

Jerzy Kandziora

Między wyobraźnią traumatyczną a geometryczną : filozoficzne przestrzenie "Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka : I

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 94/2, 125-155

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY KANDZIORA

MIĘDZY WYOBRAŹNIĄ TRAUMATYCZNĄ I GEOMETRYCZNĄ

FILOZOFICZNE PRZESTRZENIE „CHIRURGICZNEJ PRECYZJI”

STANISŁAWA BARAŃCZAKA. I*

I

Wydany w 1998 roku zbiór wierszy Stanisława Barańczaka *Chirurgiczna precyzja*¹ jest książką niezwykle wewnętrznie zróżnicowaną. Krytycy podkreślali m.in. jej wielowątkowość oraz to, że każdy wiersz jest tu zupełnie nowym wydarzeniem poetyckim². Po wystudiowanej, jednorodnej w klimacie *Podróży zimowej* (1994), fascynującej bogactwem półtonów, jakie można „wygrać” w ściszonej, monochromatycznej tonacji poetyckiej, mamy znów tomik Barańczaka, rzecz można, wielobarwny (jak *Widokówka z tego świata* czy jeszcze wcześniejsza *Atlantyda*), choć może tym razem należałoby raczej powiedzieć – wielowymiarowy, ponieważ dominującą jakością staje się w nim dynamiczne operowanie przestrzenią i poetycką ogniskową.

Wiersze z tego zbioru sytuują się bowiem pod tym względem jak gdyby na dwóch przeciwstawnych biegunach. Na pierwszym odnajdujemy utwory, które z jakimś niezwykle maksymalizmem i determinacją docierają do najszerzych prawd o świecie, rozpoczynając to poszukiwanie od zanurzonego w owym świecie jego najmniejszego fragmentu – rzecz można – idiomu. I to zarówno idiomu w sensie ściśle językowym, tj. pojedynczych słów, imion własnych, których dźwiękowo-etymologiczna niepowtarzalność głęboko przechowała jakąś uniwersalną wiedzę, np. o materii nieożywionej, jej transcendentnej trwałości skonfrontowanej z ludzkim życiem (*Poręcz*), uwięziła w sobie całą epokę czyjejs biografii (*Za*

* Druga część studium ukaże się w następnym zeszycie „Pamiętnika Literackiego”.

¹ S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998.

² Oto kilka takich obserwacji: „W poezji Barańczaka nie spokojnie na swoje miejsce nie wraca. Przy końcu każdego wiersza znajdziesz się gdzie indziej i trochę nie ten sam, co na początku. [...] Co wiersz, to przygoda” (W. Szymborska, *List otwarty do Czytelników, poety Barańczaka i jego żony Ani*. „Zeszyty Literackie” nr 65 (1999), s. 163); „*Chirurgiczna precyzja* [...] jest »księgą mądrości«” (C. Cavanagh, omówienie w: jw., s. 154); „żaden wiersz nie jest podobny do innego” (A. Legeżyńska, *Skalpel poety*. „Polonistyka” 1999, nr 10, s. 627); „poetycki magazyn różności i osobliwości” (M. Stala, *Ten żart na śmierć i życie*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 24, s. 13).

szkłem), jak też idiomu w sensie zdarzeniowo-obrazowym, takiego jak np. niepowtarzalne ludzkie ciało, dalekie od proporcji jakiegoś ciała idealnego, a jednak będące miejscem przebywania ludzkiego, a może Boskiego, geniuszu muzycznego (*Tenorzy*), niedzielny zakup ciastek, którego opis niespodziewanie ujawnia prawdę o ludzkiej potrzebie formy i rytuału jako schronienia przed absurdem istnienia (*Od Knasta*), zburzenie biurowca firmy ubezpieczeniowej, tak bardzo zmysłowo opisane, zakreślające kontury przestrzeni alternatywnej – Nieistnienia (*Implozja*).

Powiedzieć można, że wiersze, w których dokonuje się poetyckie czytanie niepowtarzalnych wycinków świata, rozpoczynają się od Wielkiego Zbliżenia, kończą się zaś otwarciem perspektywy ontologicznej, egzystencjalnej, metafizycznej. Przemierzają więc jakby drogę od tego, co szczególne, od owego idiomu czy akcydensu, do skrytej w nim, w jego nieefektywnej powierzchowności – prawdy ogólnej, poruszającej hipotezy istnienia innych wymiarów przestrzeni i czasu, itd. W tę sekwencję utworów wpisana jest jakby radość odkrycia w każdej najmniejszej części świata zapowiedzi, śladów, przesłanek całej jego wielkości.

Drugi natomiast biegun *Chirurgicznej precyzji* stanowią wiersze – i je właśnie czynimy tematem tego szkicu – które w sposób równie radykalny atakują owe uniwersalne kategorie, tę wieczną problematykę frontalnie niejako. Choć ścisłe rozdzielenie obszarów poetyckiej dykcji jest w tomie Barańczaka właściwie niemożliwe, to jednak nie sposób nie zauważyć tego faktu: naprzeciw wierszy, które odnajdują *universum* w drobnej części rzeczywistości, w mgnieniu czasu czy pamięci, w owej strukturze drewnianej poręczy, pojawiają się – jakby kontrapunktowo – utwory o charakterze poetyckich traktatów filozoficznych, podejmujące wprost refleksję o człowieku, świecie, Bogu, łączące oryginalny, poetycki obraz z dyskursem pojęciowym. W tej grupie utworów narrator liryczny zajmuje pozycję zdystansowanego komentatora ludzkiej egzystencji na Ziemi, a szerzej: w kosmicznym porządku wszechświata. Warto zresztą zauważyć, że spora część tych wierszy jakby w ogóle usuwa „ja” poety poza obręb utworu: są poetycką mową niezależną – cudzysłowowym przytoczeniem dwóch konkurencyjnych racji („*Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest*”, *Chęci*) lub pojedynczego monologu (zamknięty w cudzysłowie wiersz *Bist Du bei mir*), mają postać dialogu (*Dialog Duszy i Ciała*) czy wręcz graficzną formę quasi-emblematów (*Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce, noszonej stale na przegubie, na wypadek nagłego zaniku pamięci*). Zatem jest tak, że podmiot liryczny tych wierszy uczestniczy w sytuacji lirycznej jakby tylko pośrednio, jako medium, przekaźnik cudzych głosów, co oczywiście w pewien sposób „wychładza” utwory, przenosi ich dramaturgię ze sfery intymności w sferę spierających się czy dopełniających konstruktów myślowych i towarzyszącej im z reguły sekwencji scen czy obrazów.

Zanim bliżej przyjrzymy się tej mechanice poetyckiej, powiedzmy może, iż Stanisław Barańczak w swych wierszach o generaliach stawia pytania należące właściwie do kanonu egzystencjalnej czy teologicznej refleksji ludzkości. Pyta zatem o sens narodzin i śmierci człowieka: dwa sąsiadujące ze sobą wiersze – *Debiutant w procederze* i *Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce* [...] – dotyczą prawdy, że zarówno początek, jak i kres życia spadają na człowieka jakby z innego wymiaru, że te dwa najważniejsze, bądź co bądź, wydarze-

nia w ludzkim życiu, narodziny i śmierć, mają naturę wyroków nie podlegających apelacji.

Poetycką hipotezą na temat życia ludzkiego, jego chwilowego trwania, jest też wiersz *Czas tak cierpliwie znosi*. Oto obraz Ziemi w skali kosmosu, pokrytej erozyjnym osadem – życiem właśnie – „cierpliwie znoszonym” przez Czas, a mimo to ciągle od nowa pokrywającym glob i psującym wizerunek planety:

Czas-konserwator i strażnik usuwa nas bez wyjątku,
pardonu i wyjaśnienia, ale wie: nie przywróci porządku;
zbyt wiele zaległości narosło już, aby sam mógł
je uprzętać. Robi, co może, ale każda interwencja spóźniona.
Życie to zwłoka, z jaką bierze się wreszcie do nas. [s. 55]

W wierszach *Chęci* oraz *Dialog Duszy i Ciała* pojawia się z kolei pytanie o wyższość któregoś z dwóch składników Stworzenia – Duszy albo Ciała, a może też pytanie głębsze, o zasadność tego dualizmu, który od wieków „organizuje” wiedzę i wyobraźnię ludzką. Zwłaszcza wiersz *Chęci*, pozornie akceptujący tę podwójność istoty ludzkiej, zdaje się prowadzić do zaskakującej zgoła i alternatywnej hipotezy na ten temat.

A wreszcie problem grzechu, przydatności kodeksów, „czujników”, wszelkich urządzeń pomiarowych, którymi ludzkość chciałaby się zabezpieczyć przed myleniem dobra i zła. Tę aksjologiczną pułapkę, w jakiej tkwi człowiek, opisuje wiersz „*Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest*”.

Gdzieś ponad czy pośród rozważanych w wierszach Barańczaka wiecznych problemów ludzkości – narodzin, śmierci, grzechu, przemijania – pojawia się także zagadkowa postać Boga, którego udział, zaangażowanie, tajemnicza wielopostaciowość, substancjalne, by tak rzec, zróżnicowanie, wreszcie rozmaite nazewnicze inkarnacje stają się osobnym tematem i „fabułą” traktatów wierszowanych *Chirurgicznej precyzji* – najwyraźniej może w utworach *Problem nadawcy*, *Czas tak cierpliwie znosi*, *Bist Du bei mir*, *Chęci*, a chyba też w wierszu *Kasety*, z wielce tajemniczą w nim personą oglądacza katastroficznych filmów, tracącego równocześnie z oczu codzienne zbrodnie i dramaty, jakie rozgrywają się na tej planecie.

Dokonany tu przegląd tematów „wysokich” właściwie niewiele jeszcze mówi o istotnej dramaturgii owych – nazwijmy je tak – wierszy filozoficznych Barańczaka. Cała bowiem niezwykłość tych egzegetyczno-filozoficznych utworów wynika nie z fundamentalnego charakteru pytań, na które próbują odpowiadać, pytań niezmiennych przecież i długowiecznych jak dzieje samej ludzkości – także przez literaturę przywoływanych niezliczoną ilość razy – lecz z nowego i oryginalnego formułowania tych problemów w języku liryki. Niewielu polskich poetów – wśród nich najbliższa Barańczakowi pod tym względem Wisława Szymborska – potrafi dziś z taką swobodą odnawiać stare tematy filozoficzne, wypełniać je konkretem jednostkowego, ludzkiego doświadczenia. Zapisać odwieczne problemy człowieka w języku poezji tak, jakby przydarzyły się one ludzkości po raz pierwszy, zapisać je jako doświadczenie najgłębiej osobiste, przemyślane najzupełniej od nowa, wywiedzione z sytuacji świata współczesnego, objawiające się w jego ikonosferze i codzienności, a przecież nie tracące przez to swego uniwersalnego wymiaru – oto poetyckie zadanie (a czasem też poetycka gra), które podejmuje Barańczak.

Interpretator wierszy z *Chirurgicznej precyzji*, zwłaszcza tych retoryczno-filozoficznych utworów, które są teraz przedmiotem naszej analizy, staje przed szczególną trudnością. Niemal każdy z nich stanowi bowiem niezwykle finezyjną konstrukcję poetycką, która realizuje się jednocześnie na co najmniej kilku równoległych poziomach wysłowienia – trwa, rozwija się i spełnia w tej równoległości. Interpretacja wiersza, wyjaśniająca sens utworu oraz jego liryczną akcję, nie będąca zarazem jakimś smutnym demontażem całej finezji, lekkości i oryginalności owego zespołu współzależnych, wzajem się dopełniających komponentów narracji poetyckiej, jest zadaniem niełatwym.

Po pierwsze zatem, możemy mówić o zestrojeniu się w większości wierszy Barańczaka w jedną całość jakiegoś nadrzędnego – by tak rzec – doktrynalnego dyskursu, czyli zwerbalizowanej w różnym stopniu tezy filozoficznej danego utworu, oraz dwóch innych składników tekstu, w obrębie których ów dyskurs się toczy: sytuacji lirycznej i świata przedstawionego, naznaczonych u Barańczaka niezwykłą wprost pomysłowością, wyobraźnią poetycką. Istotą sytuacji lirycznej jest tu z reguły zaskakująca i tajemnicza rama artykulacyjna, np. jakiś kosmiczny, dwuzdaniowy dialog, fragment czyjejś rozmowy, który z nagłą „wtargnął” do wiersza, czasem znów list-skarga czy zażalenie. I zawsze w tej poetyckiej sytuacji komunikacyjnej tkwi metafizyczny dylemat, pytanie-zagadka dla czytelnika: kto mówi? skąd i dokąd nadaje swój komunikat? Równie niezwykle, zaskakujące gwałtownością poetyckiej emisji są w tych filozoficznych wierszach obrazy i sceny tworzące liryczny świat przedstawiony. Są one jakby przestrzenną animacją zawartego w utworze dyskursu pojęciowego, rodzajem jego figuralnych eksplikacji. Obrazy te poruszają czytelnika całym swym samodzielnym potencjałem wizualnym, swym nieoczekiwanym najściem, dramatyczną dynamiką, nieprzewidywalną, szaloną, niemal ludyczną asocjacyjnością (od scen z *Zemsty* Fredry, poprzez biblijną scenę wygnania z Raju, sceny ukazujące współczesną meksykańską kontrabandę, obraz sali porodowej oraz widok spękanej, rdzewiejącej planety w galaktycznym zawieszeniu, aż po kulisy widmowego teatru czy wypożyczalni kaset *video*). Zdumiewa rozpiętość i skala tych obrazów – od panoramicznych, orkiestrowych wizji kosmosu do drobnych epizodów z pojedynczym rekwizytem (np. szpachelką konserwatora zabytków) na pierwszym planie, zdumiewa rozległość pola skojarzeń, od owych asocjacji fredrowskich do współczesnego doniesienia prasy amerykańskiej, zdumiewa dynamika tych wizualizacji, wpisany w nie pęd, jakaś motoryczna nieuchronność, zdumiewa wreszcie zawrotna doprawdy odległość między egzotyką obrazów, ich partykularnym, idiomatycznym zamknięciem, wyosobnieniem w jakimś czasie i przestrzeni a pojęciową ogólnością filozoficznych kategorii przez nie eksplikowanych, oraz to, że więź między tymi obrazami a dyskursem filozoficznym nie zostaje przez ową odległość osłabiona. Przeciwnie, czynią one pojęciowy dyskurs nierównie bardziej umotywowanym i wiarygodnym, jakby na mocy jakiejś tajemniczej wspólnej zasady, wspólnego nerwu czy rdzenia, przenikającego obraz i tezę, która go zainicjowała.

