

LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE

**KATEDRA MIĘDZYNARODOWYCH
STUDIÓW POLSKICH**

**KATEDRA LITERATURY PORÓWNAWCZEJ
SZKOŁA JĘZYKA I KULTURY POLSKIEJ**

UNIwersytet ŚLĄSKI W KATOWICACH

KOMITET NAUKOWY

**ROMUALD CUDAK, MARIA DELAPERRIÈRE,
MARIAN KISIEL, KRZYSZTOF KŁOSIŃSKI,
KRZYSZTOF KRASUSKI, MICHAŁ P. MARKOWSKI,
TOKIMASA SEKIGUCHI, JOLANTA TAMBOR,
KRIS VAN HEUCKELOM**

LITERATURA POLSKA W ŚWIECIE

TOM VI
BARAŃCZAK
POSTSCRIPTUM

POD REDAKCJĄ
ROMUALDA CUDAKA i KAROLINY POSPISZIL



UNIWERSYTET ŚLĄSKI



WYDAWNICTWO GNOME

K A T O W I C E 2 0 1 6

Recenzent
PIOTR ŚLIWIŃSKI

© Copyright 2016 by
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wszelkie prawa zastrzeżone

Redakcja i korekta
KAROLINA POSPISZIL

Projekt okładki i szaty graficznej
MAREK FRANCIK

Publikacja sfinansowana ze środków
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO W KATOWICACH

ISBN 978-83-63268-46-6

Złożono czcionką Times
Printed in UE

GNOME — Wydawnictwa Naukowe i Artystyczne
ul. Drzymały 18/6, 40-059 Katowice, Poland
tel.: 603370713 e-mail: wydawnictwognome@gmail.com

SPIS TREŚCI

POEZJA

JERZY PASZEK	
„Nadzy w zbroi, w czasie”. Zeugma i syllepsa w poezji Barańczaka	9
PAWEŁ TAŃSKI	
Języki miłości w twórczości Stanisława Barańczaka	20
DANUTA OPACKA-WALASEK	
„...ta próba jest grana tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny”. Teatralizacje Stanisława Barańczaka	27
PIOTR BOGALECKI	
Przemity. Inne pisanie Barańczaka	43
ALEKSANDRA SOWA-ZDUŃCZYK	
Spotkania Duszy i Ciała w poezji Stanisława Barańczaka. Dialogi i spory tradycji z nowoczesnością	61
JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC	
Probabilistyka w poezji Wisławy Szymborskiej i Stanisława Barańczaka	75

KRYTYKA

KRZYSZTOF KRASUSKI	
Stanisław Barańczak i kultura masowa	91
ADAM POPRAWA	
Krytyka filmowa Barańczaka	100

PRZEKŁAD

DARIUSZ PAWELEC	
Eliot Stanisława Barańczaka	117

6 Spis treści

MACIEJ SKRZYPECKI

Analogia jest prawie wszystkim. Teoria analogii Douglasa Hofstadtera
a praktyka translatorska Stanisława Barańczaka 132

BOŻENA TOKARZ

Poezja Stanisława Barańczaka w przekładach słowiańskich 142

POEZJA

JERZY PASZEK

Uniwersytet Śląski w Katowicach

„NADZY W ZBROI, W CZASIE”. ZEUGMA I SYLLEPSA W POEZJI BARAŃCZAKA

Barańczak panuje nad zdaniem, nad jego rytmem
i zawiłościami.

Jacek Łukasiewicz¹

Talent literacki Barańczaka to połączenie pracowitości i kompetencji z błyskotliwością konceptu.

Edward Balcerzan²

KONCEPTY PONĘTNE I POKRĘTNE

TE WSPOMNIANE W MOTTACH UMIEJĘTNOŚCI ZAPANOWANIA NAD ZAWIŁOŚCIAMI zdania oraz ewidentną „błyskotliwość konceptu” dostrzegam u Barańczaka w kilku dziedzinach jego wielostronnej i owocnej działalności. Uważam od wielu lat³, że przede wszystkim godna obserwacji oraz wnikliwych dociekań jest sztuka przekładu tego płodnego (na miarę Tadeusza Boya-Żeleńskiego) tłumacza.

¹ J. Łukasiewicz, *Ja-zdanie. „Widokówka z tego świata”*, w: tegoż, *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1993, s. 200.

² E. Balcerzan, *Ocena dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka*, w: *Uroczystość nadania Stanisławowi Barańczakowi godności Doktora Honoris Causa Uniwersytetu Śląskiego*, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1995, s. 16. Przed Balcerzanem o wielkopolskim poecie jako „barokowym czy raczej manierystycznym konceptualiście” pisał Jerzy Kwiatkowski (*Felieton poetycki*, „Twórczość” 1981, nr 8, s. 136), natomiast Dariusz Pawelec mówi o koncepcie frazeologicznym autora *Korekty twarzy (Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1992, s. 58–62).

³ Zob. J. Paszek, *O przekładaniu Dylana Thomasa*, „Nurt” 1975, nr 8; tenże, *Od Chaucera do Larkina. Antologia S. Barańczaka*, „Stylistyka” 1994, s. 187–191.

przykład jego pomysłowości mogą przytoczyć potyczki z *Bladym ogniem* Nabokova. Pieśń trzecia poematu Johna Shade'a (bohatera powieści) zaczyna się kalamburami („*L'if*, lifeless tree! Your great Maybe, Rabelais: // The grand potato”), nad którymi Robert Stiller bezradnie zwiesił ręce i zmierzwił włosy („*L'if*, martwe drzewo! Twoje wielkie Może, Rabelais! // Wielki kartofel”), a Barańczak błysnął grami słów: „*L'if* rozrasta się w *lifeless*. To wielkie Być Może // Rabelais'go. (Anagramy: Beż Oćmy. Ćmy Boże)”⁴.

Nie mniej ważne – z wybranej tu perspektywy badawczej – są wszelakie zabawy literackie Barańczaka: od satyrycznych i przepelnionych humorem językowym tomików (przykładowo *Biografioly* bądź *Zwierzęca zajadłość*) po pełną zadziwiających pomysłów genologicznych książkę *Pegaz zdębiał*; notabene, nie została ona doceniona jako polemika z nowatorską (na swoje czasy!) i pociągającą ongi młodych czytelników księgą Tuwima pt. *Pegaz dęba*. To *Panopticum poetyckie* (podtytuł tomu) skamandryty przyniosło przykłady „normalnych” palindromów i pangramów, których przekornym i przewrotnym parodiowaniem (stosowny tu anagram: pokrętnie kropnięte!) bywają Barańczakowe alfabetony oraz palindromadery⁵.

W najważniejszym florilegium, czyli w 560-stronicowym tomie *Wierszy zebranych*⁶ Barańczak też popisuje się utworami, które mógłby cytować Tuwim w swoim *Panopticum*. Przede wszystkim jest to liryk *Południe* ze zbioru *Widokówka z tego świata*, nazwany trafnie „carmen figuratum”⁷ – bo przypomina swym kształtem klepsydrę, „choć gwoli ścisłości na karcie papieru postrzegamy dwa trójkąty równoramienne ułożone symetrycznie”⁸.

Można się więc spodziewać – zgodnie ze stwierdzeniem Jacka Łukasiewicza – że syntaksa (i jej podstępne mateczniki) również nie stawi oporu (otworzy swe tajniki przed odważnym eksploratorem) twórcy *Południa* (nb. jest to 13. – środkowy – wiersz w zbiorze zawierającym 25 utworów). To wszystko nie jest li tylko moim wstępnym (występnym?) przypuszczeniem, bo za dużo już pojawiło się polonistycznych analiz, by struktury składniowe liryków Barańczaka mogły z powodzeniem ukrywać swoje enigmatyczne układy i kształty.

