizycznego. I w tym przypadku Barańczak z finezyjną maestrią wykręca się od jednoznacznego stwierdzenia istnienia bądź nieistnienia owego transcendentnego Sprawcy. Konstatując niezdolność sformułowania w mowie rozstrzygającego oznajmienia potwierdzającego lub negujące Jego istnienie, a więc rozplątującego Derridiańską, osadzającą się w piśmie „róż(ni(c)oś)ć", nazywa owego Bezimiennego (Nienazywalnego) „Wiedzącym Niemym", przypisując mu poprzez to miano kluczowe w kontekście rozważanego tu wiersza atrybuty: wiedzę i niemotę.

Istota Najwyższa czy też Bóg, którego podmiot pragnie postrzegać jako zewnętrznego, ostatecznego adresata własnych wypowiedzi, transcendentnego wobec świata i człowieka, okazuje się „obecny" jedynie jako osobliwy inkluz czy też intruz, objawiający się w organicznym rytmie miarowych uderzeń krwi w nietrwałym, przygodnym ciele, w przypadkowym miejscu i czasie („na tej jednej z planet, / w jednym z ciał, między jednym a następnym mgnieniem"). Jego przekaz czy komunikat nie dochodzi „skądinąd" i w sensie ścisłym w ogóle nie jest Jego komunikatem, ponieważ pojawia się w formie odgłosów należących immanentnie do świata lub podmiotu (pulsowanie krwi), wobec których miał być zewnętrzny. W dodatku odgłosy te – jak pamiętamy – są konsekwentnie przedstawiane w taki sposób, aby zakwestionować obecność jakiegokolwiek sprawcy. Także pulsowanie krwi jest przecież jedynie pochodną funkcji organicznych – pracy mięśnia sercowego.

Podmiot wiersza budzi się wyrwany ze snu odgłosem gwałtownego, natarczywego podmuchu wiatru. I wiatr odegra w tym wierszu kluczową rolę, gdyż to właśnie w wietrze padnie zapowiadana i wyczekiwana odpowiedź, która zmieni się (być może) w (ostatecznie jednak niewypowiedziane) słowo trwałego i niezłomnego świadectwa. Problem polega jednak na tym, że nie wiemy, czemu konkretnie będzie ono przyświadczać, nie mamy pewności, czy „uwięzłe w krtani", nieme, niewypowiedziane słowo zasługuje w ogóle na miano świadectwa, a wreszcie: nie wiemy, co lub kto jest źródłem owej

niesionej przez wiatr odpowiedzi. Powiew wiatru kojarzyć się bowiem może w tym kontekście zarówno z oświecającym „tchnieniem Ducha Świętego", jak i z *flatus vocis*, pustą nazwą, nominalistycznym pojęciem pozbawionym swego desygnatu, ulotnym słowem, daremnym i zaprzepaszczonym, bo „rzuconym na wiatr", a wreszcie, co akurat w przypadku Barańczaka, autora antologii poezji amerykańskiej zatytułowanej *Od Walta Whitmana do Boba Dylana*, wydaje się skojarzeniem całkowicie uzasadnionym, ze słynną frazą z nie mniej słynnej pieśni pewnego literackiego noblisty: „*The answer is blowin' in the wind*" – „Odpowiedź niesie wiatr". Wiersz kończy jednak mimo wszystko skromne, prywatne, ale stanowcze wyznanie wiary, które zajmuje miejsce zarówno nieczytelnej, niedostępnej podmiotowi wiedzy z wersu 3., jak i przywołanej w wersie 9., równie mu niedostępnej, bo niedopuszczającej wątpliwości, teologicznej formuły chrześcijańskiego *Credo*, za którą stoi powaga dogmatycznej teologii i kościelnej tradycji. Poecie, przyznającemu się w znakomitym wierszu *Ustawienie głosu* do niemożności powiedzenia czegokolwiek „na głos z pełną i natychmiastową / wiarą" (WZ, 366) w wagę własnych słów, pozostaje jedynie wiara w wypełnienie poetyckiej powinności czy poetyckiego posłannictwa, dokonujące się jednak ostatecznie poza jego sprawczą wolą – nie wiemy: za sprawą Łaski czy zrządzenia losu – w miejscu pozbawionym miejsca, w owym „pomiędzy" odsłaniającym się na moment, w „chwili pewności", w pęknięciu gładkiej powierzchni języka, w rozsunięciu, w różnicy: „na skrzyżowaniu przypadków", „między podziwem a gniewem", w udręce rozdarcia między „tym" a „tamtym" światem.

Abstract

Tomasz Kunz
JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

"Betwixt this Wor(l)d and that of Grace…"; or, On a Certain Difference (Not Just Sonoric) in Relation to Stanisław Barańczak's Poem Co mam powiedzieć

Kunz explores Stanisław Barańczak's villanella "Co mam powiedzieć" [What shall I say?] that opens the volume ***Widokówka z tego świata*** [A Postcard from this World]. The focus is on formal aspects of versification and rhythm/sound, such as consonance, assonance, alliteration, homophony and homography, apparent slips of the tongue and paronomasia. Kunz demonstrates that the poem is constructed on the principle of repetition with encroaching sonoric or graphic shifts that indicate something that cannot become present either in language or in space or time. Kunz tries to show how poetics give rise to complex signifying effects and how this problematises the relationship between speech and writing, communication disruptions, the philosophy of language, and ultimately fundamental ontological and theological issues.

Keywords

Stanisław Barańczak, villanella, poetics, ***différance***, speech, writing