

# Jerzy Kandziora

---

## "To, co się wymyka" : o prześwietlaniu idiomu w "Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (71), 151-164

---

2001

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Interpretacje

## Jerzy KANDZIORA

„To, co się wymyka”

○ prześwietlaniu idiomu w *Chirurgicznej precyzji*  
Stanisława Barańczaka

Stanisław Barańczak przyzwyczaił swoich czytelników do tego, że każdy kolejny zbiór jego wierszy zaskakuje poetycką odmianą i wprowadza nieznaną dotąd rejestry. Nie cofając się w zbyt odległą przeszłość przypomnijmy, że *Atlantyda* (1986) przyniosła serię wierszy-obrazów o wyrazistym kadrze, niezwykle nasyconych barwą, będących zapisem chwili swoiście hiperrealistycznym, uwolnionym od aksjologii i polemiki z językiem. *Widokówka z tego świata* (1988) kontynuowała tę nową epickość narracji poetyckiej, jednak jeszcze wyraźniej niż w pojedynczych wierszach *Atlantydy* poeta zstępował tu pod powłokę zjawisk, poszukiwał w t y m świecie skrytych kodów i rytmów hipotetycznego t a m t e g o świata. Czynił to tym uporczywiej, im bardziej jednorazowa, nieusuwalnie zmysłowa wydawała się rzeczywistość i codzienność.

miałem potępieńczą pracę  
rozbierając to wszystko

– powiada narrator w wierszu *Pan Elliot Tischler*, będącym próbą przebiccia się przez dotykalmą materię (resztki cudzej prywatności w nowo zakupionym domu) do transcendencji, do pytania o los właściciela domu po jego śmierci. Rozbieranie drewnianej konstrukcji pana Tischlera – zjazdu do ogrodu dla żony-inwalidki – można potraktować jako metaforę poszukiwania innego, alternatywnego wymiaru. Zasada skrytego kodu rządziła w *Widokówce z tego świata* każdym wierszem – fineryjną, wielopoziomową organizacją rymów i metrum, a zarazem kompozycją całego zbioru, w którą wpisana została metafora jednego dnia bohatera, jednego życia ludzkiego, a także, jakby nie dość na tym, metafora rozmowy z hipotetycz-

## Interpretacje

nym Stwórcą, dająca się odczytać w lustrzanym układzie wierszy, odtwarzającym jakby niespełnienie tego dialogu.

I wreszcie *Podróż zimowa* (1994) – fascynujący poetycki sen, dziejący się w monochromatycznej tonacji zimy. Barańczaka zdaje się tu opuszczać jakaś poetycka radość barwy i obrazu. Posępny, zimowy pejzaż – inspirowany pieśniami Franza Schuberta i bardziej odległe, motywami wierszy Wilhelma Müllera – stwarza wolną od złudzeń zadomowienia scenerię, w której toczy się przestrzenno-pojęciowy dyskurs filozoficzny o miejscu człowieka we wszechświecie, o nieobligatoryjności ludzkiego szczęścia. Dyskurs, dodajmy, będący jakby współczesną parafrazą wyznań zawiedzionego romantycznego kochanka, któremu odmówiono prawa do szczęścia, którego odrzucił obojętny świat.

Wydana w 1998 roku *Chirurgiczna precyzja* zawiera pewną ilość wierszy pisanych w poetyce znanej z *Atlantydy* i *Widokówki z tego świata*, wierszy, w których dotychczasowa droga poetycka Barańczaka osiąga pełnię. Myślę tu m.in. o *Altanie* czy *Płynąc na Sutton Island*, należących zapewne do najpiękniejszych liryków polskich XX wieku. Najnowszy tomik Barańczaka jest jednak zarazem, a może – przede wszystkim – otwarciem nowych przestrzeni czy dróg poetyckich, których zaistnienie, przyznajmy, trudno było przewidzieć, czytając wiersze poety z lat osiemdziesiątych.

Najbardziej doniosłą innowacją poetycką wydaje się w tym tomie niezwykła, ekspansywna wręcz obecność i d i o m u. Pod tym pojęciem rozumiem zarówno idiolekt, w jego dosłownym, encyklopedycznym sensie (jako „zespół indywidualnych właściwości charakteryzujących mowę danego osobnika, związanych z jego pochodzeniem, wykształceniem, zawodem, tradycjami środowiskowymi, upodobaniami stylistycznymi etc.” – *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego), jak i głębokie poetyckie zanurzenie we wszelkich innych, nie tylko językowych idiomach tego świata – w idiomie prywatnej biografii, ludzkiego ciała, w wycinku materii, przestrzeni, w zapamiętanym dźwięku, linii melodycznej. Idiom pojawia się jako zasada konstrukcyjna, właściwie jako ośrodek krystalizacji większości wierszy, istotna zaś dramaturgia poetycka *Chirurgicznej precyzji* wiąże się z odsłanianiem ukrytych w idiomie, akcydensie, pod trywialną powłoką zdarzeń, wkodowanych w jednorazowości i pospolitości podstawowych tajemnic egzystencjalnych, znamion genialności, śladów *sacrum*, skończonego piękna, ponadludzkiej zasady czy logiki świata. Czytelnik – świadek tych operacji poetyckich – może stawać początkowo bezradny wobec poszczególnych wierszy. Z niezwykłą bowiem pasją Barańczak poetycko zawłaszcza najosobliwsze, najbardziej, chciałoby się rzec, postronne obszary rzeczywistości, fragmenty przestrzeni, przedmioty, teksty kultury, pojedyncze słowa, wydobyte z zakamarków języka. Stają się one obiektem afirmacji, ich jednorazowość, niepowtarzalność, bycie poza szeregiem, zostają w poetycko radykalny sposób uwydatnione, w pewien sposób uwzniośnione.