⁴ V. Nabokov, *Pale Fire*, New York: Berkley Books, 1985, s. 28; tenże, *Blady ogień*, przeł. R. Stiller, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994, s. 63; tenże, *Blady płomień*, przeł. M. Kłobukowski i S. Barańczak, Warszawa: Wydawnictwo DaCapo, 1998, s. 45.

⁵ J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Warszawa: Czytelnik, 1950, s. 95–99, 320; S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Londyn: Puls, 1995, s. 13–39.

⁶ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2006. Z tego 55. tomu „Biblioteki Poetyckiej Wydawnictwa a5” pod red. R. Krynickiego pochodzą cytaty w tekście głównym (podkreślenia – J.P.).

⁷ M. Zawodniak, *Świetna zabawa (uwagi o kompozycji „Widokówki z tego świata” Stanisława Barańczaka)*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 158.

⁸ Tamże, s. 159.

PIERWSZY TOMIK

Zauważyłem, czytając piękne i pociągające głębią roztrząsań interpretacje wierszy Barańczaka autorstwa dwu Joann – Joanny Dembińskiej-Pawelec oraz Joanny Kisiel⁹, iż obie uczone zajmują się dwoma tymi samymi utworami po- znańskiego poety, a mianowicie lirykami *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* i *Powiedz, że wkrótce* (oba z tomu *Chirurgiczna precyzja*), co wcale nie oznacza, że owe dociekania są identyczne. Dembińska-Pawelec wyzyskuje szeroko pojętą fonostylistykę, natomiast Kisiel lubi zapuszczać się w rejony ideostylis- tyki. Liryk *Powiedz, że wkrótce* (m.in. w instrumentacjach głoskowych np. tak- ich wyrazów, jak „krtań” czy „wkrótce”) czyni aluzję do ukrywanego słowa- -klucza „śmierć” (Dembińska-Pawelec), co oczywiście zauważa także Kisiel („Nienazwana w wierszu śmierć czai się w mroku”¹⁰), ale do swych wyjaśnień wprowadza ponadto *Piaskuna* E.T.A. Hoffmanna i Andersenowską księżniczkę na ziarnku grochu¹¹. A jeśli tak bywa w badaniach polonistycznych (ten sam tekst jest oglądany z innych stanowisk i ujęć), to i ja zajmę się strukturami syntaktycz- nymi autora *Południa*, nie bacząc na to, czy ktoś już o nich wspominał (nb. o zeugmie i syllepsie nie pisze Włodzimierz Bolecki w podstawowej – często pochlebnie cytowanej – pracy o języku Barańczaka¹²). To taki mój koncept meto- dologiczny.

ZEUGMA (NIE TAK) PROSTA

Jerzy Ziomek w *Retoryce opisowej* podaje m.in. takie przykłady prostej zeug- my: 1) „O mnie Moskwa i będą wiedzieć Tatarowie, // I różnego mieszkańcy świata Anglikowie”; 2) „podnosić ręce i głowę”¹³. Syllepsa pojawia się wówczas, gdy słowo łączące dwa wyrażenia czy zdania „użyte zostało podstępnie, ponie- waż jest właściwie homonimem, kryjącym dwa znaczenia”¹⁴ (przykłady syllepsy: 1. „podniosły się ręce i głosy”; 3) „by być przyjętym do pewnego związku [lite- rackiego – przyp. J.P.] (...), trzeba wydać dwie książki lub dwu kolegów”;

⁹ J. Dembińska-Pawelec, *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*, Katowice: Wydawnictwo Uni- wersytetu Śląskiego, 2006; J. Kisiel, *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Kato- wice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.

¹⁰ J. Kisiel, *Tropy samotności...*, s. 195.

¹¹ Tamże, s. 199.

¹² W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, w: tegoż, *Pre- teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa: PWN, 1991, s. 196–225. Pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2.

¹³ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990, s. 220.

¹⁴ Tamże.

4) „*bon mot* pewnego księdza-profesora, znanego z wolnomyslności, który zwykł był mawiać: »Dwóch rzeczy nigdy nie odmawiam – wódki i brewiarza«¹⁵).

Poszukajmy w debiutanckiej *Korekcie twarzy* (1968) przykładów nieskomplikowanej i niepodstępnej zeugmy. Nie będzie to zwykła misja! Egzemplifikacją może być zdanie: „Jezioro nas z a m y k a i twarze drzew nad nami” (s. 19) pochodzące z erotyku noszącego tytuł *Twarze jezior, twarze drzew*. Jeśli metafora „twarze drzew” znana jest już z nagłówka wiersza, to z a m y k a n i e (w sensie: obejmowanie, odbijanie) bohaterów wraz z otaczającymi ich drzewami nie jest zeugmą złożoną, bo czytelnik traktuje uosobioną (spersonalizowaną) roślinność nadwodną jako aktora znajdującego się w tle sceny. Mielibyśmy piękny okaz prostej zeugmy, gdyby nie dalszy ciąg bardzo rozgałęzionego zdania: „Jezioro nas z a m y k a // i twarze drzew nad nami, a jak wyjmę // nazwę i pamięć ciebie z przerw między źdźbłami trawy?” (tamże). Jest to końcowa część serii pytań, zadawanych dziewczynie przez dociekliwego amanta: 1) „jakie twoje imię // i język jaki?”; 2) „jakie imię, z jakich głosek?”; 3) „Jak cię zatrzymać, jeśli // przecinasz ciałem moje dłonie w późnym // uchwycie?”; 4) „jak wyjmę // nazwę i pamięć ciebie z przerw między źdźbłami trawy?”; 5) „jakie imię, jaka pamięć wtedy” (tamże).

Gdy więc początkowo zeugma, dosyć łatwa do zrozumienia jej sensu i bardzo prosta w konstrukcji, nie wzbudza podejrzeń o konceptyzm, to już „źdźbła trawy” (a szczególnie te „przerwy między źdźbłami trawy”!) kierują naszą uwagę w dwu ciekawych kierunkach. Po pierwsze, Barańczak sugeruje jakieś tajemne powiązania między t w a r z a m i (jezior, drzew) a t r a w a m i („trawa więzi nas”). Jest to figura fonostylistyczna, która powróci wkrótce w wierszu pt. *Twarzą w trawę* (arkusz poetycki pt. *Jednym tchem*, 1970). Po drugie, kwestia „jak wyjmę nazwę i pamięć ciebie z przerw między źdźbłami trawy” przenosi czytelnika w zakłętę okręgi (okręgi-mordęgi?), gdzie etymologia (chodzić może o imię Anna, wskazane w dedykacji tomiku) graniczy z ogólną semantyką, a także z psychologią i psychopatologią zapamiętywania osób, przedmiotów i przeżyć. Nie jest łatwo odpowiedzieć na takie pytania, chyba że wszystkie one są li tylko manifestacją poważno-żartobliwych przekomarzań się zakochanych (amant bywa amatorem onomastyki, nie wspominając o semazjologii!). A tak nawiasem mówiąc: co w języku niezakochanych miałoby oznaczać zdanie: „przecina ciałem moje dłonie w późnym uchwycie”? Czy jest to barokowy obraz ucieczki nimfy-kochanki z rąk satyra-kochanka? Że niby zbyt opóźniony uchwyt nie zdołał zagarnąć/objąć przebijającego się i wybijającego się na wolność ciała dziewczyny? Uważam, iż są to ślady intymnego dyskursu erotycznego, które tropiąc, jesteśmy coraz bardziej stropieni!

¹⁵ Tamże, s. 220 i 221.