Drugą, niezmiernie istotną i odkrywczą przestrzenną wierszy filozoficznych Barańczaka – przestrzenną, która na równi z sytuacją liryczną i światem przedstawionym współtworzy ów skomplikowany i niepowtarzalny zespół sensów poetyckich składających się na poszczególne utwory – jest przestrzeń poetyki: kształt, architektonika całego wiersza, format jego strofy i wersu, rymy, instrumentacje,

przeróżne opresje, w jakich znajdują się tutaj słowa, różnorakie symetrie, układy echowe, wielopiętrowe konstrukcje typu „zdanie w zdaniu”, cała niezwykła ikoniczność czy emblematyczność struktury tekstu. „Czytanie” tej sfery konceptu, tej Barańczakowej ikony wpisanej w poetykę, jest rzeczą absolutnie niezbędną dla zrozumienia poszczególnych wierszy, gdyż mamy tu właściwie do czynienia z osobną „narracją” utworu, pozostającą w nieustannym dialogu, w nieprostej relacji z obrazem czy dyskursem poetyckim. Ów dialog bywa współbrzmieniem, bywa jednak także dysonansem, bywa wreszcie podpowiedzią – wobec pogmatwanych, wieloznacznych sensów utworu sygnały płynące z tej przestrzeni poetyki stają się często dla czytelnika jakby kołem ratunkowym, otwarciem szansy na odczytanie wiersza, które jest zawsze niezwykłą, nie pozbawioną dramaturgii przygodą interpretacyjną.

Przypominam w tym akurat miejscu ową właściwość poezji Barańczaka, znaną przeważnie jej interpretatorom, ponieważ wydaje się, że czytając wiersze filozoficzne trzeba szczególnie często przemierzać tę drogę między dyskursem, obrazem poetyckim i tym, co dzieje się tutaj z samym słowem, wersem, strofą. Jest tak, jakby owe globalne problemy ludzkości wpisane w te wiersze, problem Boga, człowieka zawieszonoego w bycie, jego Duszy i Ciała, w wyjątkowym stopniu „domagały się” ikoniczności, skłaniały poetę do budowania owych równoległych przestrzennych, pozawerbalnych komunikatów. Inaczej niż to jest w wierszach intymnych, z silnie zarysowanym w nich bohaterem jednostkowym, uwikłanym w swoje doświadczenie egzystencjalne.

Gdyby próbować odtworzyć jakiś portret owego deszyfratora zagadek ludzkiej egzystencji i wyroków Bożych w *Chirurgicznej precyzji* i traktować poszczególne wiersze jako kolejne próby definiowania świata i odnajdywania się w nim, podejmowane przez tę postać – bliską już realnemu autorowi – to dominantą jej stosunku do owego świata okaże się potrzeba wypowiedzenia do końca przede wszystkim tych najtrudniejszych, najbardziej bolesnych prawd o ludzkim bytowaniu tu, na Ziemi. W tym imperatywie docierania do prawdy egzystencjalnej ujawnia się jakiś *constans* twórczej drogi Stanisława Barańczaka, którą określała od początku zasada nieufności. I może ta nieufność sprawia zarazem, że liryka autora *Chirurgicznej precyzji*, docierając do najbardziej bolesnych prawd egzystencjalnych, będąc odpowiedzią na ból istnienia, nie stabilizuje się przecież na biegunie katastrofizmu czy rozpacz³. Jak byśmy zatem określili „samopoczucie” tej poezji w interesującym nas zbiorze? Chyba tak, że nie będąc głosem rozpacz, nie jest też ona wyrazem afirmacji życia, najjaśniejsze zaś karty zapisuje, czy może maksimum optymizmu, na jaki ją stać, osiąga – zatrzymując czas, tj. w stanach, gdy na chwilę człowiek, jej bohater, uwalnia się od przymusów i cierpienia: w mgnieniach pamięci, wspomnieniach dawno przeżytych chwil (*Altana, Od Kna-*

³ Sam poeta uznał za konieczne zdystansować się do zdania M. Janion (*Pastorał, kostur, kij*, „Exlibris” 1995, nr 71), że „rozpacz Barańczaka nie ma sobie równych we współczesnej poezji polskiej”, zawartego w jej tekście o *Podróży zimowej*. Barańczak stwierdza (*Po stronie sensu. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska oraz Roman Bąk i Paweł Kozacki OP*, „W drodze” 1995, nr 10, s. 61): „W szkicu [...], skądinąd bardzo ciekawym dla mnie i głębokim, moje obiekty budzi słowo »rozpacz«, używane w odniesieniu do moich wierszy chyba trochę pochopnie i na wyrost. Poezja rozpacz? – nigdy tak o swoich wierszach nie myślałem i nie sądzę też, żeby tak się dało nazwać *Podróż zimową*”.

sta), w odkryciu *universum* w idiomie, w drobnej cząstce świata (*Za szkłem*), w najgłębszym doświadczaniu przedmiotów czy pejzaży, odczuwaniu ich ontologicznej autonomii oddalającym dramat jednostkowego przemijania (*Poręcz, Płynąc na Sutton Island*), w przełamywaniu samotności poczuciem bliskości kochanej osoby (cykl *Piosenki, nie śpiewane Żonie*), wreszcie w chwilach kontemplowania muzyki, będącej formą ocalania ludzkiej godności i niezależności, na przekór prawom biologii i umierania (*Za oknem na którymś piętrze ta aria Mozarta, Tenorzy, Hi-Fi*). *Chirurgiczna precyzja* stanowi zapis wszystkich tych stanów chwilowego azylu, oddalania cierpienia, zapis poetyckich odruchów obronnych, które w sumie składają się na niezwykle bogactwo tej liryki, pisanej wszakże w bliskości owego egzystencjalnego wyroku, z towarzyszeniem stale odczuwanego, ciśniętego jak ból, absurdu narodzin i śmierci.

2

Przed laty, we wstępie do amerykańskiego wydania swoich wierszy, tak pisał Stanisław Barańczak:

Bierze się ona [tj. twórczość] cała z instynktownego przeświadczenia – tyleż silnego, co w oczywisty sposób pozbawionego racjonalnych podstaw – że większość z tego, co nas spotyka, jest pogwałceniem jakiejś niepisanej umowy, której istnienie dano nam aluzyjnie do zrozumienia w momencie narodzin. Rzucani nieznaną ręką w świat, mamy przecież – zdawałoby się – prawo oczekiwać, że miejsce, w które nas się rzuca – jest przeznaczoną dla nas siedzibą, przestrzenią przychylną ludzkiemu życiu. Tymczasem wystarczy, że ufnie naciśniemy klamkę – jak lokator, wkraczający w progi mieszkania i pragnący jedynie spędzić parę chwil w spokoju – aby rozbłyły światła i ogłuszył nas krzyk zaczajonych po kątach gości urodzinowych: „NIESPODZIANKA!!!” Nikt z nas „nigdy by nie przypuścił”, że od pierwszego momentu życia świat obejmie go uściskiem jednocześnie zachłannym i dławiącym, że rozciągnie go między biegunami rozkoszy i bólu, postawi go w swoim centrum i zarazem będzie bezustannie deptać jego godność, stanie mu się dobroczyńcą i prześladowcą w jednej postaci. „I nikt nas nie uprzedził”, że nasza umowa w sprawie wynajmu tego mieszkania, jakim jest życie, ma u spodu parę dodatkowych, drobnym drukiem wypisanych paragrafów – tych, które stwierdzają, że lokator ma obowiązek przyjąć lokal z całym wątpliwym dobrodziejstwem inwentarza: cierpieniem, samotnością, śmiercią⁴.

To wyznanie z 1989 roku odnosi się, jak zaznacza poeta, do całej jego twórczości. Wydaje się jednak, że najbliższe jest ono tonacji tych wierszy, które Barańczak stworzył niedługo po napisaniu przytoczonych słów, wierszy z lat dziewięćdziesiątych, pomieszczonych w *Podróży zimowej* i późniejszej *Chirurgicznej precyzji*. Najbliższe jest w dwojakim sensie. Po pierwsze – „cierpienie, samotność, śmierć” są rzeczywiście jakimś ciemnym jądrem *Chirurgicznej precyzji*. Te wiersze z lat 1995–1997, jeśli porównać je z utworami z *Atlantydy* i *Widokówki z tego świata*, wprowadzają nie znany w tamtych wcześniejszych zbiorach mroczny determinizm o niezwyklej stężeniu, przynoszą wizję człowieka jako istoty bezwzględnie poddanej przymusom egzystencjalnym. Po wtóre – język tego autokomentarza Barańczaka wprowadza nas także w sam poetycki sposób ewokowania owego determinizmu i przymusów w *Chirurgicznej precyzji*. Scena w nowym

⁴ S. Barańczak, *Opisaniu wierszy*. W: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 238–239.

mieszkanium, wypełnionym gromadą widmowych, pochowanych po kątach urodzinowych gości, krzyczących „Niespodzianka!!!”, czym anonsują wszystkie nie przeczuwane jeszcze przez bohatera ponure „załączniki” do życia, którego metaforą jest owo mieszkanie – oto właściwie gotowy pomysł na wiersz, jaki mógłby się znaleźć w *Chirurgicznej precyzji*.

Według tego właśnie schematu, figuralnej narracji w formie współczesnych obrazów i „fabuły”, zbudowany jest kluczowy wśród egzystencjalnych dyskursów Barańczaka utwór – *Debiutant w procederze*:

Debiutant w procederze, dosyć jednak szczwany
nabieracz, aby nabrać w płuca na złość światu
cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany,

sam nabity w butelkę, w cztery mleczne ściany
porodówki, ofiara kantu do kwadratu,
debiutant w procederze mimo wszystko szczwany

nie dosyć, by od razu przejrzeć na wskroś plany
biorących cię, za kostki nóg, w garść, wszelkich dyktatur –
cały ogrom powietrza, dotąd ci wzbraniany,

wciągnąłeś w machinacje płuc, tchawicy, krtani,
w ciała ślepy zaułek i niejasny status;
debiutant w procederze, nabieracz nie szczwany

ale zaledwie szczuty, gnany nieustannym
pierwszym klapssem pod dyktat wiecznych otdąd batut
i batów, w cały ogrom dotąd ci wzbraniany,

nagle zwężony w ostrze wdechu, który zranił
tak, że go wykrztusiłeś z krzykiem, z jakimś „Ratuj!” –
debiutant w procederze tchu, za mało szczwany
na ten ogrom raniący, choć już nie wzbraniany. [s. 31]

Wiersz ten stanowi zapis bolesnej refleksji, że człowiek samym swym urodzeniem wydany zostaje na cierpienie, poniżenie i śmierć. Utwór „dzieje się” w jakiejś wyraźnie sygnalizowanej scenerii sali porodowej. Mowa jest o „debiutancie”, który „nabiera w płuca [...] / [...] powietrza”, o „ścianach porodówki”, „kostkach nóg”, „pierwszym klapsie”, „wdechu / [...] wykrztuszonym z krzykiem”. Narodziny te stanowią jednak zaprzeczenie początku samodzielnego życia, są podaniem nowego człowieka „pod dyktat wiecznych otdąd batut / i batów”. Szczególna „zaradność” noworodka – ów zespół fizjologicznych odruchów przetrwania – nie okazuje się wyposażeniem dającym mu w tej walce równe szanse, lecz uzbraja go zaledwie na tyle, by trwał on w nadziei co do swoich szans i nie poddał się już w pierwszym starciu.

Rysuje się w wierszu jakaś fundamentalna nierównowaga sił między Światem – wyraźnie tu personifikowanym sprawcą całej tej gry pozorów – a poddanym jego dyktatowi Pojedynczym Istnieniem, człowiekiem rozpoczynającym życie. Fascynujące jest to, że także na owym drugim, abstrakcyjnym – zdawałoby się – poziomie fabularyzacji wiersza, którym jest owa gra o życie między człowiekiem a Światem, nie opuszcza tego utworu imperatyw sytuacyjno-psychologicznego konkrety. Świat, choć jest kimś w rodzaju podmiotu zbiorowego, tak naprawdę zdradza zupełnie ludzką potrzebę dominacji i rozgrywa swoją partię z bezbron-

nym człowiekiem, ujawniając jednocześnie cechy sadysty i drobnego oszusta: owe podsuwane człowiekowi butelki z mlekiem okazują się „nabiciem w butelkę”, otaczające go 4 sterylne ściany porodówki – „kantem do kwadratu”. Mają ułatwić mu pierwsze chwile tylko po to, by tym pewniej przebił się do tej sfery bólu i cierpienia, którą jest życie. Także nowo narodzony, walczący o byt „debiutant” ma tu swoją hipotetyczną biografię, w tajemniczy sposób wyrasta, w sensie czasowym i przestrzennym, ponad tę sytuację sali porodowej. To noworodek, a równocześnie już o jakieś 10–15 lat starszy podwórkowy wyrostek, ze swoim poziomem życiowego sprytu, ktoś, o kim można powiedzieć „szczwany”, o kim peerelowska popołudniówka mogła napisać w miejskich doniesieniach na przedostatniej stronie, że „trudnił się procederem”, to także ktoś, czyje życie mogło zostać przerwane w jakimś rzeczywistym „ślepych zaułku”, jakimś rzeczywistym „ostrzem” – i zakończone ostatnim westchnieniem: „Ratuj!” Magia wiersza *Debiutant w procederze* polega na tym, że sceneria wyjściowa prześwietlona zostaje jeszcze innym wymiarem czasu i przestrzeni, że pojedyncze słowa i wyrażenia: „szczwany”, „proceder”, „nabity w butelkę”, „kant do kwadratu”, „machinacje”, „ślepy zaułek”, „ostrze”, już raz znacząc w polu wiersza, importują jednak dodatkowo do jego wnętrza owe inne wymiary. Ten wiersz potrafi być równocześnie jakimś „teraz” (obraz sali porodowej), jakimś „zawsze” (plan egzystencjalny dyskursu – nierówna walka człowieka i Świata) i jakimś „kiedyś” (czyimś, może jakiegoś „szczwanego”, „szczutego” wyrostka życiem, i jego nagłym kresem w wyznaczonym punkcie historii).

Równocześnie od pierwszej chwili trwa w tym utworze tendencja zgoła przeciwna owemu gromadzeniu konkretów – swoista schematyzacja i odrealnianie przedstawionej sytuacji. Całe to nagromadzenie planów czasowych i sytuacyjnych koegzystuje w wierszu z konkurencyjną w pewnym sensie względem anegdoty – znoszącą jej sytuacyjność – „akcją” w obrębie poetyki, która ujmuje te wszystkie plany w jeden zespalający rytm, splot, w kaskadę rymów (2 linie rymowe – 13 i 6 rymujących się ze sobą zakończeń wersów), będącą jakąś figurą nieuchronności, fatalizmu, bezwzględnych trybów, w które Życie wkręca człowieka, niesie go przez cierpienie ku śmierci. Zastosowany w utworze schemat villanelli⁵ okazuje się – inaczej niż było to np. w wierszu *Poręcz* – jakimś niszczącym agregatem powtórzeń, serią złowieszczących odsłon coraz to nowych, zaskakujących sensów, które składają się na ową ponurą „niespodziankę”, jaką jest życie. Spróbujmy przeczytać jeden po drugim wersy 1, 6, 12, 18, a także wersy 3, 9, 15 i 19, które w schemacie villanelli winny się powtarzać, a w wykonaniu Barańczaka p r a w i e się powtarzają. Okaże się, że są to zdania, które stopniowo odzierają człowieka ze złudzeń, z wolna dopowiadają całą prawdę o świecie i życiu. Także i tu zatem, w schemacie wiersza, prawda o życiu nie jest dana od razu, została ukryta, zaszyfrowana, by tym boleśniej ugodzić w chwilę po jej odkryciu.