Do tego nurtu fascynacji idiomem należą w *Chirurgicznej precyzji* wiersze, które związały się wokół pojedynczego, prywatnego słowa czy rekwizytu pamięci, wiersze wkraczające w tajemnicze obszary intymnej, językowo-obrazowej prehistorii

## Kandziora „To, co się wymyka”

i podświadomości: *Poręcz*, *Za szkłem*, *Od Knasta*, *Problem nadawcy*. Każdy z tych utworów – olśnień poetyckich – zakotwiczony jest w słowie. W słowie, które dźwiga całą prywatną epokę (nazwisko poznańskiego cukiernika Knasta w wierszu *Od Knasta*, „ogórki małosolne” z odległej wczesnej młodości w *Za szkłem*), które otwiera wrażliwość na mikrokosmos materii i jej relacje wobec ludzkiej, ograniczonej w czasie egzystencji (idiolekt „tubajfor” w wierszu *Poręcz*), które wydobywa na światło dzienne pozornie nieprzekładalny idiom kultury staropolskiej (wiersz *Problem nadawcy* parafrazujący *Zemstę* Fredry). Słowo, idiolekt jest medium, kluczem otwierającym jakiś czas, jakąś ideę, ale – będąc nośnikiem tamtych wymiarów – równocześnie stanowi w wierszu osobny byt; trwa zdziwienie uniwersum słowa – pojedynczą, niepowtarzalną konfigurację dźwięków, głosek, w którą wpisuje się, w której zdoła pomieścić się cały wielki, zobiektywizowany świat. Fascynująca arbitralność słowa „Cześnik”, w które ktoś? kiedyś? wpisał całe uniwersum, dziś nieczytelne, a przecież istniejące za zasłoną czasu, za zasłoną kodu głosek-liter:

choć nikt już nie wie, co znaczy archaiczny przydomek czy tytuł:

[...] zniekształcony derywat słów „cześć”? „czas”? „nieszczęśnik”? „uczestnik”?

(*Problem nadawcy*)

Słowo „powiat”, będące epizodem wiersza *Powiedz, że wkrótce*:

W... no, to słowo, też na wpół martwe... w „powiecie”?

W powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem.

Słowo „szczwany” z wiersza *Debiutant w procederze*, niosące w sobie wymarłą kategorię gramatyczną i cały zagubiony w społecznej pamięci obyczaj, idiom kultury (choć akurat w samym wierszu poeta nie pyta o tę prehistorię, a jednak coś każe mu odmieniać to akurat słowo wielokrotnie). Wreszcie głębinowe konotacje tytułowego słowa „poręcz” w wierszu *Poręcz*, opatrzone refrenem „Kto spamięta? I kto się odwdzięczy?”.

We wszystkich tych przykładach źródłem poetyckiego zdziwienia stają się: jednorazowość, akcydentalność jako awersy nieskończoności, staje się odkrycie, że nie ma prowincji języka i każdy idiom zdolny jest unieść uniwersum, a wreszcie – że ktoś? coś? wpisuje, koduje uniwersum, absolut, doskonałość w słowa potoczne, swojskie, „tubylcze”, bytujące w narzeczach języka, w azyłach i prowincjach czasu, przestrzeni, kultury, że czyni to w dodatku wbrew ludzkiej hierarchii „centrum” i „peryferii” świata.

Wiersze *Poręcz* i *Za szkłem* najradzykalniej bodaj realizują poetycką próbę odsłaniania uniwersum w pojedynczości, jednorazowości. Zaczynają się od idiolektu, od słowa prywatnego, słowa, które nie tylko niesie swoje pojedyncze znaczenie, swój desygnat, ale co więcej, niesie także zamię swego jednorazowego użycia czy wypowiedzenia. Jest to słowo, które „zdarzyło się” w konkretnej sytuacji, co czyni je jeszcze bardziej akcydentalnym, odsuniętym od szeregu. I to właśnie

## Interpretacje

słowo staje się ideą, ujawnia swoją nieprzewidywalną potencję, uruchamia czasy i przestrzenie.

*Poręcz*, wiersz niezwykle tajemniczy, „dzieje się” gdzieś na pograniczu języka, nieorganicznej materii drewnianej poręczy, oraz czyjś ludzkiego życia, które zmierza do rozpadu, do nieistnienia. Dwa słowa – „poręcz” i „tubajfor” (spolszczona wersja angielskiego *two by four* – wymiar belki drewnianej, służącej do wykonania poręczy) – promieniują w utworze swym materialnym, drewnianym rdzeniem. Stają się nośnikami praidei – inaczej tego wyrazić nie sposób – drewnianości, łączącej się w owym zakłębieniu „tubajfor” z praideą ciesielstwa jako mądrością formowania materii, w której jednorazowy byt ludzki znaleźć może oparcie:

Milkiwie oschła dobroć kanciastej poręczy  
z – jakby spolszczył imigrant-cieśla – tubajfora  
(*two-by-four*): kto spamięta? I kto się odwdzięczy

za jej sosnowe wsparcie, za rytm, w jakim jęczy  
w porze przyływu zawias pomostu, raz po raz,  
żeliwnie? Postna szczodrość [...].