Muszę stwierdzić w tym miejscu, że w całym tomie *Wierszy zebranych* Barańczaka znajdują tylko nieliczne podobnie proste zeugmy, a i te bywają wzbogaczone przeróżnymi semantycznymi komplikacjami. Proponuję następującą skrótową (bez szerszych kontekstów) enumerację: 1) „Gdyby od nowa płonęło pierwsze igliwie, pierwsze drzewa” (s. 12; zwracam uwagę na poetycki anakolut, gdyż powinno być: płonęły „pierwsze drzewa”); 2) „palące wejrzenie // oczu przykrytych dwojgiem powiek i // monet” (s. 66; przenośne zderzenie dwu obiektów z raczej odległych pól semantycznych, bo monety kładzie się na powieki zmarłym); 3) „w jednym z wielu obcych // miast, gdzie możesz być tylko przejazdem i sobą” (s. 119; konfrontacja dwu frazeologizmów); 4) mężczyzna schylony nad „płachtą // popołudniówki tłustą od sosu i druku” (s. 125; w gwarze zecerów istnieje wyrażenie „tłusty druk”, oznaczające ‘pismo o grubszym rysunku oczka czcionki’¹⁶); 5) „Mroźny wichur lodową płytą // kładzie się nam na słowa i głowy” (s. 129); 6) „łaskot twardy // czołgów, co łamią śmieszne szlabany i zasady” (s. 244: częste przeciwstawianie słów abstrakcyjnych i konkretnych w prostych zeugmach, nadające im posmak metaforyczności); 7) „jeden szczęśliwiec // ujdzie w tłoku // z kiełbasą // i życiem” (s. 263); 8) „ile otuchy mógł wynieść z tego wydarzenia i // sklepu mięsnego” (s. 270); 9) „Wstydziłem się luk w słownictwie i mikrofonu w ścianie” (s. 286); 10) pan Vitalis „ofiaruje się nazajutrz // z pomocą i elektryczną piłą” (s. 320); 11) „wszystko, wystawione na sprzedaż i trawnik, // trwa pod niedzielnym dzwonem słońca i wytrawną, // choć autoironicznie niedbałą kontrolą // piegowatej dziewczynki” (s. 352; jakiś suplement do gier słów „trawa” i „twarz”); 12) „grubaska pobierała stosowną opłatę, // wydając w zamian uśmiech i broszurę” (s. 367); 13) „zrywać ze śpiących ich dachy i koce” (s. 408); 14) wieżowiec „prężył swój biały beton i zielone szyby” (s. 424); 15) „jak każda gwardia przyboczna, dobrana pod sznurek postury // i pochodzenia” (s. 467); 16) „Northeast Harbor // trwa w jeżdżących się jachtach i jarzących szybach” (s. 487).

ZEUGMY (BARDZIEJ) ZŁOŻONE

W zacytowanych wyimkach wierszy Barańczaka dostrzegam albo podwojenie struktur zeugmy („wszystko, wystawione na sprzedaż i trawnik, trwa pod niedzielnym dzwonem słońca i wytrawną, choć autoironicznie niedbałą kontrolą”), z wybijającymi się z tła ozdobnikami fonostylistycznymi (trawnik, trwa,

¹⁶ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 4, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003, s. 75.

wytrawną), albo obraz pojedynczy, ale za to zdominowany przez grającą pierwsze skrzypce grę słów (przystań „trwa w jeżących się jachtach i jarzających szybach”). Są tu też zabawy z idiomami („szczęśliwiec ujdzie w tłoku”), ze zderzeniami (zamierzonymi!) nieporównywalnych – w normalnych czasach – rzeczy i zdarzeń (ujść „z kielbasą i życiem”; „z tego wydarzenia i sklepu mięsnego”), z frazami pogodnie łączącymi sfery Erosa i Tanatosa („oczy przykryte dwojgiem powiek i monet”).

Przejdę teraz do innych przykładów zeugmy z tomiku *Korekta twarzy*. W tajemniczym wierszu pt. *W celi tej, gdzie dążenie celem* (nb., co oznacza szyfr aliteracyjnych głosek w wyrazach kończących wersy – „c”, „s”, „g”? Czyba nie system CGS, w którym podstawowymi jednostkami są centymetry, gramy i sekundy?) pojawia się zeugma rodem z baroku, bo mówiąca o locie strzał, który staje się „ruchliwym cementem”: „tam, gdzie wciąż trwa stały // ruch i rozbiegłe zespolenie” (s. 29). Epitet „stały” oznacza tu pozornie ‘nieprzerwany, niekończący się’, ale w kontekście oksymoronu „rozbiegłe zespolenie” przekształca się w figurę etymologiczną („stały” pochodzi wszak od „stać”) i sugeruje narodziny wirtualnego, drugiego oksymoronu – „nieruchomy ruch”!

W stronę baroku ciągnie nas także utwór pt. *Na tej czereśni czerwień, na jej krwawe włókna* (s. 30), gdzie przedstawia się „wyschnięte sieci ran, już gęstniejące w płótna // gobelinów utkanych grubym zmartwychwstaniem // purpury w nadpalonych policzkami kłótniach, // ostrzach, pogoniach”. „Policzki” stają się homonimem, bo są jednocześnie i częścią twarzy (trochę na siłę!), i uderzeniami w twarz. Zeugma zakłada jarzmo (bo jest po grecku ‘spojeniem, mostem, jarzmem’¹⁷) na obiekty, mogące przybierać kolor purpurowy: 1) policzki (w obu znaczeniach), 2) ostrza (szabli i mieczy), 3) pogonie (z zabijanymi końmi i ludźmi). Jest to wczesna w dorobku poety zapowiedź zeugm opartych na wielozłonowych enumeracjach.

Taką długą enumerację, zakończoną barokową kodą, widzę w liryku *Jak w jedno słowo* (s. 14): „Gdy tak się zwarły, // ciaśniejsze niż związane ręce: // ówczesny deszcz u szczytu wielkich // okien, ówczesny chłód, ówczesny // półmrok nad literami, miękkość // ówczesna, myśl o tobie”. Po tym niewątpliwie metaforycznym wyliczeniu mamy jeszcze podsumowanie, dotyczące czasu („Kilka minut”): „w nich osaczyć // deszcz, półmrok, miękkość, chłód”. Czasowniki ‘zewrzeć’ („zwarły”) i ‘osaczyć’ wnoszą do tekstu dwie perspektywy walk i zmagañ, bowiem biją się tu deszcz z chłodem, półmrok z miękkością (dziewczyny), a wszystko to dodatkowo zderza się z „myślą o tobie”. Zeugma pozwala na zestawianie słów kolejno opisujących szczegóły spotkań miłosnych, wytwarzając – poprzez jarzmo! – nie tyle tytułowe „jedno

¹⁷ J. Ziomek, *Retoryka...*, s. 220.

słowo”, co jedną liniijkę poetycką, zawierającą kluczowe wyrazy konkretnej erotycznej eskapady. Takie rozbudowane enumeracje staną się w późniejszych tomikach Barańczaka zasadą organizującą przebieg całego wiersza (jaskrawym przykładem tego rodzaju kompozycji jest liryk *Śpiący z Dziennika porannego*, gdzie kolejne wyliczenia zajmują 19 wersów).

SYLLEPSY

W erotyku *Znaleźć dla niej nową mowę* (s. 31) najpierw czasownik ‘mieć’ („nie miało”) generuje zeugmę opartą na wyliczeniu („Słowo »miłość« // już nie miało w sobie ławek, cieni, // objęć, ciepła, mijania”), a następnie rzeczownik ‘miłość’ – „wyslizgany kamień” z pierwszej zwrotki – prowokuje do przedefiniowania swojego sensu, gdyż słowo to w ostatniej strofie „Już było // jeszcze jednym nijakim kamieniem // z tych, co język – kalecząc – goiły”. Tutaj podstęp kryje się w czasowniku ‘kaleczyć’, gdyż jest on ukrytym oksymoronem: najpierw – wzorem Demostenesa – należy kłaść w usta „wyslizgany kamień” i ćwiczyć się w doskonaleniu dykcji, a następnie ten „nijaki kamień” okazuje się skarbem, bo „kalecząc – goi”. Wyraz ‘kaleczy’ po usunięciu pierwszej sylaby odkrywa nową szansę amanta: wyleczenie „kalekiej” mowy i dotarcie do sedna oraz serca ukochanej (kolejna syllepsa, tym razem – moja). Tom zatytułowany *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980) przynosi wiersz pt. *Niech Pan zajmie mi miejsce* (s. 268–269), w którym także pojawia się podobna gra słów: „choć cię kaleczymy // chociaż tratujemy // ale cię leczymy // ale ratujemy” (w oryginale wszystkie wyrazy zostały powtórzone).