Narodziny i życie postrzegane są w egzystencjalnych wierszach Stanisława Barańczaka nie jako dar Stwórcy, ale jako wydanie człowieka na cierpienie, jako trwanie w ciągłym oczekiwaniu na cios, z dojmującym poczuciem niesprawności,

⁵ Zob. charakterystykę villanelli dokonaną przez Barańczaka w jego tomie *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów* (Poznań 1992, s. 323–324).

słabości ciała. Okazuje się ono, owo ciało, wręcz idealnym aparatem do zadawania cierpienia – podatne na wszelkie uderzenia, skaleczenia, skwapliwie i bez opóźnień sygnalizujące wszelki ból, a zarazem na tyle trwałe, wyposażone w mechanizmy i odruchy samoobronne, by cierpienie nie zostało przedwcześnie przerwane śmiercią. Zauważmy, że jest to spojrzenie odarte z jakichkolwiek interpretacji, nacechowane *désintéressement* dla wszelkich prób łagodzenia owej logiki powolnego cierpienia, która została wbudowana w ludzkie ciało, zarazem jednak jest to spojrzenie zakładające czyjąś sprawczość, intencję, czyjś projekt, by ten fragment świata, jakim jest byt ludzki, tak właśnie, a nie inaczej funkcjonował. Barańczak przebija się w owym rozpoznaniu przez całe złoża stworzonych przez filozofię i teologię racjonalizacji tego stanu, przebija się do punktu zerowego i jeszcze raz zadaje pytanie o sens tego wszystkiego. I każdy jego wiersz pisany jest zarazem pod wrażeniem trafności owej intuicji odnoszącej się do człowieka – instrumentu, naczynia cierpienia – i „napędzany” jest potrzebą dociekania konturów postaci, która rządzi tym wszystkim i ustanowiła ten zdumiewający mechanizm, jakim jest ludzkie życie.

Dwa inne wiersze filozoficzne Barańczaka – *Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce, noszonej stale na przegubie na wypadek nagłego zaniku pamięci* i *Bist Du bei mir* – to kolejne powroty do tematu sponiewieranego ludzkiego ciała. To utwory, które z jakąś poruszającą determinacją, jakby w obawie, że ta prawda mogłaby nie zostać wypowiedziana do końca, rozwijają najczarniejsze scenariusze owej bezwzględnej podległości człowieka wobec Świata, a właściwie wobec bezimiennego Stwórcy, bo oba te wiersze zdają się być Jego właśnie monologami.

Centralny rekwizyt *Tekstu do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce* [...] – owa tytułowa bransoletka – skupia jakby w sobie wszystkie nadzieje człowieka, jego złudzenia co do własnej trwałości, wyobornienia, rozpoznawalności, szczególnych praw. Bransoletka-identyfikator w tym wierszu boleśnie zaprzecza jednak owym iluzjom. Zamiast osobistych inskrypcji, może personaliów i grupy krwi, zapewniających przetrwanie, może też imienia ukochanej osoby, znaku czyjejś czułości i pamięci, a więc zamiast owych danych, uwiecznionych na nierdzewnym podłożu i jakoś uwieczniających także swego posiadacza, Ktoś umieścił na owej bransoletce tajemnicze instrukcje-komunikaty powiadamiające o fundamentalnej obcości i nieczułości świata:

1. JEŻELI COŚ CIĘ BOLI:
– DOBRA WIADOMOŚĆ: ŻYJESZ.
– ZŁA WIADOMOŚĆ: TEN BÓL
CZUJESZ WYŁĄCZNIE TY.
2. TO WSZYSTKO DOKOŁA,
CO CIĘ SZCZELNIE OTACZA
NIE CZUJĄC TWEGO BÓLU,
JEST TO TAK ZWANY ŚWIAT.
3. UBAWI CIĘ, ŻE JEST ON
REALNY I JEDYNY
A LEPSZEGO NIE BĘDZIE,
PRZYNAJMNIEJ PÓKI ŻYJESZ. [s. 32]

Ton tych powiadomień, nieco hipnotyczny i apodyktyczny zarazem, zdaje się rzeczywiście rozbudzać człowieka z jakiegoś głębokiego stanu utraty świadomo-

ści, komunikować mu podstawowe dane o świecie, który nie bierze pod uwagę „nierdzewnych bransoletek” z ich inskrypcjami, z wpisanymi w nie imionami, intymnością, potrzebą stabilizacji i bezpieczeństwa. Człowiek budzi się, rodzi się w tym wierszu jakby na nowo, w obcym świecie – i oto jest zdarcie pierwszej zasłony, pierwsza bolesna deziluzja wpisana w utwór. Prawem jakiejś nieludzkiej ironii Ktoś umieszcza na nierdzewnej bransoletce – na owej ludzkiej formie trwałości, bezpieczeństwa, niezmienności – nieludzką treść, porcję wiedzy zaprzeczającą wszelkim przyzwyczajeniom i zadowoleniu, zmieniającą dobroczynne przebudzenie ze stanu „nagłego zaniku pamięci” w prawdziwy koszmar. Druga część wiersza zdaje się być kulminacją całej jego dramaturgii – odzierania człowieka z nadziei i z uludy bezpieczeństwa. Także ponadczasowość ludzkich inskrypcji bransoletkowych zostaje tu najboleśniej unieważniona – sentencja „do wygrawerowania” brzmi jak fragment kroniki wypadków, jest powiadomieniem o śmierci:

4. GDY JUŻ SKOŃCZYŁ SIĘ ŚMIĄC,
ODRZUĆ LOGICZNY WNIOSEK,
ŻE TAKI ŚWIAT BYĆ MUSI
PRZYWIDZENIEM LUB SNEM.
5. TRAKTUJ GO CAŁKIEM SERIO,
JAK ON PRZED CHWILĄ CIEBIE –
DOKONUJĄC WYBORU
SPECJALNEJ CIĘŻARÓWKI,
6. BY W OKREŚLONYM MIEJSCU
I UŁAMKU SEKUNDY
POTRĄCIŁA CIĘ, KIEDY
PRZECHODZIŁEŚ PRZEZ JEZDNIĘ. [s. 32]

Zaskakujące jest to zakończenie utworu. Poraża, rzecz jasna, nagłym i bezceremonialnym okrucieństwem zawartego w nim komunikatu, a równocześnie otwiera wiersz na zgoła inną, metafizyczną perspektywę, przynosi niespodziewaną personalizację autora owego „tekstu do wygrawerowania”. Każe domyślać się w narratorsze jakiejś istoty uwolnionej od ziemskiego czasu i materii, przenikającej istnienie i nieistnienie – może zatem samego Stwórcy, skoro adresatem monologu okazuje się człowiek już jakby poza czasem, ofiara wypadku. Byłaby więc sensem tego wiersza myśl, że cokolwiek zdarza się człowiekowi, jest w istocie tylko (i aż) jakąś pamięcią samego Boga, jakąś, powiedzmy, kasetą *video* czy twardym dyskiem komputera, odtworzonym czy kopiowanym w Jego świadomości jako czyjeś kolejne życie? Nagły koniec tego życia można by wówczas nazwać – jak w tytule utworu – wypadkiem „nagłego zaniku pamięci”. Ta próba odczytania wiersza nie łagodzi – dodać trzeba – wpisanego weń dramatu człowieka. Jego cierpienie, ból, śmierć pozostają tym, czym są – nawet jeśli tylko „myślane” czy „pamiętane” przez Stwórcę. Można raczej powiedzieć, że człowiek – pozbawiony już wcześniej nadziei, ostrzeżony o nieczułości świata i o swojej samotności, wreszcie doświadczony w owym „określonym miejscu / i ułamku sekundy” – okazuje się w tym końcowym akordzie wiersza, przynoszącym hipotezę człowieka jako Pamięci Boga, także ofiarą w sensie bardziej wyrafinowanym: jako byt cierpiący, wykreowany i powtarzalny w jakiejś mrocznej grze w istnienie, prowadzonej przez samego Stwórcę.

Jakkolwiek by interpretować *Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce [...]*, wydaje się on tajemniczą metafizyczną szkatułką o kilku dnach, z owym widocznym na pierwszym planie bolesnym zderzeniem po ludzku rozu-

mianej wieczności (jej ikonę stanowi wersalikowy format czcionki wiersza – „napisu na bransoletce”) z treścią komunikatu Stwórcy, który uchyla wszelką trwałość w ludzkim horyzoncie i rozumieniu.

Ów fenomenologiczny wątek człowieka myślanego przez Stwórcę – lub życia ludzkiego jako powielanego w nieskończoność Bożego scenariusza – pojawia się kilkakrotnie w utworach Barańczaka i stanowi fascynujący motyw jego filozoficznej poezji. Wprowadza go wiersz *Kasety*, a także, najbardziej może sugestywnie, utwór *Bist Du bei mir*, stanowiący klamrę drugiej części *Chirurgicznej precyzji*, usytuowany symetrycznie względem rozpoczynającego tę część – *Debiutanta w procederze*. I jest też wierszem o perspektywie śmierci, jak *Debiutant w procederze* był wierszem o narodzinach.

Emocjonalny kontekst, punkt odniesienia *Bist Du bei mir* stanowi przywołana w jego tytule i motcie aria Johanna Sebastiana Bacha z *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, będąca dwuzdaniowym, pełnym ufności i nadziei westchnieniem do Nienazwanej Osoby, której obecność w chwili śmierci byłaby ukojeniem⁶. Warto także przeczytać wiersz wraz z tłem muzycznym – z towarzyszeniem linii melodycznej owej arii, tak bardzo pozbawionej dysonansów, nasyconej łagodną elegijnością i pogodnym spełnieniem – ku końcowi. Łatwo się wtedy przekonać, że utwór Barańczaka jest poetycką antytezą melodii i tekstu arii Bacha, przewrotnym artystycznie dialogiem z nimi. Nie odmawiającym zapewne racji tamtym wzruszeniom, lecz przedstawiającym wizję alternatywną. Wyczekiwana w arii, mająca przynieść ukojenie Nienazwana Osoba zjawia się bowiem w wierszu Barańczaka od razu – z nie pozbawioną ironicznego odcienia skwapliwą gotowością – i bez ceremonii „wchodzi w słowo” umieszczona w motcie pierwszej linijki arii, zanim jeszcze wybrzmi jej słodka, nieco konwencjonalna tęsknota. Od razu też rozpoczyna swój rozpraszający wszelkie złudzenia i czułośćkowość monolog. Monolog-wyznanie, podobnie jak w *Tekście do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce [...]* pozbawiający człowieka iluzji, odsłaniający całe instrumentarium, jakim w każdym momencie w wyrafinowany sposób człowiek zamykany jest w kręgu własnego strachu, cierpienia, fizyczności.

Ta tajemnicza mowa jest jakby stężonym roztworem dwóch wymiarów; przenikają się w niej atrybuty czyjejs realnej egzystencji: noc, sen, brak snu, pot, „trze-pot ćmy o okienną siatkę”, w sumie razem tworzące mroczną scenę nieprzewy-ciężalnego lęku w środku nocy, oraz seria obrazów, które składają się na jakąś przestrzeń przymusu: kulisy i scena teatru, czyjaś rola, motyw próby, postać wszech-władnego reżysera-nadzorcy i scenarzysty zarazem, jego kluczowe rekwizyty – lina, sznur, powróż, pas. Wydaje się, że cały potencjał poetycki tego wiersza na-kierowany jest na wywołanie wrażenia ostatecznego zespolenia owej jednorazo-wej ludzkiej egzystencji, z wolna tutaj marginalizowanej i tracącej swoją autono-

⁶ Oto tekst arii: „Bądź przy mnie wciąż, umrę z radością, / przy Tobie słodką będzie śmierć. // Ach, dobry sen, koniec szczęśliwy, / gdy Twoje dłonie gestem tklwym / zagaszają wiernych oczu blask” (J. S. Bach, *Bądź przy mnie wciąż. / Bist Du bei mir*. Oprac. S. i J. Hoffmanowie. Kraków 1958, s. 2-4 (tłum. Sz. Frackowiak). Jak podaje edytor tekstu niemieckiego, W. Neumann (*Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*. Leipzig 1974, s. 245), autor słów nie jest znany. Monografista Bacha, E. Zavorský (*J. S. Bach*. Tłum. M. Erhardt-Gronowska. Kraków 1985, s. 196) pisze, że pieśń *Bist Du bei mir* otwiera w twórczości kompozytora „motyw śmierci i jej radosnego oczekiwania, jako bramy do nowego życia”.

mię, z pochłaniającą ją ową widmową przestrzenią, w której dokonuje się splątanie człowieka i czynienie go przymusowym aktorem scenariusza bezwzględnego Reżysera:

„Przy tobie? Stale. Wiesz przecież. Od rana
do następnego rana, licząc przerwę
na noc. Bo jeśli zaludniona snami,
ja w nich za sznurki pociągam znad sceny;
jeśli bez snów, jej ratowniczą linę
ja rzucam; jeśli bez snu, jeśli – potem

spluwając – leżysz i razem z trzepotem
ćmy o okienną siatkę czekasz rana
nie mając czego się chwycić, bo linę
zastąpił powróż (jego też nie przerwę:
więzy to także więź, co spaja sceny,
aż stają się zimami i wiosnami) –

jestem ci jawą, snem bez snów i snami;
jestem twym przedtem i teraz, i potem;
wiecznie milczącym reżyserem sceny,
która się tobie wydaje obrona
na chybił trafił z sensu [...] [s. 44]

Trudno jest stematyzować obrazy wiersza w jakąś choćby hipotezę fabuły lirycznej, a jednak w pewien tajemniczy sposób ta sytuacyjność czy fabularność istnieje w utworze. Można przede wszystkim mówić o związaniu człowieka z Nienazwanym skomplikowaną relacją: wyzucia z podmiotowości i – równocześnie – zawdzięczenia, także przecież będącego formą bezwzględnego podporządkowania (wieloznaczny motyw liny ratowniczej i powroza). W istocie chodzi o współobecność dwóch przeciwstawnych intencji w odniesieniu Boga, bo tak chyba w końcu należałoby nazwać ową Nienazwaną Osobę, do człowieka – demonstracji niszczycielskiej siły (ból, lęk, samotność, choroba itd.) i obietnicy pomocy, co tworzy razem sytuację bezwzględnej, permanentnej podległości, sytuację nie dającego się rozsypać węzła, jakim Bóg łączy człowieka z sobą:

[...] ja rzucam wam tę samą linę
ratunku albo powróż mąk do rana;
z ukrycia, ale cały twój czas nami
dwoma wypełniam, teraz, przedtem, potem. [s. 45]

Wizerunek Boga doświadczającego człowieka, programującego cały jego czas od narodzin do śmierci, naznaczony jest tą nieusuwalną ambiwalencją: cierpienie zadawane człowiekowi to zarazem jakiś gest Boga zgoła dobroczynny. I spotykamy się tu nawet nie z przemiennością, ale z równoczesnością przyjmowania przez człowieka owych porcji bólu i nadziei. Ten sam Boży gest może nieść jednocześnie mękę i wybawienie. Powróż to śmierć, ale również – i to także Bóg przewidział – jej poniechanie przez człowieka, to pokusa przerywania własnej męki, ale i codzienne odrzucanie tej pokusy, w imię więzi ze światem. Ten bolesny paradoks wpisany jest w owo zdanie: „linę / zastąpił powróż (jego też nie przerwę: / więzy to także więź, co spaja sceny, / aż stają się zimami i wiosnami)”. I właściwie

nie jest jasne, który biegun tego paradoksu miałby ratować, a który udreć człowieka.