Zasłyszany idiom „tubajfor” – kilkakrotnie powracający echem, przetworzony, ale przypominający jednak warstwą foniczną i rytmem swój pierwowzór – wpisany zostaje w wyszukany schemat wersowy i rymowy *villanelli*, w który wpisuje się także cały ten wiersz: „*two-by-four* [...] *Tu? Błąd. Wróc. [...]* *Stój. Bądź. Trwaj. [...]* *To? Byt. Twój*”. Ten cykl ostrzeżeń, wezwań, wyroków zdaje się być skrytym w idiomie głosem Przewodnika? Osoby Znającej Drogę? Opiekuna? – to jedna z wielu tajemnic tego utworu. Słowo „poręcz” z kolei, poddawane aliteracjom, powraca swoim niezmiennym rdzeniem trzynastokrotnie w pozycji rymowanej, zgodnie z regułą *villanelli*. Zdaje się oplatać wiersz w zakończeniach wersów, chronić przed rozpadem, wiązać to, co nietrwale. Zdaje się powtarzać w swej wierszotwórczej roli ideę opiekuńczej materii, powracającą w tym wierszu wielokrotnie, najsilniej w refrenowym „I kto się odwdzięczy?” Trwanie materii nieożywionej zostaje w *Poręczy* przeciwstawione wizji rozpadu, kresu ludzkiego życia, w sugestywnym obrazie ludzkich lęków przed przemijaniem:

[...] Kto pamięta? podnosi wzrok, wdzięczny,

znad niewywoływalnych negatywów tęczy:  
zimnych głębin? A „zimnych” to nie metafora:  
igliwia skostnień mrowią w nas, nas tępo dręczy

próchno, któremu trzeba okuć, plomb, pajęczyn  
filtrujących owadzi mrok, podpór i porad:  
*Stój. Bądź. Trwaj. [...]*

## Kandziora „To, co się wymyka”

Idiom „poręczy” staje się odpowiedzią na te lęki. Na wizję odwróconej tęczy, „zimnych głębin”, „skostnienia” i „próchna”, które mogą kojarzyć się z fosforyzującymi warstwami cementarnymi, z przestrzenią podziemną, niedosięzną dla ludzkiego głosu (dwuznaczność frazy „niewywoływalne negatywy tęczy”). Sąsiedztwo świata rzeczy – materii nieorganicznej, trwalszej od ludzkiego ciała – jawi się jakby jako stabilizujący kontekst ludzkiego życia, nasyconego bojaźnią przemijania i kresu:

[...] Postna szczodrość, najciaśniej podręczny

pień nauk zheblowany w przyziemny, bezdźwięczny  
głos, w linię prostą, prostą jak próg czy zaporą:  
*Tu? Błąd. Wróć.* [...]

Relacja między człowiekiem i rzeczą, materią nieożywioną jest w poezji Stanisława Barańczaka obszarem, rzecz można, podwyższonej wrażliwości. W innym wierszu zbioru, w utworze *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, pojawia się „[...] skrzyp drewna, trzepiąca o komin / gałąź, wiatr, dygot szyby [...]”, o których mówi się – „obce sprawom ludzi” – raczej w sensie kojącego doświadczenia, że istnieje pewna autonomiczna sfera bytów nieożywionych, która nam, ludziom, uświadamia, iż logika tego świata nie jest nakierowana na człowieka. Ten motyw pojawił się wyraźnie już w tomie Barańczaka *Podróż zimowa*. To „bezstronność”, ontologiczna odrębność i osobność materii nieożywionej byłaby – jeśli dobrze czytam wiersz *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* – źródłem uspokojenia. W *Poręczy* substancjalność, faktura drewna, słojowatość, których się dotyka i głęboko doświadcza, dają szansę oddalenia dramatu egzystencjalnego, bólu przemijania. Długowieczność, rzeczowa materialność poręczy potwierdza („poręcza”) ciągłość świata, wobec której własne przemijanie jest mniej bolesne.

Inny kierunek skojarzeń, obszar doświadczeń inicjuje i otwiera idiom „ogórków małosolnych” w wierszu *Za szkłem*. Wiersz ma cechy poetyckiej epifanii. Punktem wyjścia jest obraz: kuchnia, południe, tkwiące w słoju ogórki, jakiś moment w czasie, przestrzeni – być może odległa przeszłość. Podobnie w zakończeniu wiersza – narracja poetycka uwalnia się z „roztworu” idiolektu, w którym dotąd tkwiła i który na koniec jakby wypromieniowuje z siebie inny obraz, uwolnioną z żywiołu języka smugę pamięci, scenę w kinie:

[...] ten wrodzony wasz opór i upór  
jak dwie bruzdy na twarzy – takiej, jaką miał Gary Cooper  
w słynnym kadrze, też za szkłem zresztą, za strzaskaną w promienne drzazgi  
szybą. Twarz z brodawkami i wszystkim, strużką potu, fałdami skóry;  
ale tak jasno wtedy, ze trzydzieści lat temu, w salce  
kina „Muza”, na ścianach, na ich tynku i boazerii  
jej ekranowy odbłask wypisywał: wolno-ć, niewierny

## Interpretacje

Tomku, w samo południe, czyli w każdej chwili, wolno ci sprawdzić tę mgiełkę na szkle słoja, krwotok tej szyby, puls gwiazdy, sprawdzać życie, własne, na przegubach świata kładąc półsłpe palce.

Na koniec zatem utwór otwiera się na uniwersalia, przynosi poruszający zapis doświadczeń egzystencjalnych: młodszej inicjacji w wolność, samotność, dojrzałość, odczucia nieobjętości świata, jego tajemniczości, piękna, cierpienia. Tak wolno chyba odczytać ostatnie wersy utworu.