W ostatnim zbiorze Barańczaka, tomie *Chirurgiczna precyzja* (1998), znów powróci ten sam koncept: „Chirurgia – jedyna // w medycynie dziedzina, // która leczy kalecząc” (s. 428). Tu może warto zwrócić uwagę – jak czynią to przedstawiciele dekonstrukcjonizmu – na dwuznaczność słowa farmacja, które po grecku związane jest z czasownikiem ‘tr u ć’!

Sięgając do czasów znanych nam z powieści Kraszewskiego (*Stara baśń*), Gołubiewa (*Bolesław Chrobry*) czy Berenta (*Żywe kamienie*), Barańczak w miniaturze pt. *Wieki średnie* przedstawia ówczesnych ludzi jako zniewalanych i zastraszanych przez wszechmocne dłonie władzy świeckiej i kościelnej: „Bo zamknięci zarazem // dłonią: zbyt wielką” (s. 20). Pointa pierwszej strofy brzmi: „Nadzy w zbroi, w czasie”, co, usuwając elipsy, mogłoby przybrać kształt bardziej zrozumiały: „Ludzie byli nadzy w zbroi i byli nadzy w czasie”. Poprzednio poeta mówi, że „Czas dla nich: zbyt obszerny puklerz // uderzany z zewnątrz wiatrem ciemnych // dzwonów”. A także: „zbyt obszerne // wszystko, zbyt długo czekać”. Oraz: „Biczowani // sznurem zeschniętym w suplaste godziny”, czyli że

ich życie miało zgrzebność supełkowych materiałów tekstylnych, że było parcia-
ne i październikowe. Ba, czas się im tak dłużył, iż spanie kończyło się około półno-
cy (bo szli spać – nie znając elektryczności – z kurami!), by po przerwie godzin-
nej lub dłuższej, poświęconej na modły, pogwarki, podkurki lub seks – znaleźć
kontynuację w porze nadrannej; były dwa etapy snu – sen pierwszy i sen drugi¹⁸.
To bowiem może oznaczać fraza z trzeciej zwrotki: „Fałdy czasu, zbyt luźne
i sute”.

Zeugma „Nadzy w zbroi, w czasie” polega więc na: 1) elipsie słów „ludzie by-
li”, a także „i byli nadzy”; 2) na oksymoronie – „nadzy, choć w zbroi”; 3) na
zderzeniu pozornego konkretnego (nadzy, w zbroi) z abstrakcyjną filozoficzną kon-
statacją o bezbronności człowieka w ogóle. Ludzie w epoce średniowiecznej byli
nadzy w czasie, bo nikt ich nie mógł obronić przed bezradną roślinnością (samot-
ność i bezbronność wobec złowrogich sił przyrody, a także wobec dominacji
władzy świeckiej i kościelnej¹⁹).

Syllepsa tego podsumowania pierwszej zwrotki opiera się – moim zdaniem –
na zderzeniu konwencjonalnej nagości („nadzy w zbroi” to oksymoroniczny,
nieprawdziwy obraz nędzy średniowiecznego człowieka: pod zbroję nakładano
w rzeczywistości kaftany, koszule, a nawet majtki płócienne²⁰) z metaforyczną
nagością egzystencjalną, charakteryzującą człowieka wobec sił wyższych; „[byli
nadzy] w czasie” jest sformułowaniem o innej semantyce i czegoś innego dotyczy
niż fraza „[byli] nadzy w zbroi”. Ludzie „nadzy w zbroi” mieli bowiem duże
szanse na pokonanie przeciwności życiowych, a zaś ci „[nadzy] w czasie”
w zasadzie byli skazani na wszechogarniający lęk, cierpienie i roślinną roślinność.

POZOSTAŁE TOMIKI

W latach 1970–1998 (czyli od arkusza poetyckiego *Jednym tchem* aż po *Chi-
rurgiczną precyzję*) zeugma i syllepsa dobrze się czują i mają w lirycznym świe-
cie Barańczaka (nb. imają się zdań!). W tekście pt. *N.N. przyznaje się do wszyst-
kiego* anonimowy bohater „przed odświętną trybuną dżwiga w górę uśmiech
i dziecko z chorągiewką w rączce” (s. 123), co mogłoby być podręcznikowym
przykładem w *Retoryce opisowej*, gdzie – jak już wspominałem – obok zeugmy
„podnosić ręce i głowę” widnieje syllepsa „podniosły się ręce i głowy”²¹.

¹⁸ Nb. pisywali o tym Homer, Cervantes i Dickens.

¹⁹ Zob. T. Borawska, K. Górski, *Umysłowość średniowiecza*, Warszawa: PAX, 1993, s. 211–218:
rozdział pt. *Lęk*, a w nim paragrafy *Przejawy zbiorowego lęku*, *Kryzys klimatu lęku (climax)*.

²⁰ Zob. *Encyklopedia staropolska*, oprac. A. Brückner, ilustr. K. Estreicher, t. 2, Warszawa: PWN,
1990, reprint, kol. 779 (kaftany i koszule) oraz 789 (majtki płócienne).

²¹ J. Ziomek, *Retoryka...*, s. 220.

Tom z roku 1980 – *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* – nosi tytuł, który jest przykładem prostej zeugmy, choć trudno odgadnąć, jaki czasownik uległ tu anihilacji: może bowiem chodzić o imiesłów „złożony”, „zbudowany” bądź też „skomponowany”. Fraza „z betonu, zmęczenia i śniegu” tchnie rytmem amfibrachy, a jednocześnie wskazuje tematy trzech części książki (jeśli książką można nazwać zszywkę kilkudziesięciu kart zdrutowanych prymitywnie w podziemnej drukarni): *Kątem u siebie* (o betonowych jamach bloków mieszkalnych), *Dziennik zimowy* (gdzie motywem przewodnim jest śnieg, dominujący w 6 utworach), *Dojść do lady* (o męce i udręce w długasných kolejkach do sklepów). Słowo ‘tryptyk’ nie za bardzo przylega do „wierszy mieszkalnych”, „okolicznościowych” czy „nabywczych” (jak brzmią podtytuły trzech części tomiku). Nie wiem, czy ten sławny ongi nagłówek przekracza ramy prostej zeugmy i rytmicznie porusza się w stelażu zeugmy złożonej (bo chyba daleko mu do blejtramu syllepsy).

We wchodzącej do cyklu wierszy okolicznościowych *Elegii drugiej, urodzinowej* autor prażanego lub siermiężnego *Tryptyku* wyzyskuje przerzutnię międzywersową, by wykombinować okazałą syllepsę, gdzie podstępny, homonimicznym wyrazem okazuje się czasownik ‘obchodzić’, a swoje trzy grosze dorzuca rzeczownik ‘palce’, odnoszący się kolejno do wirtualnych nóg i rzeczywistych rąk: „Obchodzę urodziny // z daleka i na palcach // liczę trzydzieści trzy lata” (s. 231). Początkowo sądzimy, że uroczystość jest huczną imprezą, a potem dostrzegamy, iż bohater dystansuje się cicho (idiom „iść na palcach”) od tego jubileuszu, by w końcu przekonać się, że „palce” wcale nie są częścią stóp, lecz dłoni.