Gdyby sprowadzić przestrzeń wiersza Barańczaka do kilku podstawowych linii i wektorów, to okazałoby się, że nieustanna ambiwalencja w stosunkach Boga z człowiekiem ma w owej przestrzeni niesłychanie dynamiczny charakter, przekłada się tutaj na przemienny ruch w pionie i poziomie, rozgrywa się na płanie krzyża. Bóg rzuca człowiekowi linę ratunkową, dźwiga go zatem w górę, ale to podźwignięcie okazuje się zarazem poniżeniem, trzymaniem człowieka-marionetki na uwięzi w Bożym teatrze. Także lina-sznur, lina-powróż, lina-pas przyspieszają przecież – w tej wertykalnej perspektywie – osuwanie się człowieka w dół:

[...] przerwę
robię jedynie, aby pas czy linę

przetknąć pod trumną, opuścić ją w glinę,
[.]

[...] Złany potem,
ciągnij sznur dzwonu, opuszczaj w grób linę,
dociskaj węzeł powroza i snami-
-sznurkami dawaj się targać do rana, [s. 44–45]

Nie inaczej jest też z – sugestywnie narzucającym się w wierszu – liniowym ruchem horyzontalnym, który zdaje się tutaj odbywać wzdłuż osi czasu. Ten ruch wyznaczany jest przez następstwo scen Bożego teatru, które człowiek, pochwycony w ich szalony pęd, pragnąłby powstrzymać. Ale znów ujawnia się tutaj niejasność reguł, ułomność ludzkiego postrzegania czasu i ruchu. Bóg jest bowiem Jednocześnie (dwukrotnie powtórzona formuła Bożej obecności: „przedtem i teraz, i potem”) i daremne, bezprzedmiotowe są próby odroczenia scen, powstrzymanie czasu, proszę w tej sprawie do Boga, wchodzenie Mu w słowo:

[...] Ja na potem
nic nie odkładam, ta próba jest grana
tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny,

zwady, parady, kłownady [...] [.]
Twoje zuchwałę „Pozwól, że Ci przerwę”,

suflerskie szepty, poprawki – nie przerwę
wymuszą, tylko popsują rytm sceny;
tekst pozostanie bez zmian. [...] [s. 44–45]

Wszystkie te potencjalne i rzeczywiste przemieszczenia czynią świat przedstawiony wiersza sferą napięcia, sferą intencji, zaniechań, wymuszeń. Odtwarzają sytuację osaczania człowieka na coraz mniejszej przestrzeni. Człowiek zastyga tu z wolna w swej bezradności. W którąkolwiek stronę by się zwrócił – Bóg zastępuje mu drogę. Jest to zatem utwór bez kulminacji, rejestrujący trwanie w stanie dramatycznego, klaustrofobicznego zamknięcia, bezwyjściowości, braku alternatywy.

Czytanie *Bist Du bei mir* to wędrówka poprzez gąszcz symboli i udział w seansie tajemniczego przepływu znaczeń. Nie sposób dokonać tu interpretacji wszystkich tych sygnałów i sensów. Wymieńmy tylko jeszcze *leitmotiv* snu – może życia po prostu? fascynujący motyw kopiowania snów – istnień ludzkich? („czyjś nowy sen skopiowanymi snami / zaludnić”) czy autotematyczny motyw linijki-liny, na który natrafiamy w ostatniej, krótszej strofie wiersza („linijki linę / zawsze z za sceny podrzucę ci”). Moja próba dekodowania obrazów-symboli skupia się jednak na najważniejszej relacji organizującej wiersz *Bist Du bei mir* – relacji między Bogiem a człowiekiem. Próba ta pozostanie niepełna, jeśli nie zwrócimy z kolei uwagi na podstawową właściwość tego utworu: podporządkowywanie sobie człowieka przez Boga przedstawione zostało także, a może przede wszystkim, w planie poetyki. W niezwykle precyzyjnej konstrukcji wiersza znajdują swój sugestywny ekwiwalent wszystkie właściwie cechy kondycji ludzkiej, cała opresyjność owej relacji Bóg–człowiek, którą odnaleźliśmy wcześniej w sytuacji lirycznej, w świecie przedstawionym *Bist Du bei mir*.

Po pierwsze więc – układ rymów. Barańczak dokonuje za pomocą rymów zamknięcia przestrzeni wiersza, najdosłowniej zasznurowuje tę przestrzeń misternym, nierozwiązywalnym splotem. Pojedynczy rym-„sznur” wędruje poprzez cały utwór, w każdej ze strof tworząc jeden tylko „węzeł”, za każdym razem na innej wysokości strofy (czyli w zakończeniach wersów stojących w coraz to innych pozycjach). 6 takich rymów-„sznurów” przemieszcza się od strofy do strofy, związuując wszystkie klauzule, i to na regularnie zmiennych wysokościach, wyrażających się współrzędnymi 1-2, 2-4, 3-6, 4-5, 5-3, 6-1 (cyfry połączone dywizem oznaczają numery tych wersów w sąsiednich strofach, które zawsze połączone są ze sobą rymem)⁷. Jak widać, nie jest to splot „krzyżkowy” (miałby wówczas postać 1-2, 2-1, 3-4, 4-3, 5-6, 6-5), lecz „świderkowy”, imitujący dokładnie przebieg pojedynczych włókien liny czy powroza, gdzie krzyżowaniu się tych włókien towarzyszy także ich skręcenie. Nie jest to szczegół bez znaczenia, bo w owej semantyce rymu mamy do czynienia nie tylko z obejmującą cały kontur wiersza sugestią „zasznurowania” człowieka w zamkniętej przestrzeni kontaktu z Bogiem, ale także z odtworzeniem innej jeszcze opresji człowieka – podlegania przez niego niepowstrzymanej motoryce owych scen teatru-życia, w których jest uwięziony przez Boga i niesiony, bez prawa sprzeciwu, ku śmierci. Zwłaszcza rymowanie się ostatniego wersu poprzedniej strofy z pierwszym wersem następnej stwarza silną sugestię splatania utworu na kształt liny, ale i sugestię ruchu: transmisji, wleczenia czy przeciągania, czego trudno nie odnieść do sponiewieranej kondycji człowieka – bohatera wiersza.

Trzeba jednak opisać nie tylko sam przebieg rymów wzdłuż konturu utworu, ale także ich szczególną, opartą na zjawisku homonimii i tautologii konstrukcję⁸. Tu najbardziej może ujawnia się ich zupełnie niezwykle i – rzecz można – wstrząsający całym utworem potencjał semantyczny. Te rymy nie są delikatną podpowiedzią, akompaniamentem zaledwie towa-

⁷ Odwołując się do klasycznej notacji podręcznika poetyki, układ rymów w wierszu zapisać można następująco: *abcdef // faebdc // cfdabe // ecbfad // deacfb // bdfeca // eca*.

⁸ O tego typu rymach zob. L. P s z c z o ł o w s k a, *Rym*. Wrocław 1972; s. 57–58 (rozdz. *Rym i znaczenie*).

rzyszającym fabule poetyckiej utworu, lecz stanowią obszar równorzędnej, samodzielnej właściwie gry dramaturgicznej.

Oto człowiek raz jeszcze przeżywa w tej przestrzeni słów-rymów, niczym w jakimś gabinecie luster, swój dramat zagubienia i bezradności wobec zmiennych, mylnych, arbitralnie przez Boga ustanawianych i wymienianych sensów. Aż 3 spośród owych 6 stałych rymów wiersza są to rymy całowyrasowe, w których występuje ciągła wymiana sensu słowa, homonimiczna oboczność znaczeniowa: „rana” / „rana”, „przerwę” / „przerwę”, „potem” / „potem”. Te 3 rymy „zagospodarowują” prawie połowę, bo 19 spośród 39 zakończeń wersowych, co oznacza, że czytelnik we wszystkich tych punktach utworu może się spodziewać – i na ogół doświadcza – odwrócenia sensu słowa. Dominuje zatem niepokojący, destabilizujący mechanizm nieustannej substytucji, podstawiania innych znaczeń: „rano” w sensie „świtu” staje się nieoczekiwanie ludzką raną, „przerwa” jako „pauza” w nowym kontekście staje się przerwaniem powrozu, „potem” w znaczeniu „później” interferuje z ludzkim fizjologicznym potem. Arbitralność owych zmian sensu staje się tutaj figurą Bożej władzy absolutnej nad człowiekiem. Tylko Bóg wie, jaki jest ostateczny sens słów, on dokonuje ostatecznej interpretacji, co dla człowieka oznacza oczywiście stan ciągłej niepewności, niespodzianki, zagrożenia.

Szczegółnej drastyczności przydaje owej wymianie sensu jej kierunek: od słowa-pojęcia do cielesno-materialnego słowa-konkretu, wskazujący na możliwość fizycznego gwałtu, cielesnej tortury – słowa „rana”, „pot”, „przerwanie” wywołują przecież tego rodzaju skojarzenie. I ten sens pozostaje więc w klimacie wiersza, w którym człowiek podlega Bożej omnipotencji, istnieje mocniej i słabiej na przemian, cierpi, ale równie dobrze może zostać odwołany przez Boga do snu, niebycia, nieistnienia.

Obok 3 ciągów wymienionych przed chwilą rymów homonimicznych mamy także 3 inne ciągi całowyrasowych rymów – swoiście tautologicznych, opartych na powtórzeniu słów: „snami” („snami” / „wiosnami” / „snami” / „snami” / „czas nami” / „snami” / „snami”), „sceny” („sceny” / „sceny” / „sceny” / „sceny” / „bez ceny” / „sceny”) i „linę” („linę” / „linę” / „linę” / „glinę” / „linę” / „linę” / „linę”). Ten – z kolei – typ rymów obejmuje 20 klauzul wersowych, a więc zamyka pozostałą przestrzeń wiersza. Tautologia jest m.in. wyjaśnianiem *idem per idem* i taki w istocie przebieg ma rozmowa człowieka z Bogiem. Jego odpowiedzi są autorytatywne i nie przyznają człowiekowi prawa do partnerstwa. Można by tę rozmowę, to wyjaśnianie przez Boga sensu cierpienia i życia, zamknąć w schemat logiczny „jest tak, bo tak jest”, a rymy tautologiczne stają się figurą takiego, oparte go na bezwzględnej dominacji, pozornego tylko dialogu Boga z człowiekiem.

Głębokie, wyłącznie całowyrasowe rymy w wierszu *Bist Du bei mir* są formą szczególnie intensywnej instrumentacji dźwiękowej i ten aspekt instrumentacyjny także „pracuje” na obraz ludzkiej bezalternatywnej podległości Bogu, pozostawiania człowieka pod Jego kontrolą, w strumieniu Jego woli. Rymy w *Bist Du bei mir* transmitują bowiem do wiersza jakiś *constans* Bożego trwania przy człowieku. Postrzegałbym je jako wkodowane w tekst monologu Stwórcy sygnały, że wszystko ostatecznie sprowadza się do woli Boga, że wszystko pozostaje pod Jego nieustającą kontrolą. Również inne formy instrumentacji – nie związane z rymem całowyrasowym aliteracje i figury etymologiczne rozsiane w wierszu (np. „więzy to także więź, co spaja sceny, / aż stają się zimami i wiosnami”, „je-

stem ci jawą, snem bez snów i snami; / jestem twym przedtem i teraz, i potem”) – są sygnałem nieustannej Bożej obecności. Jakby pod powłoką wiersza ta obecność stale trwała, na jego powierzchni pozostawiając sfałdowania i zmarszczki, poza którymi kryje się On, ze swą intencją, z nadzorczą potencją, śledzącą niewidzialnym okiem poczynania człowieka.

Spokojna linia Bachowskiej arii *Bist Du bei mir [...]*. Wpisane w nią oczekiwanie spełnienia, bliskość Boga, która jest harmonią i uspokojeniem. Ta sama bliskość Boga w wierszu Barańczaka, która jest stanem zniewolenia, podlegania nadzorowi, obserwacji. Sytuacją, w której Bóg wie wszystko, człowiek zaś nie widzi sensów. W której człowiek utrzymywany jest przez Boga przy życiu, Bóg zaś nie słucha jego rozpaczliwej prośby, skrytej pod kolokwialnym „Pozwól, że Ci przerwę” – prośby raczej nie o chwilę wytchnienia, lecz o zwolnienie z życia, o zgodę na jego *p r z e r w a n i e*. To dramatyczne przeciwstawienie arii i monologu poetyckiego może być przez czytelnika wiersza nie w pełni uświadomione, ponieważ nie musi on znać całego tekstu i linii melodycznej dzieła Bacha. A jednak dialogujący wymiar *Bist Du bei mir* ma podstawowe znaczenie dla genezy tego utworu.

Zauważmy, że dialogowość, duch przekornej reinterpretacji są źródłem poetyckiej dynamiki we wszystkich trzech omówionych tu już wierszach Barańczaka o Bogu i człowieku. Niezwykle skumulowany w każdym z tych utworów dramatyzm uwięzienia człowieka w Bożym planie czy projekcie – osiąga swą pełnię dzięki wprowadzeniu w obręb tekstu również i tej prawdy, tego obrazu, w o b e c których cały wiersz, cała jego konstrukcja spiętrza się i buduje na zasadzie kontrapunktu lub swoistego *amplificatio*. W *Bist Du bei mir* taką wyosobnioną prawdą, od której „odłączył się” utwór Barańczaka, jest przywołana w motcie aria Bacha. Z kolei wiersz *Debiutant w procederze* rozwija się i buduje na kanwie jednego obrazu: narodzin człowieka, z całą dosłownością ujawnionych w nim przymusów fizjologii, które inicjują zasadniczą podległość człowieka wobec wszystkich późniejszych przymusów jego życia. Wreszcie w *Tekście do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce [...]* ośrodkiem krystalizacji wiersza jest obraz czy może idea nierdzewnej bransoletki – zdająca się przekonywać o nieśmiertelności człowieka, trwałości jego Imienia Własnego i doznająca w utworze bezwzględного unicestwienia mocą wyroków Stwórcy.