Nim jednak dojdzie do tego otwarcia, trwa w wierszu *Za szkłem* swoista egzegeza i sakralizacja idiolektu, wchodzenie w naturę, w substancję ogórka i jego małosolność. „Ogórek małosolny” – ów idiom nieodwracalnie wpisany w pewną epokę, w pewną dzielnicę, w pewną wspólnotę, jest kondensatem jakiejś staroświeckości, niezłomności, cichego domowego oporu wobec opresji, klimatów historii, „epoki uproszczeń” – kiedyś? teraz? Wszystkie jego cechy – grubość skóry, zieloność (będąca syntezą błękitnej krwi szlacheckich przodków i żółci niespełnienia w terażniejszości), „czosnkowy wigor”, pozycja „na sztorc”, z godnością, w kolektywnym ścisku słoja, wreszcie owa małosolność, synonim niespełnienia – znaczą jakoś podwójnie, są cechą ogórkowej materii, a zarazem jakby mapą tamtej formacji, jakiegoś społecznego genotypu „sumiastych / wileńszczyzn i podkarpaci sprzed pierwszej światowej” zabłąkanych we współczesność, w cały ten wiek XX. Wraz z tą formacją wnika do wiersza jej idiolekt – echa naznaczonych staroświeckością przysłów, powiedzonek, jednakże rozrzedzonych tu, niespełnionych (jak owa małosolność ogórków) i też w opresji, bo przeplatanych, podmywanych jakimiś strzępami nowomowy, gazetowej publicystyki, telewizyjnego slangu reklamowego.

Cały w ogóle wiersz zdaje się odtwarzać formę ogórkowego słoja. Narracja nasyca się ową paremiologiczną, konserwatywną i konserwującą ingrediencją niczym ogórki w słoju solą. Także kontur wiersza *Za szkłem* – „ciasnota”, „upakowanie” wersów, jakby swą długością dążących do wykorzystania każdego wolnego miejsca, w pogardzie mających średniówki i składnię, a do tego brak światła w tekście, wynikający z rezygnacji z podziału na strofy – wszystko to jest zacerpnięte z praformy ogórkowego słoja.

Jak powiedziano, ścieżka asocjacji, u początku której tkwi prawzór „ogórka małosolnego”, doprowadza do otwarcia wiersza na perspektywę egzystencjalną. Inicjujący utwór obraz kuchni w południe – ogórków, szkła słoików – zostanie powtórzony, choć nie dosłownie, w epifanijskim obrazie końcowym – w kadrze z oglądanego „ze trzydzieści lat temu, w salce / kina «Muza» filmu *W samo południe*, w którym twarz Gary Coopera także jest za szkłem i też jakoś przypomina swą fakturą – „z brodawkami i wszystkim, strużką potu, fałdami skóry” – niezłomną fizjonomię tkwiącego w opresji ogórka. W tym momencie, w tym olśnieniu pamięci, podmiot narracji jakby personalizuje się wreszcie, staje się czyjaś pamięcią, biografią, czyjaś linią życia. Wszystko, co poprzednio opowiedziano w wierszu, spotyka się w jego biografii, której nie da się oddzielić od tamtej prehistorii, która się

## Kandziora „To, co się wymyka”

w niej nawarstwiła, z której się ta biografia wyłoniła do samodzielnego życia, do sprawdzania tego wszystkiego, do buntu, nieufności, wolności. I kluczem do tej biografii na zawsze pozostaną stoiki w kuchni i te tajemnicze słowa: „ogórek małosolny”.

*Za szkłem* to piękny, poetycko brawurowy wiersz, jakoś radykalny i, podobnie jak *Poręcz*, maksymalistyczny w docieraniu do esencji czasu, historii, biografii i języka. Wiersz będący pochwałą idiomu, a na płaszczyźnie indywidualnej poetyki Barańczaka swoiście rewoltujący. To jakby powrót lingwizmu, który w doświadczeniach amerykańskich zdawał się cichnąć, wycofał się pod natłokiem obrazów Nowego Świata, a zapewne i doświadczeń translatoologicznych (Boshop, Larkin, Merrill, Hardy, Frost, Auden). Tym razem jednak słowo-idiolekt, będące w centrum wiersza, pod powierzchnią swej jednorazowości skrywa uniwersum, nieskończoność, jest praformą, Słowem-Matką, odwrotnie niż kiedyś, gdy słowu trzeba było przypominać jego desygnaty i znaczenia, wskazywać mu drogę do świata.

Fascynacja idiolektem, a szerzej, fascynacja zdumiewającą wędrówką „miejsc wspólnych” (*loci communes*) w idiolektach, w poprzek języków, czasów i kultur, fascynacja ich bytowaniem, skrywaniem się w egzotycznych subkodach, pojawiła się u Barańczaka już we wcześniejszych utworach, np. w wierszu *Wrzesień* z tomu *Atlantyda*:

W pokoju z biurkiem, tablicą i nie dającym się otworzyć oknem  
(klimatyzacja) wyjaśnia znaczenie zdania  
„goniąc za żywiolkami drobniejszego płazu”  
grupie złożonej z Mulata, Japonki, dwojga Anglososów,  
nowojorskiego Żyda i kalifornijskiej Irlandki.  
[...] Za oknem wieżyczka Lowell House  
złoci się w słońcu, jak co roku świeżo odmalowana.  
[...] W promieniu  
co najmniej mili (1609,31 m)  
jeszcze przez dobre pięć minut oprócz niego nie będzie nikogo,  
kto by wiedział, co znaczą słowa „spólny łańcuch” oraz „ziemskie kolisko”.

Ten doskonale kontemplacyjny, wyzbyty wyraźnej tezy czy przesłania utwór to wczesny zapis intuicji, która w tomie *Chirurgiczna precyzja* zostanie rozwinięta w szeregu wierszy. Zauważmy, że wiersz *Wrzesień* krystalizuje się w zdziwieniu odległością dwóch idiomów, że powstał niejako w punkcie przecięcia idiomu języka – kilku słów wiersza pewnego słowiańskiego poety z pierwszej połowy XIX wieku, i idiomu przestrzeni – kadru z wycinkiem słonecznego dnia w pewnym amerykańskim college’u. Dodajmy, że także wiersz *Okno* z tejże *Atlantydy* przynosi podobny zapis zetknięcia się dwóch idiomów: kadr krajobrazu podmiejskiego za zamkniętym oknem – poeta pisze wprost o „idiomie popołudnia” – spotyka się z nałożoną nań „ścieżką dźwiękową” – pozdrowieniem sąsiada, wypowiedzianym w obcym języku, „w którym «sąsiad» i «bliźni» to jedno i to samo / słowo”.