Z wiekiem i imprezami (zajadaniem się i zapijaniem) związany jest również dedykowany Tomaszowi Burkowi wiersz pt. *Między rudą a rdzą* (s. 80), w którym pojawiają się niestarzy mężczyźni („w połowie czasu”) – „jeszcze nie przeżarci // korozją ani wieprzowiną” („nie przepojeni piwem // ani nawet rozpaczą”). Czyli są oni wolni od przejedzenia potrawami tłustymi, a rdza ich nie tyka, bo nie posiadają metalowych implantów ciała – jak można byłoby symplicystycznie objaśniać pierwszą syllepsę. Imiesłów ‘przeżarci’ jest tu dwuznaczny, gdyż raz bohaterami są średniego wieku mężczyźni (którzy nie zdążyli się „zająć” schabowymi), a za drugim razem czynność „zdobywania terenu” dotyczyłaby żarłocznej rdzy! Tak skonstruowana syllepsa koleguje się z bliską jej – tekstualnie – zeugmą o przepojeniu piwem i rozpaczą (nie piszę o drugiej syllepsie, bo idiom „przepojeni (...) rozpaczą” nie ma zbyt wielkiego potencjału metaforycznego).

Należy stwierdzić, iż w całym dorobku poetyckim Barańczaka przykładów zeugmy jest więcej niż występów (wstępnej) syllepsy. Aby ten brak dowcipu i barokowych konceptów nadrobić, autor *Południa* rozbudowuje i przekształca zdania oparte na zeugmie w coraz potężniejsze periody retoryczne – w wylczenia, w których instrumentacje głoskowe zastępują abscentujące się ekwiwoki czy homonimy.

Dobrym, bo krótkim i przejrzystym (tryb kancelaryjnego wyodrębniania punktów), przykładem takiej zeugmy służy wiersz *Ugryź się w język*, w którym zabawa polega na wyzyskaniu wieloznaczności rzeczownika ‘posada’ (i posady) i pokrewnego mu imiesłowu ‘posadzony’: „zanim co powiesz, trzy razy // się z a s t a n ó w n a d l o s e m a) p o s a d y, b) // p o s a d ś w i a t a, c) w s z y s t k i c h p o s a d z o n y c h” (s. 165). Ale jest to najskromniejsza wersja enumeracyjnych możliwości wierszotwórczych Barańczaka. Bardziej charakterystyczne (w pewnym okresie jego pisarstwa) było wyszczególnienie zawarte w elaboracie pt. *Śpiący*. Jak już wspominałem, pojawiają się tu 8- i 11-wersowe enumeracyjne kompozycje, oparte na takich „rozpędnikach” (by użyć terminu Karola Irzykowskiego) jak ‘strudzić się/trudzić się’, ‘składać’ i ‘wnosić/wnosić’:

wszyscy, którzy za dnia się strudzili
 składaniem holdu, doniesienia, broni,
 fałszywego świadectwa, ukłonu, podpisu,
 uwierzytelniających listów, skarg, ojcowskich
 pocałunków na czole, wyrazów współczucia,
 pieniędzy (grosz do grosza), meldunków, odwołań,
 przysiąg, życzeń (wszystkiego najlepszego), wizyt,
 rezygnacji (...)
 wzniesienie senne głowy, swoje ciężkie głowy
 wzniesienie wszyscy, którzy za dnia się trudzicie
 wnoszeniem błagań, wiwatów, sztandarów,
 modłów, toastów za zdrowie, chóralnych
 okrzyków, rąk do nieba, dziękczynień; wnoszeniem
 zażaleń, należności, wniosków, spraw do sądu,
 interpelacji, wkładów na książeczkę
 oszczędnościową, aktów oskarżenia,
 sprzeciwów, opłat, poprawek; wnoszeniem
 przeciwności, przepisów, nowin, upokorzeń,
 krzywd.

(s. 105–106)

Takie nad miarę wytrzymałości liryki rozdęte enumeracje cechują się – moim zdaniem – górującą nad poetyką publicystyczną retoryką, niewątpliwie związaną z konkretnym czasem początku lat gierkowskich (lata 70. ubiegłego wieku). Zresztą syllepsa (tutaj oparta jak gdyby na słowniku frazeologicznym, więc bliska zeugmie) – obok „przestępnej” (zob. Ziomek) zadziorności – zawiera w sobie również materiał wybuchowy, a mianowicie „dymanit, zadymanit”²², możliwy do odpalenia w politycznych polemikach.

²² A. Jarczewski, *Selma*, Katowice, Stowarzyszenie Pokolenie, Biblioteka Encyklopedii Solidarności, 2012, s. 65. Nb. na okładce pojawia się tu napis *Selma i magiczne korale*, ale na stronie tytułowej (najważniejszej bibliograficznie) „magiczne korale” znikają! Są, a jakby ich nie było, co ma ukryty związek z funkcjami „koral” w narracji tej bardzo intrygującej powieści, dotyczącej współczesności.

W ostatnim tomie Barańczaka, *Chirurgicznej precyzji*, piękna villanella pt. *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* dumnie wystrzela szampanem syllepsy: „gwarancja, że choć jedna zasłona, niezdarta // do szczętu płyta przetrwa; że zawsze u c h y l i // jakieś okno czy wyrok ta aria Mozarta” (s. 419). Czasownik ‘uchylić’ jest dwuznacznikiem, odnoszącym się do doświadczeń codzienności, naszego domowego krzątaństwa (otwieranie okien, odsłanianie firanek), a zarazem do języka prawniczego, w którym pojawiają się m.in. takie idiomy, jak: „uchylić decyzję”, „uchylić jakieś przepisy”, „uchylać testament, zapis”²³. Syllepsa ta ma moc polityczną (większą niż poetycką?), wzmacnianą przez dwa „tematyczne” rymy (w pierwszej tercynie i na końcu utworu): „aria Mozarta” – „mocarstwa”!

POINTA

Żyję w czasie, gdy nawet profesorowie polonistyki nie wiedzą, co to jest chiazm! Doświadczyłem tego osobiście po napisaniu referatu, mającego dla wielu zbyt zagmatwany (a ja myślałem, że nagłówek sam się tłumaczy!) tytuł: *Chiazm Żeromskiego: od niepopoczytalnej popularności do niepopularnej niepopoczytalności*. Tak więc moje zajmowanie się zeugmą i syllepsą nie jest rzeczą ani zbędną, ani małą!

„NAKED IN ARMOUR AND TIME”.
ZEUGMA AND SYLLEPSIS IN BARAŃCZAK’S POETRY

This essay examines the stylistic considerations of using the figures of speech described in Ancient Greek, as zeugma or syllepsis. Stanisław Barańczak used simple and more sophisticated zeugma in his first volume of poetry as well as syllepsis based on homonym. The author of the article suggests that the idea of using zeugma and syllepsis came to Barańczak’s mind while he was translating works of English metaphysical poets.

Keywords: syllepsis, zeugma, conceit, Barańczak’s poetry

Prof. zw. dr hab. Jerzy Paszek – emerytowany profesor zw. Uniwersytetu Śląskiego. Napisał książki o literaturze młodopolskiej (Berent, Żeromski), ale także o Gombrowiczu (*PrzeccyTacie „Ferdynandce”*, razem z F. Mazurkiewiczem), Herlingu-Grudzińskim (seria: Sylwetki Pisarzy XX Wieku). Pisał też eseje o poetach: J. Morsztynie, Mickiewiczu, Słowackim, Wierzyńskim, Lechoni, Przybosi, Miłoszu. Bada od półwiecza styl literatury polskiej, zagadnienia tekstologii (wydawca edycji krytycznej *Popiołów* Żeromskiego), sztukę przekładu. W chwilach wolnych gra w scrabble, o czym nadmieniam w takich pismach, jak „Gazeta Uniwersytecka UŚ”, „Śląskie Studia Polonistyczne”, „Śląsk”. Fascynacje skrablowe wspomagają jego interpretacje poezji Barańczaka.