Podsumujmy więc ten fragment rozważań. Odczytane zostały 3 wiersze, które wśród Barańczakowych narracji filozoficznych tworzą bardzo wyodrębniony, jednolity w tonie i katastroficzny wręcz biegun refleksji o podległości człowieka wobec Boga. Mamy obraz istoty ludzkiej przepelnionej nadzieją partnerstwa, podmiotowości, ważności swojego „ja” w relacji z Bogiem i światem, której to nadziei owa istota zostaje wkrótce bezlitośnie pozbawiona. Mamy też wizję człowieka – kondensatu cierpienia – w którego ciele Bóg skumulował pewną energię, wrażliwość, siłę przetrwania, po to tylko, iżby nie został wstrzymany jakiś wieczny ruch ani usunięta biegunowość świata i człowieka, wyczerpująca się w każdym kolejnym Pojedynczym Istnieniu, w jego zmaganiach z tym światem. Bóg staje się w takich ujęciach kosmicznym eksperymentatorem, obserwatorem wyczerpywania się życiowych sił Pojedynczego Istnienia. Powiedzmy też, że każdy z tych 3 wierszy relacjonuje w istocie tę samą „fabułę” owego Bożego eksperymentu, choć może ukazaną w różnych jego fazach: narodzenia, utraty złudzeń, wreszcie

uzyskania przez człowieka pełnej świadomości „utracy ruchu”, zamknięcia przez Boga w klatce lęku i bólu. Fazom tym odpowiada kolejność, w jakiej owe wiersze pojawiają się w drugiej części zbioru Barańczaka.

3

Zaskakująco na tle 3 utworów dotąd tu interpretowanych przedstawiają się inne wizerunki Stwórcy w *Chirurgicznej precyzji*. Tom ten zawiera także wiersze o Bogu i człowieku pisane w zupełnie odmiennej tonacji, wiersze o rozległej wewnętrznej przestrzeni, urzekające czystą geometrią jakiegoś współczesnego traktatu scholastycznego („*Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest*”, *Chęci*) czy, na innym znów biegunie tego zbioru, wiersze – eskapady poetyckiej wyobraźni, poruszające szaloną wręcz asocjacyjnością i przemiennością obrazów, nasuwające skojarzenie z poetyką fugi, wiecznie uciekające od stabilizacji (asocjacje fredrowskie w *Problemie nadawcy*, kosmiczna epifania w wierszu *Czas tak cierpliwie znosi*). Zanim bliżej przyjrzymy się tym utworom, powiedzmy na razie tylko, że Bóg nie traci w nich wprawdzie swojej stwórczej władzy nad człowiekiem, ale też nie jest z pewnością owym nieprzeniknionym i perfekcyjnym Reżyserem, Sędzią i Panem swojego człowieka. Zdaje się nawet trwać niekiedy na obrzeżach świata tych wierszy. A zatem obok Boga-Inkwizytora w *Chirurgicznej precyzji* istnieje także Bóg-Statysta, bohater drugiego planu. Tych doktrynalnych „niekonsekwencji” filozofii czy teologii Barańczaka jest zresztą więcej, wystarczy wskazać choćby na współobecność w jego wierszach Człowieka Pozbawionego Wyboru (aż nadto wiele mówiliśmy dotychczas o tym uwięzieniu i zniewoleniu) i Człowieka Skazanego na Wybór („*Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest*”).

Jaki stąd płynie wniosek dla interpretatora wierszy filozoficznych Barańczaka? Zapewne taki, że zbiór *Chirurgiczna precyzja* nie jest systematycznym wykładem spójnego systemu filozoficznego i szukanie w tym tomie „wspólnej zasady”, stosowanie w jego interpretacji jakiejś teologicznej hermeneutyki czy filozoficznej taksonomii nie ma sensu⁹. Oczywiście, zastanowić musi, i może być przedmiotem refleksji, istnienie tak wyrazistej sekwencji wierszy z motywem spętania, osaczenia w zamkniętej przestrzeni, determinizmu, wskazujące na to, że jednorazowa realizacja pewnej wizji, pewnego ujęcia, poetyckiej konfiguracji obrazów i – powiedziałbym – stylu animacji (ikony) w sferze poetyki nie wystarczyła poecie, że czuł on potrzebę powtarzania tych obrazów. Jednak jest przecież tak – wypowiedzmy ten truizm – że Barańczak nie wędruje po ścieżkach wytyczonych przez podręczniki historii filozofii. „Filozoficzne” ścieżki Barańczaka są obsta-

⁹ Zob. opinię na ten temat A. van Nieukerken a (*Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*. W: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 346–347) dotyczącą *Widokówki z tego świata*: „próby Barańczaka, by przedstawić Bożą działalność, wydają się w porównaniu z precyzyjnymi doktrynalnie obrazami zawodowego teologa, którym George Herbert był niewątpliwie, chaotyczne”. I dalej: „Barańczak jest nie mniej pilnym obserwatorem świata niż George Herbert. Jego teologia lub filozofia kieruje się zaś w pierwszej instancji logiką »poetycką«, zgodnie z ogólną praktyką modernistyczną [...]”.

wione drogowskazami poetyckiej wyobraźni, są na jakiś sarmacko-XX-wieczno-poetycki sposób apokryfami, nie napisanymi dotąd rozdziałami filozofii światowej czy *Księgi Genesis*. Stanowią hipotezy filozoficzne, których kierunkiem, dynamiką i puentą rządzi owa poetycka wyobraźnia, radość i potrzeba poetyckiej dramaturgii. Filozoficzny, egzystencjalny świat Barańczaka nie jest jednoznaczny, jednobrzmiący: tylko człowiek torturowany przez Boga – lub tylko obdarzony przez Niego nieograniczoną wolnością (co zresztą też może być rodzajem tortury).

O tym, jak objawi się nam Bóg Barańczaka, decyduje – podkreślmy to – nie tylko dający się, być może, zrekonstruować zespół poglądów poety na naturę Stwórcy, lecz przede wszystkim poetycki koncept, który jest w wierszu także pewnym rozłożeniem akcentów w sensie czysto przestrzennym, jest budowaniem, wpisywaniem w świat przedstawiony i sytuację liryczną za każdym razem innego dystansu między Bogiem a człowiekiem. Albo inaczej rzecz ujmując: jeśliby nawet ostatecznie zdefiniować tego Boga, jednoznacznie przypisując mu cechy surowego, nielitościwego, zawodzącego ludzkie oczekiwania Zarządcy, Prawodawcy, Gospodarza Kosmosu, to taki obraz Stwórcy zawsze może ulec modyfikacji w wierszu, który w centrum swego świata stawia np. problem niejasności Bożego kodu i niezrozumienia przez człowieka sensu komunikatów Boga (*Problem nadawcy*) albo też czyni swym głównym bohaterem jakiś zbiorowy podmiot liryczny – Rodzaj Ludzki (*Czas tak cierpliwie znosi*). Chodzi o tę dokonującą się tutaj zmianę ogni-skowej wiersza, o taką konstrukcję sytuacji lirycznej, która sprawia, że w końcu ważna staje się nie tyle owa teologiczna aksjologia i rozrachunkowość dyskursu, ile raczej stosunki przestrzenne, przenikanie się planów czasowych, styl, cytato-wość monologu narratora, itp.

Wiersze *Problem nadawcy* i *Czas tak cierpliwie znosi*, jeśli porównać je z *Bist Du bei mir* czy *Debiutantem w procederze*, przynoszą właśnie całkowite uwolnienie przestrzeni poetyckiej od mrocznych scen sam na sam człowieka z Bogiem, jakby „strząsają” z owej poezji motyw uwięzienia, zamknięcia i całą związaną z tym aksjologię protestu. Dokonuje się tu zmiana języka, w tym także zmiana języka przedstawień wizualnych. Pierwsza lektura obu utworów to przede wszystkim poczucie uczestnictwa w jakimś zdumiewającym *spectaculum* wyobraźni poetyckiej. O ile wiersze wcześniej przez nas omówione – te o człowieku w Bożym uchwycie – cechowała niepowstrzymana, jednokierunkowa kinetyka, jakaś narzucająca się wielką siłą liniowość przestrzeni, maltretującej i popychającej tkwiącego w niej bohatera ku zatracie, o tyle pierwsze wrażenie czytelnika wierszy *Problem nadawcy* czy *Czas tak cierpliwie znosi* to wiązka odczuć pozytywnych, wolnych od owego fatalizmu: zdumienie przestrzenną i czasową rozległością poetyckiej sceny utworów, zmiennością „planów” i „dekoracji” umieszczonych na tej scenie, a nade wszystko rozbawienie niezwykłością i dowcipem fabularno-obrazowego konceptu każdego z tych utworów. W obrębie tego samego zbioru poetyckiego pojawiają się więc równocześnie wiersze o Bogu jednoznacznie i w każdym swym fragmencie zdeterminowane tezą o przymusie oraz wiersze o Bogu ostentacyjnie woluntarystyczne i rewoltujące, będące szalonymi ekspedycjami wyobraźni poetyckiej na zupełnie odmienne terytoria dyskursu metafizycznego. Dlategoż by nie mówić o Stwórcy jako o pieniackim, bezzębnym starcu i nie odnaleźć Jego oblicza w personie Cześnika Raptusiewicza z *Zemsty*, o Stwórcy umęczonym całą tą modernistyczną ograniczonością i tępotą swego młodego zadufkowa-

tego sekretarza, skłonnego raczej poprawiać na współczesną modłę te mamrotliwe, jakby od rzeczy, jakby przejęzyczone komunikaty Starca, niż odnajdywać w nich inny, pozaziemski i pozaczasowy kod (*Problem nadawcy*)? Czemu z kolei nie wyobrazić sobie Rodzaju Ludzkiego jako regresywnego zmatowienia, zanieczyszczenia na powierzchni Ziemi – kształtnej kuli z muzealnej kolekcji Czasu-konserwatora, sunącej po galaktycznych trajektoriach (*Czas tak cierpliwie znosi*)? A zaraz potem – w tym samym wierszu – czemu by nie dokonać karkołomnej zmiany poetyckiej ogniskowej i nie zderzyć wizji Rajskich Wrót z peerelowską kolejką ludzi szturmujących te wrota jak drzwi supersamu czy z równie pożałowania godnym procederem Meksykanów, przeprawiających się wpływ przez Rio Grande w poszukiwaniu lepszego życia?

Przyjrzyjmy się nieco uważniej wierszowi *Czas tak cierpliwie znosi*. Poza tym, że tworzy on w zbiorze Barańczaka alternatywny biegun „wyobraźni wyzwolonej”, odznacza się też własną, rzec można, *p a l i m p s e s t o w ą* wielowarstwowością. W najbardziej zewnętrznej warstwie dyskursu mamy „krótką historię ludzkości” i osobliwego narratora-opowiadacza tej historii. W samej konstrukcji owej persony (której nie należy, jak sądzę, zbyt pochopnie identyfikować z poetyckim „ja” autora wiersza), w jej horyzoncie świadka zbiegają się i łączą – kosmiczna skala oglądu dziejów, czasów, przestrzeni i osobliwa potoczność, pospolitość optyki „zwykłego uczestnika wydarzeń”. Jest to właściwie skarga czy opowieść „szarego mieszkańca kosmosu” albo też „statystycznego uczestnika minionych kilku milionów lat z życia Ludzkości” (nie dbamy w tym miejscu przesadnie o precyzję datowania antropogenezy). W swym opisie wydarzeń ten narrator-świadek przemieszcza się od pierwszego incydentu w Rajskim Ogródcu do późniejszych, XX-wiecznych już zaburzeń i wykroczeń porządkowych Rodzaju Ludzkiego wobec Stwórcy z taką swobodą i oczywistością, jakby rzecz dotyczyła wydarzeń na dwóch sąsiednich ulicach jakiegoś miasta albo przemian społecznych w jakimś kraju, zaszłych, powiedzmy, w ciągu jednego 10-lecia. Opowieść ta nie od razu zresztą uzyskuje pełny kształt fabularny, dawkowana jest jakby w pewnym tajemniczym zagmatwaniu, składać ją trzeba z ułomków, a kronikarz-świadek relacjonuje ją z tą kompozycyjną dezynwolturą, pewnym roztargnieniem, z jakimi relacjonuje się czasem potoczne wypadki, „zaszłe ostatnio wydarzenia”. Wiązka faktów podana jest w opowieści raczej według subiektywnych reguł pamięci, ma styl przepowiadania sobie, głośnego myślenia o zaistniałych sprawach i nie opiera się na ścisłej, obiektywizującej chronologii; tę czytelnik wiersza sam dopiero musi zrekonstruować. Również i ta cecha monologu sugeruje idiomatyczność, skrytą cytowość narracji:

czas-konserwator, powiadam, nie przypuści nagle kontrataku,
 ale i nie przepuści nikomu: mnie też – jakbym był rdzą czy porostem –
 systematyczną szpachelką, milimetr po milimetrze,
 zdrapuje, zeskrobuje. Patrzy na mnie jak przez powietrze,
 bo przez powietrze właśnie ta erozja, ten stały postęp
 spękań, nadkruszeń, rozpyleń tego, co miało trwać twardo
 pod stopami zasługujących, a co rządzi się nazbyt otwartą
 polityką wolnego wstępu już od chwili otwarcia Bramy.
 Pierwotnie planowanej dwuosobowej elicie
 coś nie wyszło – palcem płomienia wskazano jej zatem wyjście;

jak można było nie dostrzec, że się tą furtą wdzieramy
do środka my, ci z drugiego rzutu, na chama, na grandę,
jak Meksykanie płynący krytą żabką przez Rio Grande,
jak kolejka w otwarte o świcie drzwi supersamu!
Czas-konserwator i strażnik usuwa nas bez wyjątku,
pardonu i wyjaśnienia, ale wie: nie przywróci porządku;
zbyt wiele zaległości narosło już, aby sam mógł
je uprzętnąć. Robi, co może, ale każda interwencja spóźniona.
Życie to zwłoka, z jaką bierze się wreszcie do nas. [s. 55]

Kto właściwie wypowiada te słowa? „Delegat ludzkości”? „Człowiek-Ludzkość”? A może anonimowy współuczestnik, współwinowajca, w którego monologu egzystuje jakiś społeczny, rozpoznawalny przez dzisiejszego czytelnika wiersza idiom narracyjny człowieka uwikłanego w historię. Idiom, w którym łączy się w jedną całość społeczna plotka, potrzeba relacjonowania, żywioł prywatności (nuta osobistej skargi w słowach „i nie przepuści nikomu: mnie też”, „patrzy na mnie jak przez powietrze”), a wreszcie obronno-maskujące sygnały dystansu do wydarzeń („rządzi się nazbyt otwartą polityką wolnego wstępu”, „jak można było nie dostrzec, że się tą furtą wdzieramy”). Zresztą i inne role społeczne da się wysłyszeć z monologu narratora, który jest człowiekiem tak bardzo wielostylowym. To może totumfacki Konserwatora, który zdaje się biadolić: „a nie mówiłem, że tak się to skończy?”, może jakiś kosmiczny „obywatel Piszczyk”, który ma kłopoty z polityczną identyfikacją i praktykuje życiowe i werbalne oportunisty (buntownicze „patrzy na mnie jak przez powietrze” sąsiaduje tu z lizusowskim donosem na samego siebie: „jak można było nie dostrzec, że się tą furtą wdzieramy”). I gdzieś dopiero w dalszej kolejności wypadnie nam zauważyć także poetycką ironię autorskiego „ja” lirycznego.