## Interpretacje

*Wrzesień* i *Okno* zderzają zatem idiom języka z idiomek przestrzeni. Jesteśmy tu właściwie w punkcie wyjścia pewnej koncepcji poetyckiej, pewnej idei, która uzyska pełnię w zbiorze *Chirurgiczna precyzja*. Powiedzmy bowiem teraz, że obszarem dopełniającym idiom języka jest w najnowszym tomie Barańczaka właśnie idiom przestrzeni. Takim przestrzennym kontrapunktem dla wierszy *Poręcz czy Za szkłem* stają się o ileż obszerniejsze utwory *Implozja* i tytułowa *Chirurgiczna precyzja*.

Z pozoru różni je niemal wszystko od hermetycznej *Poręczy* czy *Za szkłem* – wierszy bez reszty zanurzonych w żywiole języka. A jednak stawiam tezę, że *Implozja* i *Chirurgiczna precyzja* są to teksty zrodzone z tej samej, co tamte wiersze idei odkrywania w pospolitości, w peryferyjności idiomu i akcydensu, pewnego żartu (pomysłu, zamysłu) Stwórcy, lub – jeśli kto woli – pewnej tajemniczej zasady natury – że doskonałość, geniusz, czas, przestrzeń i jej brak, wszystkie te uniwersalne kategorie nie mogą istnieć poza formą, substancją, pospolitą materią, zmysłowym i przemijającym konkretem.

Cóż, akcydensy, idiomy często podlegają ludzkim, żalonym i koniunkturalnym deprecjacjom – przez owych fizjonomistów ustalających kanon męskiej urody (o czym pośrednio wiersz *Tenorzy*) bywają wzgardzoną i odtrąconą linią własnego życia, mniej powabną i czytelną niż życie bohatera romansu filmowego (*Łzy w kinie*), uchodzą za błąd w sztuce – jak brzęk szklanki w nagraniu koncertu Billa Evansa (o czym wiersz *Hi-Fi*). Jednak jest rzeczą poety nie podlegać zwodniczej blańkości, niewymiarowości idiomu, jest rzeczą poety mieć intuicję i przeczuwać przynajmniej istnienie kodu w akcydensie, choć odczytanie jego znaków – owego „listu do świata” (*Problem nadawcy*) – jest właściwie niemożliwe.

A zatem *Implozja* i *Chirurgiczna precyzja*. Oba wiersze zdają się narracjami poetyckimi nadto luźnymi i otwartymi. Zdają się trwać i przemijać wraz ze swym narratorem, są jakby przytoczeniem, wydarzeniem werbalnym, „ścieżką dźwiękową”, skażoną niepoetycką rozrzutnością słowa, brakiem poetyckiej dramaturgii, czytelnej puenty.

*Implozja* to relacja z wyburzenia wieżowca ubezpieczalni, silnie osadzona w pewnym wycinku czasu i przestrzeni, na poły reporterska, nieco jakby z lokalnej popołudniówki czy stacji radiowej. Uderza skwapliwa rejestracja szczegółów, nacoczność nieco bezceremonialna, uważne patrzenie na odmianę przestrzeni z domieszką osobowości narratora, którym jest nieco ironiczny, doraźnie zdystansowany komentator – poeta-świadek? reporter? życzliwy sąsiad?:

Od wczesnego rana

tłum gromadził się wokół placyku – bariera

i wozy policyjne, a więc nie napierał,

raczej gęstniał i wierzył, że zapowiadana

transmisja TV przegra w konkurencji z samym

życiem (co wcale nie jest regułą). [...]

## Kandziora „To, co się wymyka”

[...] Szesnastopiętrowy

wystawiony na słońce (jak ktoś nieświadomy,  
że opalanie się to krok do melanomy),  
smukły wieżowiec firmy ubezpieczeniowej

przeżył swój biały beton i zielone szyby,  
stabilny, choć tak silnie party naszym wzrokiem.

Upersonifikowana, wprowadzona w to wydarzenie nadświadomość narracyjna nie zamyka jednak definitywnie przestrzeni wiersza, jest także tylko wydarzeniem – niejako równoległym, ze swymi żartami, ironiami, *bon motami*, przebiegającym równocześnie z osuwaniem się ścian wieżowca i falowaniem emocji ulicznej publiki. Czytelnik nie dozna pełnej identyfikacji z tą postacią, nie będzie to autorytatywny głos „za kadru” wiersza, który wyjaśni sens całej tej prezentacji, poetycką intencję, odsłoni drugie dno, finalne przesłanie wiersza.

Te same znamiona wydarzenia werbalnego, „pobranego” jakby w przypadkowym fragmencie czasu i przestrzeni, posiada wiersz znacznie dłuższy od *Implozji* – czteroczęściowa *Chirurgiczna precyzja*. Gawędowy monolog narratora, nieco pretensjonalny popis wspomnieniowo-towarzyskiej elokwencji na tzw. aktualne tematy – polityki, medycyny, sfery społecznych zachowań, ze szczególnym uwzględnieniem zawodu chirurga, z dodatkiem kilku osobistych i zasłyszanych anegdot o tej profesji, z domieszką łagodnego piniactwa, *political correctness*, encyklopedycznej erudycji, z retorycznym wigorem, z kilku dowcipnymi wstawkami w językach obcych. Myślę, że byłoby nieporozumieniem czytać ten wiersz z przesadną atencją dla owej warstwy dyskursywno-anegdotycznej, czytać ten utwór bez cudzysłowu, bez świadomości, że w istocie obcujemy z kolejnym w zbiorze Barańczaka i d i o m e m n a r r a c y j n y m. Wiersz *Chirurgiczna precyzja* to tak naprawdę potok narracyjny, uchwycony w dość przypadkowym momencie czyjegoś życia, czyjejś aktywności językowej, to zapis trwania. Trwania w idiomie czasu, przestrzeni, języka. Zapewne, podobnie jak podczas lektury wiersza *Implozja*, czytelnik *Chirurgicznej precyzji* doświadcza czegoś w rodzaju kryzysu zaufania, braku stabilnego punktu oparcia lektury, ponieważ podmiot narracji poetyckiej, pogrążony w owej polifonii swego wielosłowia, jest nie do zaakceptowania jako instancja wyjaśniająca całościowe sensy utworu i nie on – czujemy to – dzierży klucz do zrozumienia wiersza.