²³ *Uniwersalny słownik...*, t. 4, s. 195–196.

PAWEŁ TAŃSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

JĘZYKI MIŁOŚCI W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA BARAŃCZAKA

NINIEJSZY ARTYKUŁ STAWIA SOBIE ZA CEL SKROMNĄ RZECZ – OTÓŻ PO PIERWSZE chciałyby przyjrzeć się tym wierszom Stanisława Barańczaka, które realizują tematykę miłości oraz – po drugie: udowodnić tezę, iż twórczość autora *Chirurgicznej precyzji* jest świadectwem miłości do języka poezji, która jest przestrzenią wolności i nieokiełznanej energii, pozwalającej człowiekowi zachować siły vitalne i niepodległość ducha. Czytane w takiej perspektywie wiersze autora *Korekty twarzy* pełnią funkcję auto- i terapeutyczną, przynoszą horyzonty ocalałych w świecie upodlonym i pohańbionym, czyli to, co świetnie nazwał „poezją reanimacji” i zinterpretował pod tym kątem Tomasz Mizerkiewicz¹. Są również gestem doświadczeń człowieka, który zapisuje „poetrykę ciała” – jak ma to miejsce w poezji Peipera, co niedawno znakomicie pokazała Joanna Grądziel-Wójcik w książce „*Drugie oko*” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej*². Autorka – jak czytamy – „analizuje propozycję »poetryki ciała«, która jest testowaniem granic wyrażalności ciała w poezji, efekt zaś tych zmagania stanowią tzw. »meta-erotyki«, prywatny, autotematyczny gatunek Peipera”. W poezji Stanisława Barańczaka częstokroć utwory o charakterze autotematycznym splatają się z metaforą miłosną, są wyznaniem miłosnym artysty sztuki słowa – właśnie do słowa, do – by posłużyć się tytułem książki Czesława Miłosza i dodać jeszcze jeden człon metaforyczny – „nieobjętej ziemi języka”. Rzecz jasna, pisano wielokrotnie o „języku jako świecie przedstawionym” (tak zatytułował swój artykuł Włodzimierz Bolecki³), ale

¹ Zob. T. Mizerkiewicz, *Poezja reanimacji. Próba postsekularnej lektury „Widokówki z tego miasta” Stanisława Barańczaka*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków: Universitas, 2011, s. 479–489.

² J. Grądziel-Wójcik, „*Drugie oko*” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań: Wydawnictwo UAM, 2010.

³ W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 149–174.

ja chciałbym tu nacisk położyć właśnie na ów splot autotematyzmu z miłością. Oczywiście ze względu na ograniczoną objętość tego studium powiemy o kilku zaledwie przykładach z bogatej w interesujące nas tu aspekty spuścizny autora *Wzruszeń*.

Spójrzmy choćby na wiersz *Szept*, który interpretuje Tomasz Cieślak-Sokołowski w swojej książce *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*⁴. Przywołując głos badacza, piszącego o tym utworze, powiada tak:

Krzysztof Biedrzycki pisał o wierszu *Szept*, także zauważając to rozdwojenie, następująco: „gdy się bliżej przyjrzeć, można odkryć, że erotyka jest tylko sugerowana: szept, włosy, nagość, wargi mogą przywołać obraz sceny miłosnej, ale przecież wiersz traktuje o słowach”⁵.

Obaj badacze podkreślają owo rozdwojenie, Cieślak-Sokołowski zauważa, że:

Bardzo wyraźnie (...) rzeczywistość rozpada się tu na dwa porządki: gry słów (szeptania, gładkości – podobnie jak, przypominam, w wierszu *W tej celi...*) oraz nagiego doświadczenia zmysłowego „gęstwiny cieplej”, i co zapewne ważniejsze – „gęstwiny promieni”⁶.

Ale, moim zdaniem, obaj komentatorzy poezji autora *Alby lodówkowej* nie docenili faktu, iż jest to wiersz o miłości do języka, a zatem nie ma tu rozdwojenia porządków, jest bowiem jeden porządek – doświadczenia cielesnego, zmysłowego: bycia w języku, z językiem, pisania i mówienia, tego, o czym pisał pięknie Roland Barthes: „Gdyby można było wyobrazić sobie estetykę przyjemności tekstualnej, trzeba by do niej włączyć *pisanie na głos*”⁷. W *Przyjemności tekstu* Barthes’a pada określenie, które może to doświadczenie znakomicie opisać:

Tym, ku czemu zmierza (w perspektywie rozkoszy) [pisanie na głos], są ulotne popędy, jest język wyścielony skórą, tekst, w którym możemy usłyszeć nasienie gardła, patynę spółgłosek, lubieżność samogłosek, stereofonię z głębi ciała: połączenie ciała i systemu językowego, a nie sensu i języka. Sztuka melodii mogłaby dać pojęcie o tym wokalnym piśmie (...)⁸.

Spójrzmy na wiersz *Szept*:

Teraz są tylko słowa w ciepłej gwieździe
włosów; szeptane tak bardzo,
jakby nie chciały nawet dźwiękiem przybrać
swojej jasnej nagości. W gęstwinie promieni

⁴ T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków: Universitas, 2011.

⁵ Tamże, s. 298 (przypis 64).

⁶ Tamże, s. 298.

⁷ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997, s. 97.

⁸ Tamże, s. 98.

błądzą, niech nie znajdą drogi
 w gęstwinie ciepłej, wolne od moich warg,
 splecione swoją prawdą. Lecz niech pewnie
 błądzą od myśli, niech każde jak aktor
 w obcisłym stroju, gładki – niech ten szept
 wchodzi na scenę i gra moje słowa
 po raz tak już tysięczny, że wierzy sam sobie
 i że stopami grzęźnie w scenie...⁹

To przecież również wiersz o tym, jak poezja żyje własnym życiem, jaki użytek robią z niej czytelnicy, komentatorzy, interpretatorzy, to wiara w bycie czytany, nieoddany na pastwę zapomnienia. Oryginalność autotematyzmu tego utworu przejawia się właśnie w jego – autotematyzmu – splocie z metaforą erotyczną, która uobecnia czułość Barańczaka wobec języka liryki. Zresztą sam Cieślak-Sokołowski zauważa ten pełen emocji stosunek autora *Piosenki znad sufitu*, pisząc:

Zasłuchanie w Dylanowski kunszt głoskowy, w wyraziste obrazowanie, pozwala Stanisławowi Barańczakowi w debiutanckiej *Korekcie twarzy* stworzyć model wiersza-arki, będący wypadkową dziedzictwa tradycji i jego własnej inwencji twórczej¹⁰.

To, co nazywa badacz „wierszem-arką” ja nazywam tutaj „wierszem-miłością” – wiersz-arka była dla Barańczaka schronieniem, wiersz-miłość pozwalał wyrazić jego nieustanną wiarę w próby porządkowania doświadczeń za pomocą twórczości poetyckiej, ale i za pomocą przekładów z różnych języków. Bo przecież i tłumaczenia *Sonetów* Szekspira to wiersze-miłości samego Stanisława Barańczaka.

Tomasz Cieślak-Sokołowski podaje jeszcze dwa interesujące przykłady z poezji autora *Kaset*, które mogą nam tu posłużyć jako ilustracje przyjętej w tym artykule tezy: „(...) Lecz nazajutrz chwile / nazywane niepewnie; wciąż taniej // o następne słowo, ciemniej / o sylabę, głoskę” (*Znaleźć dla niej nową mowę*), oraz: „I jaśniej jest ujrzeć mrokiem krew wiążącą łąkę z wodą, kartkę papieru ze ściętym drzewem. I ciemniej wrócić w światło, w ogólnik zieleni i wymijający błękit” (*Ciemność*)¹¹. Badacz przywołuje te cytaty jako dowody na to, jak silnie obrazy Dylanowskie wpłynęły na wyobraźnię poetycką Stanisława Barańczaka w latach 60. XX wieku¹², dla mnie to znaki wierszy-miłości, będących ustawicznym ponawianiem gestów poszukiwań śladów Erosa, rozumianego tak, jak pisał o tym, badając twórczość Czesława Miłosa, Jan Błoński¹³.