Dlaczego tak wiele miejsca poświęcam tym niuansom sytuacji lirycznej wiersza, tym odcieniom, pół- czy ćwierćtonom stylu relacji jego bohatera, tak zrazu nieoczywistym? Czynię tak, ponieważ – podkreślmy to – nic w tekście Barańczaka nie jest od razu oczywiste. Ten palimpsest poetycki jest finezyjnym nawarstwieniem wielu stylów lub raczej aluzji do stylów, dyskursów czy poetyckich aktów mowy, z których żaden w żadnym momencie nie uzyskuje pozycji dominującej. Uroda i niezwykłość tego utworu polega na j e d n o c z e s n o ś c i bytowania w nim kilku porządków narracji i związanych z nimi horyzontów semantycznych w p i s a n y c h w t e s a m e s ł o w a, polega na tym, że wiersz nadaje tymi samymi słowami kilka różnych komunikatów, uwalnia kilka przestrzeni filozoficznych, każdą na innej szerokości poetyckiej fali.

Wracając zatem do naszej analizy, można by powiedzieć, że te niezwykle, kosmiczne sceny, cała ta baśniowa, apokryficzna historia Ludzkości jako dalszego ciągu nieudanego wygnania z Raju, zdumiewająca swą poetycką fantastyką „wyobraźni wyzwolonej”, wydaje się przecież zarazem w swym stylistycznym *entourage*’u dziwnie znajoma. Powiedzmy wprost: odtwarza również perypetie współczesnych mieszkańców globu ziemskiego, poddanych w XX wieku działaniu kilku doczesnych „Rajów” – utopii społecznych¹⁰, które nim przeminęły, „zdo-

¹⁰ Na temat utopii w przywoływanym tu sensie zob. np. B. B a c z k o, *Utopie i totalitaryzmy*. Tłum. z francuskiego S. A. W zb.: *Obecność. Leszkowi Kotakowskiemu w 60 rocznicę urodzin*. Londyn 1987.

byte” przez niepokorną Ludzkość, niedomkniętymi drzwiami wdzierającą się do środka i kalającą pierwotną czystość idei, starały się z niezłym skutkiem zamknąć, limitować, poddać reglamentacji ludzkie swobody, wolność osobistą, cywilizacyjne standardy i wszystkie inne życiowe szanse, ale także – chciały w sposób prosty i jednoznaczny odpowiedzieć na wszelkie dręczące Ludzkość pytania, raz na zawsze rozgraniczyć dobro i zło, wyjaśnić tajemnicę istnienia oraz zrobić szereg innych pożytecznych, lecz niewykonalnych rzeczy.

Takich „Rajów” i ich gospodarzy, uszczęśliwaczy Ludzkości, pedantycznych pielęgniarzy, konserwatorów i oczyszczaczy idei, stróżów strzegących jej przed egalitarnym zbrukaniem, erozją, nalotem herezji, spostonowaniem, przed „nazbyt otwartą polityką wolnego wstępu” historia zna wielu i o różnym ciężarze gatunkowym – od dyktatorów i zbrodniarzy „na monumentalną skalę” (jak pisał o nich Barańczak w wierszu *Długowieczność oprawców*) po pomniejszych ortodoksów i dewotów idei, urzędników państwa doskonałego, czy wszystkich tych strażników i pilnowaczy, którym na szczęście nigdy nie udało się zawładnąć bez reszty ludzkością. Naprzeciw nich stały zawsze jakieś ofiary:

Wszyscy niestuszni świadkowie Jehowy, masoni,
artyści, chłopci, księża, posiadacze ziemscy,
mniejszości narodowe, opowiadacze anegdot,
przypadkowi pechowcy, na których ktoś doniósł z zemsty,
i ci, których nazwisko ktoś wypłuł razem z zębami¹¹,

Oczywiście, wiersz *Czas tak cierpliwie znosi* mówi nie tylko o dyktaturach w ścisłym sensie, nie tylko o fałszywych utopiach społecznych, w które ów bajeczny i ironiczny Raj przemienia się niepostrzeżenie w planie filozoficznego dyskursu wiersza (podobnie zresztą jak szerszy, metafizyczny, a nie tylko historyczno-rozrachunkowy, był sens pytania wpisanego w cytowany utwór *Długowieczność oprawców* z tomu *Widokówka z tego świata*). Powtórzmy raz jeszcze, że chodzi raczej o wszelkie ideologie, które chciałyby wpasować Ludzkość w ciasne ramy swego obrazu Świata czy Człowieka Doskonałego, obcinając przy tym bezlitośnie to wszystko, co poza owe ramy wystaje i nie mieści się w granicach ideału.

Wróćmy jednak do mechaniki samego wiersza – interesuje mnie tutaj ów proces krystalizowania się filozoficznych sensów utworu. Fantastyczny i po trosze żartobliwy rajski apokryf, podświetlony idiomem – nazwijmy to tak – narracji historycznej opresji, otwiera nowy, „wolnościowy” wymiar w tym wierszu-palimpseście. Ale także poszczególne „uśpione” w nim dotąd słowa, czytane z tej perspektywy, zwrotnie niejako ujawniają swój nowy, dodatkowy sens. Historia „obalenia” Raju, zderzona z idiomem narracyjnym historii najnowszej, staje się historią obalania utopii społecznych. A równocześnie pojedyncze słowa, egzystujące dotąd jedynie w jakimś genezyjskim czy bajecznym planie wiersza, wzbogacają się o „wolnościową” konotację, której w pierwszej fazie konkretyzacji utworu czytelnik mógł nie podejrzawać, nie usłyszeć.

Oto słowo „powietrze” we fragmencie „bo przez powietrze właśnie ta erozja” – nabierać zaczyna migotliwości semantycznej. Znaczy j e s z c z e – proces biochemicznej erozji, którą inicjuje, znaczy t a k ż e (w jakimś planie antropogenezy

¹¹ S. Barańczak, *Widokówka z tego świata. Inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 14.

czy kosmosu) jako związek kilku pierwiastków (m.in. azotu i tlenu), będący wstępnym warunkiem powstania życia na planecie Ziemia, znaczy już jako „oddech”, „wolność”, „tlen”, „erozja” systemu czy dogmatu. Powstają z niebytu wszystkie te wolnościowe konotacje słowa „powietrze”, jakie miało ono niegdyś w poezji Barańczaka¹², tyle że eksplikują nierównie szerszą problematykę – ludzkiego prawa do błędu, niesystemowości, nieprzewidywalności, nienormatywności, nieoczywistości i tajemnicy, które to Wielkie Niewiadome stanowią *antidotum* na unifikacyjne zapędy wszelkich „Rajów na Ziemi”. Podobnie ewoluuje i rozbudza się semantyka słowa „postęp” we fragmencie „ten stały postęp / spēkań, nadkruszeń, rozpyleń tego, co miało trwać twardo / pod stopami zasługujących”. W owym zagląającym do wiersza paradygmacie historii traci ono, rzecz jasna, swoją procesualną dosłowność („postęp erozji”) i zaczyna znaczyć jako cytat z utopii, w której to słowo było kluczowym zakłębieniem ideologicznym nowomowy. Równie silną nadsemantykę poczyna objawiać słowo-nazwa „czas-konserwator”, które w kosmicznym, genezyjskim planie wiersza jest zapewne personifikacją Stwórcy, w planie apokryficznej fabuły określa owego, zaopatrzonego w szpachelkę „konserwatora zabytku”, w planie historii zaś pozwala się domyślać tkwiącej w nim aluzji do jakiegoś represyjnego Konserwatora (systemu, idei *etc.*), z całym zespołem podświadomych skojarzeń, jakie to słowo może wyzwalać u byłego mieszkańca utopii społecznej: „utrwalacz” (np. władzy ludowej), „konserwa” (partyjna), „zapuszkowywacz” (tj. specjalista od pozbawiania wolności, czyli dostępu powietrza) itd.

Tych kilka przykładów unaocznilo, mam nadzieję, że wiersz Barańczaka mówi jednocześnie wieloma głosami, spełnia się w kilku wymiarach czasoprzestrzennych, które nawzajem się naświetlają, przy czym najważniejszym wydarzeniem jest owo niezwykle spotkanie się i zespolenie biblijnego „apokryfu” opartego na motywach Raju (byłby to Raj nie tyle Utracony, co Obalony czy Zrewoltowany) z prześwietlającą ten „apokryf” przestrzenią historii współczesnej, co w sumie tworzy filozoficzną refleksję o człowieku wobec utopii społecznych.

Wszelako polifonia wiersza *Czas tak cierpliwie znosi* na tym się nie kończy. Ów – podkreślmy raz jeszcze – wiersz-palimpsest nad wymienione tutaj dyskursy inny jeszcze, który prześwieśla utwór światłem najbardziej zewnętrznym (choć, paradoksalnie, jest może najbardziej uwewnętrznionym nurtem narracji wiersza). Oto obok fabuły z apokryficznej *Księgi Genesis*, obok zaskakującego wpisywania w nią – na prawach „wyobraźni wyzwolonej” – przygód Ludzkości w XX wieku, pojawia się w wierszu pewien obraz jednocześnie bardzo konkretny, nasycony epifanią zgoła zmysłowością, a zarazem stanowiący wielką metaforę filozoficzną, obraz będący, jak się zdaje, kluczem do zrozumienia przesłania całego utworu:

Czas tak cierpliwie znosi mnie z powierzchni Ziemi!
 Konserwator zabytków (jeśli liczyć zabytki kuliste,
 u biegunów spłaszczone nieco, jest to zaiste
 zabytek najbardziej zdeptany ze wszystkich, które depczemy,

¹² Zob. gruntowną analizę poetyckich konotacji semantycznych „powietrza” i „raju” w jego wierszach, dokonaną w monografii K. Biedrzyckiego pt. *Świat poezji Stanisława Barańczaka* (Kraków 1995, s. 25–29, 168–173).

ze wszystkich, gdzie pozostaje po nas wklęsły i wiecznotrwały
 pomnik: odcisk gąsienic, wyryte serduszka i strzały,
 lej po rozbitej kosmicznej sondzie, geometria rowków podeszwy
 tenisówki Nike – jej ślady obserwator z odległych galaktyk
 bierze pewnie za produkt masowych a tajnych praktyk
 religijnych, wyciskaną jak pieczęć na każdej poziomej powierzchni
 aluzję do odkrywkowych kopalń, tej późnej wersji katakumb),
 czas-konserwator, powiadam, nie przypuści nagle kontrataku,
 ale i nie przepuści nikomu: mnie też [...] [s. 55]

Opisany w tym zdaniu wtrąconym – obejmującym prawie w całości dwie pierwsze zwrotki wiersza – krajobraz ziemski wydaje się dość przypadkowym zbiorowiskiem ludzkich śladów, rozrzuconych na powierzchni Ziemi, po Norwidowsku „kulistej, / u biegunów spłaszczonej nieco”¹³, wydaje się jakąś śmietniczką cywilizacji. A jednak jest w tym krajobrazie logika metafory. W owych pieczęciach, hieroglifach człowieka na ziemskim globie odbija się przecież cała ambiwalencja Rodzaju Ludzkiego, równoczesność i współobecność w nim wzniosłości i upadku, geniuszu i prymitywu, anielstwa i drapieżności. W tych fragmentach odczytujemy podstawowe „stany” Ludzkości: miłość („wyryte serduszka i strzały”), wojnę („odcisk gąsienic”), ciekawość i imperatyw poznania („lej po rozbitej kosmicznej sondzie”). I, być może, również doświadczenie samotności w kosmosie, nieprzetłumaczalności ludzkiego idiomu na inne języki, a także doświadczenie *sacrum* („geometria rowków podeszwy / tenisówki Nike – jej ślady obserwator z odległych galaktyk / bierze pewnie za produkt masowych a tajnych praktyk / religijnych”). Barańczak dotyka tu spraw fundamentalnych w sposób ściszony, powściągliwy i może tym bardziej poruszający. Mówi o niedoskonałości Rodzaju Ludzkiego, w którym zbiegają się i łączą nierozzerwalnie szlachetność i grzech, a także o samotności Kolonii Ludzkiej w kosmosie, której ślady widzi „obserwator z odległych galaktyk”. Zresztą i w całą przestrzeń utworu, nie tylko w ową kluczową metaforę, wplecione jest to pasmo emocjonalne i ten tajemniczy wątek zaistnienia człowieka na Ziemi. W strefie obrazowania interferują sensory bajeczne z zupełnie dosłownymi „cytatami” z jakichś podręcznikowych niemal teorii początku życia na Ziemi, w których mówi się o pramaterii, cienkiej warstwie atmosfery i innych minimalnych warunkach powstania owego życia („bo przez powietrze właśnie ta erozja, ten stały postęp / spękań, nadkruszeń, rozpylenie”). Są to wizualizacje, które – podobnie jak słowa – znaczą równocześnie w różnych porządkach wiersza, sumują się w jakąś niezwykle skondensowaną i wieloaspektową – naznaczoną powagą – prawdę o człowieku.

Obserwujemy w wierszu przekład na współczesne obrazowanie i język problematyki biblijnego grzechu pierworodnego („Pierwotnie planowanej dwuosobowej elicie / coś nie wyszło”), utraconych przez Rodzaj Ludzki – nieśmiertelności, niewinności, wiecznego szczęścia oraz słodkiej nieświadomości dobra i zła. Choć biblijny Raj zostaje w wierszu, jako się rzekło, obalony, a może właśnie dlatego, że zostaje obalony, nabywając przy okazji dwuznacznej reputacji utopii

¹³ Zob. wiersz C. Norwida *Ogólniki*, otwierający *Vade-mecum*: „»Ziemia – jest krągła – jest kulista!« // [...] »U biegunów – spłaszczona, nieco...«”. Nie jedyny to kryptocytat z Norwida w tomie Barańczaka.

społecznej, tracąc niewinność w ślad za swymi pierwszymi mieszkańcami, to w wyniku tych działań poetyckich ocalony jednak będzie w utworze – i na nowo przepowiedziany jako ciągle żywy – sam rdzeń zawarty w biblijnym micie. Jest to zapewne miarą wielkości tego wiersza. Wygnanie z Raju oraz inne składniki mitu, tak staroświeckie, zdawałoby się, i jakby niedostępne już dzisiejszej wrażliwości, odzyskują smak nowości i odżywają raz jeszcze w naszej – współczesnych czytelników – wyobraźni.