Czy zatem możemy powiedzieć, że spośród owych czterech wierszy, które nas tu szczególnie interesują, wiersze *Implozja* i *Chirurgiczna precyzja* – owe „relacje ze świata”, wydawałoby się semantycznie nieskomplikowane, wypełnione przestrzenią, obrazowe i narracyjne, dalekie od wieloznaczności i poetyckiej kondensacji – są tak naprawdę bardziej zrozumiałe, jednoznaczne, „jaśniejsze” niż *Poręcz* i *Za szkłem*, nasycone mrocznymi, zaskakującymi asocjacjami językowymi, rozwijające niejasne, „substancjalne” egzegezy, wkraczające w mikrokosmos słów i materii? Oto docieramy do kluczowego paradoksu: w wierszach, w których wyeksponowana

została figura narratora oraz ów idiom przestrzeni – w *Implozji* i *Chirurgicznej precyzji* – podmiot liryczny jest w istocie tak samo uwewnętrzniony, sens utworów usytuowany jest w tym samym stopniu poza funkcją referencyjną słów i zdań, jak w wierszach „hermetycznych”, skupionych na idiolektie, Słowiej-Matce, z niego wywodzących poetycką narrację i czerpiących poetycki potencjał.

Można rzecz więcej – ja dostrzeżona przez nas trudność lektury spokrewnia ją z obcą parą utworów i w jakimś sensie otwiera ona szansę ich pełnego odczytania, odkrycia owej problematyki i idiomu. To właśnie doświadczenie swoistej traumy czytelniczej – obcowanie z jednej strony z wierszami *Porycja i Za szklom*, które eliminują komentatora, wydają się skrajnie hermetyczne, arbitralnie zamykające swą przestrzeń w pojedynczym słowie, przedmiocie, z drugiej zaś strony – z wierszami *Implozja* i *Chirurgiczna precyzja*, które niepokoją raczej zbyt narzucającą się obecnością komentatora i równie arbitralnym otwarciem przestrzeni – winno dać impuls do przeniesienia lektury tych wierszy i całego zbioru na wyższy poziom, do odszukania wspólnej zasady – zasady idiomu. Trudno powiedzieć, czy obserwujemy tutaj strategię poetycką, zamierzoną przez autora. Faktem jest jednak, że cztery interpretowane wiersze stanowią jakies epicentrum problematyki idiomu w zbiorze Barańczaka, że dają najradykałniejszy wyraz tej poetycko-filozoficznej fascynacji autora, że w jakimś sensie „przyglądają się” sobie i pewne jest, że dostrzeżenie napięć, antynomii i symetrii właśnie między nimi umożliwia zrozumienie ważnego wątku tomu *Chirurgiczna precyzja*.

Pamiętając o tym, wróćmy do wierszy *Implozja* i *Chirurgiczna precyzja*, by odpowiedzieć na pytanie: jakie sensy skrywa w tych utworach idiom przestrzeni i narracji?

*Implozja* pod pewnym względem przypomina wiersz Barańczaka *Obserwatorzy ptaków* z tomu *Widokówka z tego świata*. Tamten utwór przekracza granice obyczajowej scenki, wycieczkowej impresji, którą zdaje się być początkowo. Obserwatorzy ptaków od pewnego momentu sami zaczynają być obserwowani – jakimś „okiem wewnętrznym” wiersza, z którego perspektywy ich wspólnotowy perfekcjonizm i hobbystyczne celebrowanie okazują się tyleż wejściem w świat ornitologii, co ucieczką od świata niezaklasyfikowania, od uświadomienia sobie swej bolesnej egzystencjalnej pojedynczości. Ta myśl zostaje zwerbalizowana w zakończeniu wiersza:

Więc świat może jest po to, by przesył, otworzył  
nas czasem znak, jak strzałka: „JESTEŚ TUTAJ;  
wśród ludzi, obcych, ale jesteście – zaufaj –  
po jednej stronie, współobserwatorzy  
ptaków, pogody, innych rzeczy”...

Wydaje się jednak, że *Implozja*, w przeciwieństwie do *Obserwatorów ptaków*, zanurzona jest w idiomie czasu i przestrzeni nierównie głębiej i, rzecz można, bez reszty. Podobnie, jak wiersz *Chirurgiczna precyzja* zanurzony jest bez reszty w idiomie narracji, idiomie mowy. W przypadku obu tych wierszy komentarzem jest w jakimś