⁹ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2006, s. 18. Z tego tomu pochodzą wszystkie cytaty w tekście głównym.

¹⁰ T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny...*, s. 299.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Por. „A więc Eros umożliwia poezję. Więcej, Eros jest poezją, przynajmniej poezją pierwszą, naiwną, naturalną: przynosi »początek objawienia«, energię, która pozwala kochać... kochać rzecz,

Szczególnie interesujące są te wiersze autora *Twarzy jezior, twarzy drzew*, które mówią o miłości do żony poety i równocześnie realizują autotematyzm rozumiany jako miłość do języka miłości. Myślę tu szczególnie o lirykach z tomu *Chirurgiczna precyzja* (1998), z części czwartej, zgrupowanych pod tytułem *Piosenki, nie śpiewane Żonie* – są to *Madrygał probabilistyczny, Aria: awaria, Blues przy odgarnianiu śniegu ze ścieżki przed domem, Alba lodówkowa, Serenada, szeptana do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora*.

Ale już w tomie debiutanckim *Korekta twarzy* (1968) znajdziemy tego rodzaju wypowiedzi liryczne: w znakomitym wierszu *Bez poprawek* miłość do żony została spleciona z miłością do poezji, podmiot liryczny nazywa bliską osobę swoim tekstem („odtworząc z ognia / ciebie, mój tekst” – s. 12), równocześnie utwór ten jest hymnem na cześć języka poezji, wiersz jest tu antropomorfizowany, ma ciało, głowę, dłonie, a jednocześnie te elementy należą do ciała kobiety. Utwór ma zatem charakter autotematyczny, jest pochwałą ciała wiersza, a równocześnie to liryk miłosny, będący zapisem uczucia do kobiety. Barańczakowi udało się tu świetnie zanotować stan ekstazy – i to ekstazy z miłości do bliskiej osoby oraz ekstazy płynącej z pisania wiersza. Z kolei marzenie o idealnym wierszu-miłości znajdziemy w utworze *Jak w jedno słowo*, gdzie czytamy o wspomnieniu chwili szczególnej, domagającej się zapamiętania w kształcie lirycznej frazy: „miękkłość / ówczesna, myśl o tobie” (s. 14). Odnotujmy jeszcze taką interesującą linijkę z wiersza *Pusty*: „To ja dopiero będę twoimi słowami” (s. 16), gdzie wyczytać możemy echa hymnu do miłości św. Pawła – dopiero otwarcie poety na miłość, na język miłości, przyniesie efekt w postaci wiersza-miłości.

Takich śladów odnajdziemy więcej w pierwszych zbiorach poezji Barańczaka – *Twarze jezior, twarze drzew* to niezwyklej urody erotyk, w którym wiersz-miłość ukazany jest jako znak pamięci, natomiast w utworze *Znaleźć dla niej nową mowę* (s. 31) już w tytule zasygnalizowane jest pragnienie poety, by odszukać taki język pisania o miłości, który byłby w stanie unieść tę tematykę:

(...) Słowo „miłość”
już nie miało w sobie ławek, cieni,

objęć, ciepła, mijania. Już było
jeszcze jednym nijakim kamieniem
z tych, co język – kalecząc – goiły.

Właśnie – język miłości zanurzony w szarzyźnie mowy, w codzienności i zwykłości, ale wydobyty z nich światłem uwagi, jak nic nieznaczący kamyk, który potrafi zadziwić i zachwycić, a nade wszystko – ukoić, zaleczyć rany mowy scho-

widok, kobietę, zawsze szczegół (część świata, którą wyróżnia pożądanie), zawsze istność pojedynczą”. J. Błoński, *Epifanie Miłosa*, w: tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków: Znak, 1998, s. 62.

rowanej bełkotem tamtego czasu, „drewnianego języka”, „mowy-trawy”, gazet i oficjalnych przekazów. Okaleczony język znajdował terapię w trybie wyszydzeń ówczesnej nowomowy, ale i w przestrzeni „za cichą kartką skóry” (*Na tej czerwieni czerwien, na jej krwawe włókna*), gdzie trwały ustawiczne poszukiwania języka miłosnych zakłęb i rytuałów. Czytane w tej perspektywie wiersze z kolejnych tomów autora *Debiutanta w procederze* ujawniają cały dramat człowieka przedzierającego się przez skarłałą mowę zniewalającej propagandy lat 70. XX wieku, przez świat bólu upodłonego języka: „trzepecze zdanie jednym tchem jākane / do ostatniego tchu” (*Jednym tchem*).

To zdanie cierpliwe i wytrwałe doprowadziło choćby do pięknego wiersza *Wrzesień 1967* (s. 356–357) z tomu *Widokówka z tego świata*, liryku miłosnego, w którym czytamy¹⁴:

(...) pod wieczór
 czuć nadal w ciele słony, dziki, jednostajny
 rytm fal, które zbijały z nóg spienionym światłem
 zmieszonym z piaskiem, żwirem i wodorostami,
 i ten rytm naśladować w śpieszniejszym narzeczu
 dwojga ciał; aby wargi, błędzące powoli
 plażą skóry, trafiały na kryształki soli
 z morza? z potu? nie wiedząc jeszcze, jakim wiatrem
 i jakim trwaniem będą zdmuchnięte, splukane;
 aby języki dwa bez skutku, ale czule
 chciały się spleść, przytrzymać nawzajem, nie ulec
 sygnałowi z latarni morskiej (...).

Tematem tego utworu jest zdziwienie miłością, jej trwaniem, wspomnieniem szczególnie przyjemnych i dobrych chwil, dyskretny autotematyzm wiersza ujawnia się w jego zakończeniu, które można interpretować jako myśl, iż to właśnie poezja ocala od niepamięci i chroni kruchość czasu człowieka przed niszczącym działaniem przemijania.

Języki miłości znalazły wspaniałe dopełnienie w twórczości poetyckiej Stanisława Barańczaka w tomie *Chirurgiczna precyzja* z roku 1998, w przywołanej tu już wcześniej serii liryków dla żony, Anny. Pora więc powiedzieć, że jednym z najpiękniejszych wierszy autora *Bez konturów* jest *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, utwór wielokrotnie komentowany i interpretowany¹⁵. Tu przypomnijmy jedynie, że tom zawiera dedykację: „Ani”, natomiast wiersz: „Ani, jedynej”, i wskaźmy jeszcze trop autotematyczny – pojawiająca się fraza „(...) wrzu-

¹⁴ Zob. znakomite uwagi i interpretacje tego wiersza w książce Jerzego Kandziory, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2007, s. 182, 205, 210–215, 219, 228.

¹⁵ Por. J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza...*

cił / do skrzynki bezsenności rzeczowy anonim (...)” może być odczytana jako metafora niedających spokoju wyrzutów sumienia, autoironiczne określenie na własną lirykę. W każdym razie omawiany wiersz pełen jest czułości i tkliwości wobec bliskiej osoby, to świadectwo na to, jak w strefie intymności w poezji autora *Drugiej natury* zadomowiła się tematyka miłosnych odczuć. Na marginesie zauważmy, że debiutancki tom Barańczaka zawierał dedykację: „Dla Ani”, zbiory: *Jednym tchem*, *Atlantyda*, *Widokówka z tego świata* oraz *Podróż zimowa* – „Ani”, natomiast *Ja wiem, że to niesłuszne* – „Matce, Żonie i Synowi”.