Gdybym miał wskazać główną ideę wiersza, to byłaby nią zapewne wpisana w ten utwór opcja na rzecz człowieka *t a k i e g o , j a k i m j e s t*, nie zaś człowieka – istoty doskonałej i jednowymiarowej, redukowalnej w jakimkolwiek aspekcie czy wymiarze. Opcja na rzecz człowieka ze wszystkimi jego komplikacjami, będącego sumą pierwiastków dobra i zła, trwających w chwiejnej równowadze, z których żaden nie uzyskuje nigdy bezwzględnej przewagi. Wolno odczytać także w tym utworze pogląd, że to właśnie wszelkie próby przerabiania ludzi w anioły stanowią realne zagrożenie człowieczeństwa¹⁴. Ta idea *n i e o c z y w i s t o ś c i* człowieka prześwieśla utwór Barańczaka najdosłowniej. Wiersz w każdym swym fragmencie sprzeciwia się stabilizacji, jednowymiarowości, oczywistości. Figurą tej nieoczywistości staje się cała nacechowana migotliwością i wielostylowością przestrzeń tekstu, jego faktura – obrazowa, fabularna, językowa – nieustannie balansująca na pograniczu kilku dyskursów i światów poetyckich.

Pisząc o wierszach filozoficznych Stanisława Barańczaka staram się – jak, być może, czytelnik tego szkicu zauważył – prowadzić równoległe dwa wątki. Z jednej strony, rekonstruuje obrazy człowieka i Stwórcy, ich wzajemne relacje w utworach, z drugiej zaś – podkreślając zmienność, w pewnym sensie doktrynalną niespójność czy raczej niesystemowość tych obrazów – traktuję każdy wiersz jako wypowiedź filozoficzną formułowaną zawsze od nowa. Wypowiedź, u której źródeł tkwią w równej mierze – nowa myśl o człowieku, świecie, Bogu, kosmosie i związany z nią ściśle poetycki koncept, pomysł na utwór będący działaniem, ruchem znaczeń, wewnątrznie zdynamiczowanym układem. Zapewne owa filozoficzna refleksja rodzi się gdzieś u zarania wiersza, dojrzewa jednak i zyskuje pełnię w poetyckim dzianiu się. Wiersz *Czas tak cierpliwie znosi* – by wrócić jeszcze na chwilę do tego tekstu – mógłby zatem być u swoich początków obrazowym konceptem ilustrującym znikomość życia, kosmiczną sceną w stylu *buffo*, z Cza-sem-konserwatorem w roli czyściciela planety i życiem ludzkim, osadem szyszczanym z jej powierzchni systematycznie, choć z pewną zwłoką („Życie to zwłoka, z jaką bierze się wreszcie do nas”). Fakt, że ten wiersz jest czymś więcej, że jest dyskursem o wolności ludzkiej i jej cenie – grzechu i przemijaniu – o egzystencjalnych przygodach człowieka z Historią, że jest też spektakularnym prze-

¹⁴ W rozmowie z K. Lars i S. Chwinem (*Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Kraków 1993, s. 132), datowanej na styczeń 1992, S. Barańczak stwierdza: „myślę raczej, że nihilizm najczęściej jest prostą kontynuacją myślenia utopijnego. Najczarniejszymi nihilistami bywają ci, którzy w swoim czasie piali hymny na temat wrodzonego dobra natury ludzkiej i wznoszonych na tym fundamencie dobra takich czy innych utopii. [...] Humanista utopijny prędzej czy później musi zacząć nienawidzić ludzi, bo przeszkadzają mu oni w jego świątlych planach: on by tak dobrze dla nich chciał, taki wygodny obóz czy komunę dla nich urządził na wyspie Utopii, a oni nie chcą się dostosować, każdy jest niewygodnie różny i ośmiela się mieć swoje własne koncepcje”.

ciwstawieniem perspektywy masy ludzkiej („osadu” Historii) perspektywie Jednostki, wynikała, być może, w którymś momencie także z samej dynamiki wewnętrznej utworu, bo aż trudno uwierzyć, by cała ta wieloplanowość semantyczna mogła zostać przez autora od początku w całości zaprojektowana i przewidziana. Szkic ten chce być zatem jakimś kompromisem między uznaniem autonomii każdego z osobna tekstu Barańczaka, jego niepowtarzalnej drogi do sensu filozoficznego, a odczytywaniem powtarzalnych, mimo wszystko, wątków i nieprzypadkowych napięć łączących te wiersze.

Powiedzieliśmy wcześniej, że w utworach Barańczaka o Bogu i człowieku zanikanie rysów inkwizytorskich w wizerunku Boga, a także zmniejszanie się opresyjności przestrzeni owych wierszy względem człowieka dokonuje się równocześnie ze wzbogacaniem się tej przestrzeni o nowe wymiary, uwalniające od arbitralności i determinizmów. Czas-konserwator w utworze *Czas tak cierpliwie znosi* tym bardziej jest ludzki, im bardziej „nie nadąża” i nie ogarnia rozmiaru Ziemi, po której rozpierzcha się niesforna Ludzkość. Tego rodzaju niezwykła wielowymiarowość czasoprzestrzeni występuje także w wierszu *Problem nadawcy*, stanowiącym kolejną odsłonę w Barańczakowym *theatrum* wyobraźni. Także i tu owa wielowymiarowość, przenosząca Stwórcę do osobliwego skansenu, wcielająca go w postać Cześnika Raptusiewicza z *Zemsty* Fredry, już nie tylko pozbawia Boga znamion perfekcyjności, ale jeszcze czyni go w widoczny sposób bezradnym, anachronicznym i jakby godnym współczucia:

Oto mój list do świata („...Oś fiata?...” – „Nie, dumniu: D o ś w i a t a!...”) –
nie mój: pisany jedynie pod dyktando starego furiata,
znanego między innymi jako Raptusiewicz, a zwłaszcza Cześnik,

choć nikt już nie wie, co znaczy archaiczny przydomek czy tytuł:
Gniewny Ojciec? Ukryty Szyderca? Współcierpiący? Oko Niebytu?
znickształcony derywat słów „cześć”? „czas”? „nieszczęśnik”? „uczestnik”?

Niedołężny (choć wciąż choleryk okopany w jednej racji –
własnej), straciłby kontakt ze światem, gdyby nie totumfacki
taki jak ja, oswojony z Jego dykcją (piana, bezżębność);

sekretarzować takiemu, co prawda, to praca okropna:
starzec od dawna niczego nie pisał już *manu propria*,
ale w mojej pisowni zadowala go tylko bezbłądność.

Zarzuca mi też, co gorsza, przekręcanie i dopisywanie
słów: przecież mówi, dyktując, to swoje „mocium panie”,
więc co, nie zapisać? Ryknie, że opuszczam coś bardzo ważnego.

A gdy chcę się upewnić, czy rozumiem, albo gdy wreszcie
pod tym pozorem podsuwam trafniejsze w danym kontekście
słowo („...D o ś w i a d k a?...” – „D o ś w i a t a, głupcze – oskarżonego!”) –

zaraz gromy, darcie papieru, ciskanie w kąt kałamarzem!
Nasz dialog mógł stać się przecież melodyjnym duetem marzeń,
jak w *Weselu Figara*, gdy Hrabina intrygę gmatwa,

dyktując bilecik Zuzannie. Mój Pan inny i inne pisanie.
Choć raz, choć raz przeszwarować ten błąd: „...Mówię wam... mocium panie...
jako mieszkaniec świata...” – „Nie »świata«, tępaku: Ś w i a t a!”

Osobliwą funkcję pełni w tym wierszu „cytat” z *Zemsty*. Wpycha on czytelnika w jakąś otchłań kulturowego partykularyzmu, jest chyba największą niespodzianką zbioru Stanisława Barańczaka, radykalnym wtargnięciem autora w obszar nieprzekładalnego idiomu kultury sarmackiej, dokonany przy tym z całą tą naturalną płynnością i oczywistością poetyckiej żeglugi między różnymi strefami czasu i przestrzeni. Wydaje się, że tym, co utrzymuje w utworze stan podwyższonej poetyckości, co nadaje mu ów wewnętrzny potencjał, jest właśnie to *m i m o c h o d e m*, to *en passant*, z jakim dokonuje się w nim, na jednym oddechu, w jednym potoczystym strumieniu narracji lirycznej, przeniesienie od początku do końca wiersza tych tak odległych wymiarów – idiomu *Zemsty* i rozmowy z Bogiem – w zupełnie naturalnej jedności i konkordancji. To jest właśnie poetycki pomysł, idea animująca utwór: im więcej dzieli owe sfery, im bardziej są one od siebie odległe w wymiarze czasoprzestrzennym i – by tak rzec – substancjalnym, im bardziej wtłoczony w cielesność, jednorazowość, idiomatyczność, im bardziej unieruchomiony w tradycji jakiegoś narodu i języka jest świat *Zemsty*, a z drugiej strony, im bardziej oddalająca się, znikająca w Niebycie jest postać Boga, pozostawiająca nieliczne tylko, nieczytelne ślady, im bardziej jest ona „nieprzekładalna”, tym bardziej są to sfery do siebie podobne i mogące harmonijnie współegzystować w jednej przestrzeni wiersza, tym bardziej nie powinno dziwić to ich współwystępowanie.

Gdzieś pośrodku tej sytuacji, na granicy owych sfer, tkwi tytułowy Nadawca, którego doświadczeniem jest oddalanie się odeń obu tych wymiarów, ich niepochwytność, niedefiniowalność, nieprzekładalność właśnie. Jego zagubienie i bezradność mają wszak podwójną, teologiczną i etymologiczną naturę; mówi on o Cześniku: „nikt już nie wie, co znaczy archaiczny przydomek czy tytuł: / Gniewny Ojciec? Ukryty Szyderca? Współcierpiący? Oko Niebytu? / zniekształcony derywat słów »cześnieć«? »czas«? »nieszczęśnik«? »uczestnik«?” Oba oblicza Cześnika – to staropolskie, tkwiące w mrokach polszczyzny („zniekształcony derywat”), oraz to Stwórcze, będące śladem Boga, który się weń wcielił w tym wierszu („archaiczny przydomek czy tytuł”), są równie zagadkowe i równie odległe. Wyrazy, zdania o zatartym sensie, o zapomnianej etymologii, pozostałości, ślady jakiegoś systemu, *universum*, subkodu kultury zasłoniętego przed nami, które zawiera *Zemsta*, są równie niezrozumiałe jak Bóg i jego kody.

Staropolski partykularz *Zemsty* jest więc w wierszu *Problem nadawcy* figurą hermetyczności *sacrum*. W tym utworze, jak właściwie we wszystkich odczytanych przeze mnie dotąd wierszach filozoficznych Barańczaka, dramaturgia poetycka rodzi się z relacji między sytuacyjnym, narracyjnym idiomem, konkretem, a przestrzenią transcendencji. *Niezbędność konkretnego w wierszu* „metafizycznym” to idea, myśl powtarzana przez autora *Chirurgicznej precyzji* wielokrotnie, zarówno wtedy, gdy dokonywał on rozróżnień między poezją metafizyczną a mistyczną, jak i wtedy, gdy cierpliwie tłumaczył niesprzeczność polityki i metafizyki w swoich wierszach z lat siedemdziesiątych¹⁵. Także i tu, w *Problemie nadawcy*, metafizyka – dyskurs o Bogu i z Bogiem –

¹⁵ Zacytujmy jedną z tych wypowiedzi Barańczaka (*Zaufać nieufności*, s. 38 (rozmowa z dominikaninem M. Ziębą)): „Dla mnie istotą poezji »metafizycznej« jest nie tylko to, że taka poezja zastanawia się nad miejscem człowieka we wszechświecie i w planach Stwórcy, ale również

wyłania się z konkrety: idiomu narracyjnego staropolszczyzny. W każdym wersie utworu odnawia się ta relacja, ta podwójność mowy poetyckiej, będącej jednocześnie t u, w małym realizmie pieniackiej sceny z udziałem Dyndalskiego i Cześnika, i t a m, w dialogu metafizycznym z udziałem człowieka-poety i Boga. W każdym niemal wersie doświadczają się tej zadziwiającej, lustrzanej odpowiedniości obu przestrzeni. Być może, taki też jest symboliczny sens przebiegu rymów tego wiersza, złożonego z 8 strof 3-wersowych: *aab // ccb // dde // ffe // ggh // iih // jjk // llk*. Z jednej strony, zaznacza się tutaj tendencja do zamykania się rymów w obrębie tej samej strofy (byłoby to powtórzenie w kodzie rymów hermetyzmu *sacrum* i sarmackości, egzystujących w odrębnych, nie kontaktujących się przestrzeniach), z drugiej – tendencja mediacyjna rymów międzystrofowych *bb, ee, hh, kk*, które po wielokroć wkraczają w granice partykularnych światów-strof (czemu towarzyszy także wcięcie wersu) i kontaktują się z nimi nieustannie, jak ów mediujący Nadawca-Sekretarz, doświadczający na przemian dwóch rzeczywistości wiersza równie – powtórzmy – nieprzekładalnych: fredrowskiej i transcendentnej.

Powiedzieliśmy, że idiom *Zemsty* jest w wierszu *Problem nadawcy* owym biegunem zmysłowego konkrety. Przebijanie się Nieskończoności w jego obszar, w jego zamknięty horyzont „materii”, ma tu swoją poetycką dramaturgię i jest tajemnicą tego utworu, w jaki sposób osiągnięty został w nim efekt *w i d z i a l n o ś c i N i e w i d z i a l n e g o*. Przestrzeń wiersza, zamknięta wielorako – ramą listu-skargi Nadawcy, relacją podległości sekretarza wobec pryncypała Cześnika, domyślnym pudełkiem sceny i jakby wskrzeszonymi tu ze sceny 5 aktu IV *Zemsty* stolikiem, krzesłem, kałamarzem, rozstępuje się w kilku miejscach, gdy w słowach Cześnika drobne obsunięcia liter otwierają otchłań, która prześwieśla owo „pudełko” wiersza światłem z zewnątrz: „»...Oś fiata?...« – »Nie, durniu: D o ś w i a t a !...«”, „»...D o ś w i a d k a ?...« – »D o ś w i a t a, głupcze – oskarżonego!«”, „»...Mówię wam... mocium panie... / jako mieszkaniec świata...« – »Nie „świata”, tępaku: Ś w i a t ł a !«”. Te słowa-szczeliny w powłoce tekstu, słowa, w których faktura języka traci ciągłość, rozrzedza się, otwierają wiersz na inny wymiar. Użycie spacji tworzy tu fizyczny zgola ekwiwalent światła transcendentnego, które przenika ten utwór. Kosmos wdziera się do zaścianka i trzeba było tak głębokiego zanurzenia w czas, konwencję, idiom, by to prześwietlenie wiersza Nieskończonością przestało być słowem jedynie, a stało się prawdziwym wydarzeniem.