## Kandziora „To, co się wymyka”

sensie brak komentarza. Te wiersze właśnie – brakiem stematyzowanego przesłania, całym swoim radykalnym uwikłaniem w zmysłowość przestrzeni (*Implozja*), w miąszość języka, w narracyjny wigor i wielosłowie (*Chirurgiczna precyzja*) – niezwykle intensywnie wskazują na r z e c z y w i s t o ść a l t e r n a t y w n ą, która nie została w nich opisana, która nie została w nich wypowiedziana. Wskazują na n i e b y t, n i e i s t n i e n i e (*Implozja*) oraz m i ł c z e n i e, t a j e m - n i c ę (*Chirurgiczna precyzja*) – kategorie niepoddające się ludzkiemu opisowi i werbalizacji, w istocie przynależne do przestrzeni transcendentnej. I to one właśnie są tak naprawdę poetyckim tematem, „wielkim nieobecny” *Implozji* i *Chirurgicznej precyzji*. Głównym tematem wiersza *Implozja* – tak bardzo intensywnie opisującego materię, istnienie – staje się ich przeciwieństwo – niebyt. Głównym tematem wiersza *Chirurgiczna precyzja* – tak intensywnie „mówionego” – staje się w końcu to, co niewymówione – milczenie. Każdy z tych wierszy wskazuje na swoje przeciwieństwo przez to, że tak bardzo arbitralnie wyodrębnia przypadkowy w istocie fragment przestrzeni, przypadkowy fragment czyjegoś monologu, że te fragmenty trwają w swym nieumotywowaniu, ponieważ także liryczny narrator obu utworów należy w całości do tej sfery idiomu, sfery wyrażalnego – naprzeciw których trwa Niewyraźalne. Na tym właśnie polega w tych utworach działanie poetyckie. Oba te wiersze, tak bardzo tkwiące w idiomie codzienności, okazują się najgłębiej filozoficzne, dotykające całą swoją powierzchnią i odbijające nią kontur tego, czego nazwać, opisać, przedstawić nie sposób.

Środkowy fragment *Implozji* to scena osuwania się w gruzy wieżowca – spowolniona kontemplacja trzech wymiarów przestrzeni. Rytm poetyckiego opisu przez chwilę pokrywa się jakby z rytmem rozpadu budowli, doskonale wyczerpuje dramaturgię wszystkich faz tego procesu, nie zawierając ani jednego zbędnego słowa. Swą czystą poetycką kreską, owym spowolnieniem sekwencja ta wstrzymuje jakby na moment dezintegrację materii i wyprowadza wiersz poza kontury doraźnej, ludzkiej relacji, w przestrzeń geometrycznej abstrakcji. (*Notabene* wolno też chyba dostrzec jakiś podtekst metafizyczny w tym, że majestatycznie osuwa się tutaj w niebyt akurat gmach firmy ubezpieczeniowej):

[...] najpierw szkło okien  
bezglóśnie wzdęło się i rozprysło, jak gdyby

pod jednoczesnym ciosem kilku setek pięści,  
po sekundzie popartych wielokrotnym grzmotem;  
wschodnia fasada, najpierw dziwnie wolno, potem  
coraz nieodwracalnie, jakby coraz cięższy

był dla niej obowiązek zachowania twarzy,  
osunęła się; za nią, po spirali, prędko,  
eksplozje przemykały się z piętra na piętro;  
nowe grzmoty; przekroje biur i korytarzy,

## Interpretacje

złapanych na zaledwie wystygłym uczynku  
    pustki wewnątrz; zapasici, pionowe i tępe,  
    ścian; harmonijkowate składanie się pięter;  
jeszcze nie opadł na to wszystko dach budynku –

już ogromny kłęb pyłu rósł mu na spotkanie;  
    łoskot trwał jeszcze – już go pochłaniała wrzawa,  
    gwizdy, oklaski [...].

A więc *Implozja*, tak intensywnie „znieuchomiła” w istnieniu, w idiomie realnej przestrzeni, zarazem milcząco wskazuje, a raczej implikuje, przestrzeń dopełniającą – Nieistnienie. W zakończeniu wiersza narrator – świadek zdarzenia – rejestrując stygnięcie emocji widzów po pomyślnym osunięciu się gmachu, zdawkowo napomyka o czymś, co „już za nami pozostało, z tyłu”:

[...] Więc to już? Tak, już. Jest dziewięta z minutami.  
Tłum wraca do miejsc, w których zaparkował wozy.

Niesione wiatrem strzępki różowego włókna  
    do uszczelniania, kłęby brunatnego pyłu  
    wciskają się w ulice, gonią nas. Coś było,  
przestało być: jest próżnia, widoczna, wysmukła.  
Ale to już za nami pozostało, z tyłu.

Narrator jest jednym z nas. Lekkomyślnie, pochopnie porzuca akcydens, akurat wtedy, gdy coś się otwiera, gdy należałoby zacząć uważnie patrzeć, bo zaczyna się całkiem inna historia; tu zasygnalizowana owym zakończeniem i delikatnym załamaniem konturu wiersza, dodatkowym, „zbytecznym” wersem, który rozpoczyna coś, czego my – uwiedzeni dotykalnością, odchodzący z miejsca zdarzenia niepoprawni empiryści, niewolnicy zmysłów – już nie doświadczymy, już nie prze-czujemy.

Zapytajmy z kolei o *Chirurgiczną precyzję*. Czy i ten wiersz, jak *Implozja*, skrywa jakieś sygnały, które wskazują, że jego świat widzialny, porządek tej narracji, jej ludzka emocjonalność, wszechwiedzące rozedrganie, retoryczne *elephantiasis* – cały ten idiom mowy jest tu właściwie z a m i a s t, zamiast milczenia, zamiast jakiegось transcendentnego kodu czy komunikatu, z którymi ten monolog, uniwersalny ludzki monolog, nigdy się nie spotka i zawsze się rozminie? Taki sygnał odnajdujemy niewątpliwie w zakończeniu utworu. Podobnie, jak w *Implozji* to zakończenie ma migotliwą fakturę hologramu, swą poetycką dwuznaczność. Streszczony w nim dowcip rysunkowy o chirurgach to jeszcze jedna scenka z gatunku czarnego humoru, doskonale umiejscowiona w całej sekwencji takich anegdot, jakie niesie monolog. Równocześnie jednak to zakończenie wiersza jest właściwie uchyleniem istotności samego monologu, wzięciem go w cudzysłów; wszystko, co się tu mówiło

## Kandziora „To, co się wymyka”

może tylko wyznacza puste miejsce po tajemnicy, która jest nieprzymykalna i pozasłowna:

Rysunek: operacja w toku; pochylone  
plecy chirurgów tworzą spoistą zasłonę,

ponad którą wystrzela jak z procy, wysoko,  
śliski wewnętrzny organ (śledziona, na oko)

a główny chirurg wrzeszczy obecnym w tej scenie:  
„Nie wyrzucać – to może mieć jakieś znaczenie!”.