Kończąc rozważania o przestrzeni utworu, jej dynamice i przepływających przez nią wymiarach, przejdźmy teraz do drugiej sprawy, od której, być może, powinniśmy zacząć tę interpretację. Otóż wiersz *Problem nadawcy* już samym tytułem, eksponującym personę Nadawcy oraz podmiotowy aspekt utworu, zdaje się zapraszać do deszyfracji swoich autotematycznych sensów. Narrator utworu, jakiś sekretarz Dyndalski, stałby się w takim odczytaniu figurą czy też maską autorskiego „ja”, jego zaś perypetie z „okopanym w jedynej racji – / własnej” Cze-

to, że dochodzi ona do sformułowania swoich pytań dzięki zanurzeniu w konkrety ludzkiego życia. To właśnie różni poezję »metafizyczną« od poezji mistycznej, bo istotą tej ostatniej jest raczej odrzucenie ziemskiego świata jako balastu, który tylko przeszkadza duszy w jej wzlocie ku Bogu. Mnie bardziej interesuje kontynuowanie tradycji takiej poezji – w naszej kulturze jej niezrównanym przykładem byłby Norwid – w której dialog z Bogiem się odbywa, ale dotyczy rozmaitych tematów naszego ziemskiego, doczesnego życia, nie wykluczając tematów »politycznych«.

śnikiem byłyby w istocie metaforą wiecznie niespełnionych prób zapisywania przez poetę w wierszach owych „listów do świata”, tak bardzo niewyraźnie dyktowanych przez Boga. *Problem nadawcy* można odczytać jako autotematyczną opowieść ujawniającą wszystkie trudności związane z transponowaniem *sacrum* na język poezji, opowieść przy tym, którą przed niepożądanym patosem zabezpiecza filtr autoironii i komizmu sytuacyjnego. Podstawowym doświadczeniem bohatera wiersza jest niepochwytność, nieodgadnioność i niejasność kodów Boga-Cześnika. Słowa „oś fiata” – „ś w i a d k a” – „ś w i a t a” – „ś w i a t ł a” wyznaczają w utworze pewną ścieżkę przekraczania horyzontów widzialnego, horyzontów doświadczenia, ścieżkę, po której poeta-człowiek skłonny jest raczej cofać się, niż podążać do przodu. Po której jest prowadzony do przodu jakby wbrew naturalnej swojej dyspozycji do skupiania się na tym, co sprawdzalne „szkiełkiem i okiem”. Aliteracja w tych słowach zawierać może dwa sensy: „tamten” świat jest tuż obok, na odległość „jednej litery”, ale właśnie najtrudniej jest człowiekowi dostrzec to, co bardzo blisko, i sens drugi – w procesach poznawczych człowieka jest jakaś regresywność, która każe mu na owej ścieżce dochodzenia do prawdy raczej sprowadzać niewiadome do dobrze znanego, niż uznawać autonomię innych światów i kodów.

Wszystko to są kłopoty człowieka i poety w kontaktach z transcendencją. Ale relacja między Dyndalskim a Cześnikiem zdaje się streszczać także ogólniejszą problematykę twórczości poetyckiej. Pisanie – w imieniu Stwórcy – owych „listów do świata” określają w równej mierze trzy okoliczności: p r z y m u s („pisany jedynie pod dyktando”), n i e p e w n o ś ć o s t a t e c z n e g o r e z u l t a t u, a także d y r e k t y w a p e r f e k c j o n i z m u („zadowalała go tylko bezbłądność”). W owym sekretarzędowaniu Cześnikowi zawierają się więc, w metaforycznym skrócie, wszystkie dyskomforty pisania wierszy: „nieuchronność” tego zajęcia (impe-ratyw twórczy), samotne i bolesne błądzenie wśród różnych wersji, z których tylko jedna jest tą właściwą, a wreszcie zasada „wszystko albo nic” w ocenie końcowego rezultatu¹⁶. I o tym także opowiada wiersz *Problem nadawcy* w swej autotematycznej narracji, której żartobliwa puenta wyraża tęsknotę do łatwego pisania („Nasz dialog mógł stać się przecież melodyjnym duetem marzeń, / jak w *Weselu Figara*, gdy Hrabina intrygę gmatwa, // dyktując bilecik Zuzannie”). W tym melancholijnym westchnieniu miłośnik oper – Dyndalski – raz jeszcze spotyka się z realnym Barańczakiem, tłumaczem librett operowych¹⁷.

A jednak trudne pisanie jest losem („Mój Pan inny i inne pisanie”) i warto odczytać *Problem nadawcy* także jako opowieść – a właściwie l i s t – o tym losie, o przeznaczeniu poety. Motyw listu jest w utworze motywem wielokrotnym, wyjętym z *Zemsty*, ale przecież także inicjowanym przez motto *Problemu nadawcy*, przez ów incipit wiersza Emily Dickinson – „*This is my letter to the World*”. Kontekst twórczości tej poetki poszerza autotematyczny czy autobiograficzny sens utworu Barańczaka o wymiar egzystencjalny, czyni zeń także list do konkretnego

¹⁶ Zacytujmy nieco tendencyjnie, bo bez kontekstu, wyznanie poety z jego szkicu „*Zemsta ręki smiertelnej*” (w: *Tablica z Macondo*, s. 10): „W ciągu przeszło dwudziestu lat mojej literackiej kariery napisałem wszystkiego z dwieście wierszy: lubię niektóre z nich, ale nie przypominam sobie, aby p i s a n i e któregośkolwiek z nich sprawiało mi przyjemność”.

¹⁷ Zob. B. J u d k o w i a k, E. N o w i c k a, „*W operze słowo jest także ważne*”: *Barańczakowe „Wesele Figara*”. „Poznańskie Studia Polonistyczne” t. 6 (1999): *Barańczak – poeta lector*.

adresata, będący odpowiedzią na inny wiersz-„list”, napisany przez amerykańską autorkę:

To wszystko – to mój list do Świata,
 Co nigdy nie pisał do mnie –
 Proste Nowiny – wysławiane
 Łagodnie i dostojnie –

 Natura składa w inne Dłonie –
 Dla mnie niedostrzegalne –
 Przez miłość dla Niej – współziomkowie –
 Sądźcie mnie – wyrozumiale –¹⁸

Problem nadawcy nie jest może odpowiedzią jedynie na ten konkretny wiersz, którego interpretację odłożymy na inną okazję. Wydaje się raczej, że Barańczak w swym utworze dialoguje po prostu z całą twórczością i biografią Emily Dickinson. Jej skromne, ściszone wiersze, które zawarły „całą nieobjętość świata”, stały się szczególnie bliskie autorowi *Chirurgicznej precyzji*. Jest on tłumaczem poezji Dickinson, ale ponadto od dawna „komunikuje się” z tą poetką – zmarłą w 1886 roku w Almhurst w stanie Massachusetts – przy pomocy własnej twórczości. Mam na myśli cykl czy raczej poemat *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson* z tomu *Atlantyda* (z niego to właśnie pochodzi przywołana przeze mnie przed chwilą fraza – „całą nieobjętość świata”). W tamtych *Pięciu pocztówkach [...]* Barańczak zawarł najgłębsze, najintymniejsze wyznania na temat własnej twórczości i dodał do nich hipotetyczne odpowiedzi Dickinson na swoje dylematy. Między poetką-samotniczką, w której los i poezję wpisane zostało odosobnienie, bycie przez całe życie tylko sam na sam z sobą, czyli z Nieskończonością (bo „Dusza jak Bóg – ma w sobie prawie Wszystko”)¹⁹, a polskim poetą, którego losem stała się Wielka Podróż, przemieszczenie, zgiełk historii, napór świata zewnętrznego (odczuty przezeń przed laty jako tragiczne zdeterminowanie, o czym opowiadał w *Pięciu pocztówkach [...]*), zachodzi, jak się zdaje, relacja przyciągających się przeciwieństw, fascynacji, potrzeba „korespondencji”.

Zatem *Problem nadawcy* byłby echem wiersza Dickinson, próbą opowiedzenia, jak samemu pisze się „list do świata”. Byłaby to właśnie odpowiedź zbudowana na zasadzie przeciwieństwa wobec przywołanej mottem spokojnej tonacji wiersza amerykańskiej poetki. Nie, temu autorowi jakoś nie dane było odosobnienie. Gdyby skupić się na czystej, abstrakcyjnej dynamice utworu *Problem nadawcy*, to jego przestrzeń na pewno nie przypomina zacisznego pokoju, w którym – jak podaje Barańczak za biografiami Dickinson – spędziła ona całe swoje życie. Być może, na tym polega dyskretna i żartobliwa przekora Barańczaka względem swej „korespondentki”, wpisana w ten wiersz. Jego wiersz, jego świat nie nadaje się do zamieszkania, jest usytuowany w jakimś międzykontynentalnym przeciągu. Czytany według szyfrów autobiograficznych, opowiada o człowieku skazanym na nieustanną translację, mediowanie między dwiema najodleglejszymi rze-

¹⁸ E. Dickinson, *100 wierszy*. Wybór, przekład i wstęp: S. Barańczak. Kraków 1990, s. 62.

¹⁹ Te słowa E. Dickinson cytuję za inspirującym mnie szkicem S. Barańczaka o poetce pt. *Skoro nie można mieć wszystkiego* (wstęp w: Dickinson, *100 wierszy*, s. 9).

czywistościami. Być może, chodzi o rzeczywistość, o idiom własnej kultury przeniesiony za ocean, o jego nieprzekładalność, którą uosabia cytat z *Zemsty*. Wiersz byłby zatem także metaforą przymusu nieustannego tłumaczenia tego, co nieprzekładalne, tłumaczenia „w obie strony”, czego raczej nie należy rozumieć li tylko w sensie misji tłumacza poezji. Doświadczenie translacji w najszerszym, życiowym sensie stało się losem, podstawowym doświadczeniem egzystencjalnym Stanisława Barańczaka²⁰.

Podsumujmy zatem interpretacje zawarte w tej części naszych rozważań. *Czas tak cierpliwie znosi* i *Problem nadawcy* są drugą odpowiedzią poety – odpowiedzią „wyobraźni wyzwolonej” – na pytania o Boga i człowieka oraz ich wzajemne relacje. Sprecyzować może warto, że w formule „wyobraźnia wyzwolona” akcent należy położyć raczej na słowie „wyzwolona”, bo przecież także wcześniej interpretowane wiersze – mówiące o człowieku skrajnie zniewolonym – stanowiły manifestację poetyckiej wyobraźni, tyle że wyobraźni jakoś traumatycznie zdeterminowanej, odnajdującej najrozmaitsze obrazowe ekwiwalenty przede wszystkim egzystencjalnego usidlenia człowieka przez Stwórcę, Życie, Los, uwięzienia w granicach własnego, podatnego na ból ciała. Tej wyobraźni traumatycznej, zamykającej bohatera wierszy w owej klaustrofobicznej, nie stwarzającej alternatyw perspektywie, wiersze *Czas tak cierpliwie znosi* i *Problem nadawcy* przeciwstawiają bardzo wyraźne, wieloaspektowe otwarcie. Czasoprzestrzeń utworów poszerza się o wymiar kosmiczny i zyskuje zdolność ogarniania naraz wielu planów czasowych. Przy czym poszerza się wielokierunkowo i żaden ze światów oraz czasów nie zyskuje pozycji dominującego centrum – swobodnie się one w tych wierszach przemieszczają i przenikają.

W warstwie anegdotycznej utworów, w obrazie upadłego Raju i tracącego nad nim kontrolę Konserwatora czy w wizerunku bezzębnego Cześnika, dostrzegalny jest zanik represyjnej potencji Stwórcy. Człowiek – narrator liryczny – odzyskuje w nich podmiotowość: staje się suwerennym nadawcą swojego komunikatu (domyślnego „listu”, „skargi”, „relacji z wydarzeń”), który jakby uwalnia go od komunikacyjnej izolacji i łączy ze światem zewnętrznym. Bohaterowie obu wierszy nie doznają już owego fizycznego, bezpośredniego i bolesnego podporządkowania Stwórcy. Prawda, że także są śmiertelni, ale ich udziałem jest przynajmniej moment rzeczywistego albo potencjalnego buntu, który choć nie oddali przeznaczenia, to jednak ocali godność, da ten haust wolności zwany pełnią życia. Przecież nawet ów sekretarz Cześnika – nie mówiąc już o szalonych Meksykanach przepływających przez Rio Grande – jest ze swym Panem na stopie niejako pracownika najemnego. Możemy się domyślać, że nie całą jego wyobraźnię organizują stosunki z Szefem, że ma też jakiś swój czas „po godzinach”, który sygnalizują owe napomknienia o „osi fiata” czy *Weselu Figara*, nieoczekiwanie wyprzedzające wiersz z feudalnej rzeczywistości we współczesność, stanowiące ja-

²⁰ Tak o tym mówi sam poeta (*Ocean nas nie dzieli. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Marek Skwarnicki*. „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 27, s. 2): „Prawda, że emigracja ma swoje gorycze i nikogo do niej nie zachęcam. Emigracyjnej samotności może jednak nadać sens rola kogoś, kto uparcie wikła się w sytuację dialogu, w rolę mediatora czy interpretatora, w rozmaitości rozumiane tłumaczenie – czy to w sensie działalności tłumacza, czy popularyzatora, czy nauczyciela, czy kogokolwiek, kto podtrzymuje porozumienie między różnymi kulturami, kto jednej kulturze stara się wyjaśnić istotę swoistości drugiej”.

kieś międzyepokowe symbole konsumpcjonizmu, idei postępowych i kryzysu *sacrum*. Wszak opera Mozarta uchodziła w swoim czasie za utwór wolnomyślicielski i rewoltujący, a „oś fiata” ma w sobie pęd i nowość XX wieku lub może ukryty ideał społecznego postępu – jeśli przeczytać („przesłyszeć”) ją jako „o ś w i a t a”. Sekretarz Dyndalski – ta postać o wielu „biografiach” i rolach w wierszu – wśród swoich wcieleń ma więc rysy jakiegoś ponadczasowego letkiewicza czy lekkoducha-modernisty, którego „uwierają” przesadne mędrkowanie i pryncypia, ale można u niego dostrzec i cechy postępowca, którego pociągają nowe idee i zmienianie świata.