Nie demiurgiem – chirurgiem być, chociażby takim:  
nie bardzo precyzyjnym, niepewnym, co znakiem

a co przypadkiem, ale, gdy czegoś dotyka,  
świadomym, że jest ważne to, co się wymyka.

Być może, ta sama myśl o jakimś nieuchronnym mijaniu się człowieka z istotnością, o rozchodzeniu się doświadczenia ludzkiego z niepoznawalnym, wpisana jest także w układ wersów i strof *Chirurgicznej precyzji*. Zastanawia arbitralna zmienność formatu strof tego wiersza, a najbardziej może – n i e d o k ł a d n e pokrywanie się tego formatu z konturem logicznym narracji. Ten znaczący brak precyzji, łamanie płynności monologu nieoczekiwaną, czynioną w połowie zdania, w połowie myśli odmianą formatu strofy sugerować może, że strofika wiersza, cała jego architektura, łącznie z arbitralnym podziałem utworu na cztery części, rządzi się jakąś odmienną, tajemniczą logiką, nie tożsamą z intencją monologisty. Jego „chirurgiczna” opowieść – popychana do przodu z narracyjnym wigorem, jakby z nieco narcystyczną pewnością siebie kogoś, komu słowa i język zdają się nie stawiać najmniejszego oporu w procesie artykułowania świata – zostaje skonfrontowana z logiką wyższego rzędu. Odmienny, konkurencyjny rytm, nakładający się na poetycki monolog, zdaje się być wkodowanym w wiersz, w jego pozasłowną przestrzeń komunikatem: „mówimy, nazywamy, opisujemy świat, ale to nasze mówienie różni się z prawdziwym jego tętnem, jest tak naprawdę mówieniem o b o k świat”.

Sprawą nie do pominięcia w rozważaniach o *Chirurgicznej precyzji* jest bardzo wyraźny autotematyczny, a także autobiograficzny rys tego wiersza. Monologujący narrator jest Każdym, ale równocześnie jest także Stanisławem Barańczakiem – poetą, autorem wiersza. Wiersz nasycy się w humorystyczny i autoironiczny sposób idiomem biografii i twórczości samego autora. Posiada rozpoznawalną przez nie tak znów wąską grupę czytelników nić autobiograficzną – ową opowiedzianą w nim historię operacji przebytej przez poetę po wyjeździe z kraju:

## Interpretacje

wyrostek, przewieziony w brzuchu przez Atlantyka  
(zapomniany appendix mojej kontrabandy),

odezwał się – a byłem dawno po czterdziestce –  
i narobił kłopotów: nie dość, że pękł, jeszcze

wszystko wokół zakaził, jakby kamikaze  
darł się we mnie: „Mam zginąć? Dobrze, gińmy razem!”.

A równocześnie wiersz ma także pewne cechy poetyckiej autoparafrazy – czterokrotnie zmieniając ostentacyjnie kontur strofy, staje się jakby galerią formatów wierszowych Stanisława Barańczaka, „powtórką z całości”, autocytatem własnych możliwości Barańczaka-poety.

Operując idiomem własnej biografii i poetyki, autor *Chirurgicznej precyzji* także siebie, swoją twórczość umieszcza po stronie tego ogólnoludzkiego monologu, który nigdy nie zostanie zakończony, nie dotrze do istoty, do tajemnicy, które są po stronie Milczenia. Myślę, że warto dostrzec tę pogodną autoironię wpisaną w wiersz, w jego koncept, którym jest związanie „zdyszanego” monologu, doraźnego w swych koniunkturach myślowych, w anegdotycznej przypadkowości i grandilokwencji, skomplikowanym, zmiennym układem stroficznym i rymowym. Można tam też odnaleźć, w znamienym przerysowaniu, niejedną „figurę” znaną w poezji Barańczaka – jak choćby w części pierwszej wiersza to niemal Proustowskich rozmiarów zdanie, z niezwyklej długości wtrąceniami, gdy z westchnieniem ulgi witamy po półtorej strofy jego zakończenie i fakt, że obudowane dygresjami, idealnie „rozpisane” na wersy i rymy, szczęśliwie ocaliło swą bezdyskusyjną jednak logikę.

Autobiografizm wiersza *Chirurgiczna precyzja* im bardziej się narzuca i potęguje, tym bardziej, mocą opisanej już tutaj zasady, wskazuje na swoje przeciwieństwo: na p r z e m i j a n i e życia – obecne na prawach negatywu w całym tym monologu, w jego uwikłaniu w „teraz”, w jego przyśpieszonym oddechu, będących tego życia nazbyt ostentacyjną manifestacją. Autotematyzm zaś komunikuje nieuchronnie r o z m i j a n i e s i ę własnej twórczości z Tajemnicą, która wymyka się poetyckiemu słowu, czego znakiem może być żartobliwa „nadaktywność” poetycka autora w tym wierszu. I myślę, że ta rama autotematyczna – niosąca komunikat: „moje wiersze są tylko niepewnym wskazaniem na coś, co «może mieć jakieś znaczenie»” – pozwala zrozumieć, dlaczego wiersz *Chirurgiczna precyzja* użycza tytułu całemu zbiorowi Stanisława Barańczaka i w jakimś sensie patronuje całej twórczości poety, tak bardzo wychylonej ku Niepoznawalnemu.