Bardzo znaczący i istotny jest fakt, że tom *Chirurgiczna precyzja* kończy wiersz-miłość – *Phynąc na Sutton Island* (s. 488) – z jakże ważnymi dla przyjętej w niniejszym wystąpieniu tezy słowami¹⁶:

(...) można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchować coś przed zmianą.

Wiersz ten łączy się tematycznie z przywołanym tu wcześniej utworem *Wrzesień 1967* – mamy podobną sytuację liryczną, przestrzeń nadwodną, opis chwil odpoczynku spędzonych z najbliższą osobą, zdziwienie upływem czasu, ale i niezgodę na przemijanie i kruchość ludzkiego życia, wreszcie – wiarę w ocalającą moc miłości i języka poezji.

Nie bez znaczenia jest również fakt, iż Barańczak dał podtytuł zbiorowi *Chirurgiczna precyzja – Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Formy elegijne przyniosły melancholijne zamyślenia, natomiast piosenkowe – zniosły patos i uwznioślenie tematyki miłosnej. Wiersz *Plakała w nocy...* interpretowany jako wypowiedź liryczna o charakterze piosenki przynosi zaś jeszcze jeden wymiar miłosnych aspektów twórczości autora *Lipca 1952* – jego atencję do muzyki, do splotów słów i muzyki, tego „czasu wypełnionego pięknem”, by posłużyć się sformułowaniem Władysława Stróżewskiego¹⁷.

Miłość jako świat przedstawiony w poezji Stanisława Barańczaka jawi się jako przestrzeń wolności, ekstatycznych doznań, epifanijnych doświadczeń¹⁸. Języki miłości były przez autora *Kontrapunktu* wydzierane z obszaru pohańbionej mowy, były niepodległością głosu: „Lecz były, będą w którejsz z pozostałych / dłoni, wzruszenia wreszcie nie wmówione” (*Wzruszenia* z tomu *Korekta twarzy*, s. 9), były przygodą wyspy wśród morza¹⁹, poczuciem ładu i sensu oraz nieustannym zdziwieniem:

¹⁶ Zob. tenże, *Figury intymności*, w: tegoż, *Ocalony...*, s. 363–391.

¹⁷ W. Stróżewski, *Czas piękna*, w: tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków: Universitas, 2002, s. 269–288.

¹⁸ Por. J. Kandziora, *Ocalony...*, przykładowo: s. 9, 182, 210–215, 371, 390, 391, 410.

¹⁹ Por. tamże, s. 371.

jakim właściwie cudem, jakim trafem, jakim
 prawem wszystko ma odtąd pozostać tym samym
 morzem, tym samym snem, tym samym słonym smakiem.
 (Wrzesień 1967)

Bo przecież – jak pisał Barańczak w wierszu *Razem z kurzem* (z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*) – „przeprowadzam się (...) razem z tą miłością, która / jedyna mi zostanie na zawsze, na przekór / i naprawdę” (s. 217). To wiara w potęgę uczuć łagodzących przemijanie, będących obszarem buntu wobec nieprzychylniej rzeczywistości i zdolnych przeciwstawić się kłamstwu. Dlatego – owszem, poezja „powinna być nieufnością”, ale również powinna być ufnością – wobec języków miłości – tych pól nieobjętych doświadczeń rozpamiętywanych w świecie wierszy przez autora *Hi-Fi*.

THE LANGUAGES OF LOVE IN THE WORK OF STANISŁAW BARAŃCZAK

The purpose of this article is to look at those poems of Stanisław Barańczak that address the theme of love and to prove the theory, that the work of the author of *Chirurgiczna precyzja*, demonstrates a love for the language of poetry, which is a place of freedom and exuberant energy allowing humans to maintain their vital forces and an independence of spirit. Regarded from this perspective, the poems of the author of *Korekta twarzy* have an auto- and therapeutic function, opening the horizons of liberation in a fallen and degraded world, which is what has been accurately described as ‘poetry of reanimation’ and interpreted as such by Tomasz Mizerkiewicz.

In Stanisław Barańczak’s poetry, love is presented as a place of freedom, ecstatic sensations and inspirational experiences. The language of love has been rescued by the author of *Kontrapunkt* from the realm of degraded speech.

Keywords: love, language, freedom, ecstatic experiences, order.

Dr hab. Paweł Tański – kierownik Zakładu Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jego zainteresowania naukowe to m.in.: kultura współczesna, historia literatury polskiej XX wieku, literatura polska po roku 2000, antropologia muzyki, antropologia głosu, problematyka tekstu głosowo interpretowanego, kultura żywego słowa, emisja głosu, performatyka. Autor książek i artykułów naukowych, z których najważniejsze to: *W cieniu poematu. Emigracyjna poezja Mariana Czuchnowskiego* (2003), *Tradycja i talent. Szkice o poezji emigracyjnej* (2006), *Sandały Hermesa. Szkice o poezji* (2008), *Ja, motyl i inne szkice krytyczne* (2010), *Ślad. Świat poetycki Jerzego Hordyńskiego* (2012).

DANUTA OPACKA - WALASEK

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**„...TA PRÓBA JEST GRANA TAK,
ŻE SIĘ NA RAZ DZIEJĄ WSZYSTKIE SCENY”.
TEATRALIZACJE STANISŁAWA BARAŃCZAKA**

W TWÓRCZOŚCI AUTORA *SPÓJRZMY PRAWDZIE W OCZY*, KTÓREGO POEZJA, ESEJE i wypowiedzi metaliterackie konsekwentnie nakierowane były na odrzucanie iluzji¹, demaskowanie pozorów, oczyszczanie drogi prawdzie, konkret, ufanie racjonalnej nieufności wobec zafalszowanego lub inscenizowanego – także konwencjonalizacją – obrazu świata, interesująco wydaje się funkcjonować wielka metafora teatru. Lepiej może powiedzieć: teatralizacja, jako że odniesienia do teatralnych toposów a i, szeroko, pola semantycznego teatralności, widowiska oraz zasad, którymi się rządzą, ujawniają się w twórczości Stanisława Barańczaka na różnych poziomach organizacji tekstu. Lektura jego wypowiedzi poetyckich, krytycznych, także manifestów i wywiadów, wykazuje z pewnością, że ujmowanie rzeczywistości w kategoriach spektaklu, sceny, estrady, gry, aktorstwa, reżyserowania, występów, podszeptów suflera, kostiumów, ról, scenografii czy ustawiania głosu, zarówno w warstwie czysto językowej, jak przy konstruowaniu większych figur artystycznych, np. opartych na toposie *theatrum mundi* i człowieka – aktora, marionetki, prostodusznego partnera skeczu ze światem w roli głównej, nie jest ani sporadyczne, ani – by tak rzec – powodowane nasyconiem języka ogólnego leksyką i frazeologią związaną z polem semantycznym teatru.

Asocjacje teatralne czy teatralizujące wykraczają bowiem w tym pisarstwie poza czysto frazeologiczne (nawet te poddane lingwistycznym operacjom) użycia oraz porównania dobrze zdomowione w języku, w czytelny sposób uruchamiając skojarzenia, które przeciwstawiają prawdę i szczerłość – kreacji i konwencji –

¹ S. Barańczak, „Poezja musi być wieczną czujnością”, rozm. przepr. P. Wierchosławski, w: S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, Kraków: Biblioteka „Nagłosu”, 1993, s. 59.

oraz istotę sensu scenicznemu kostiumowi, który go przekształca czy skrywa. Umowność teatru, kreowanego – właśnie: aranżowanego, zainscenizowanego – w nim obrazu świata, staje w opozycji do tego, co autentyczne: prawdziwe, nieupozowane, niewyreżyszerowane. Także do tego, za co ponosi się pełne konsekwencje i odpowiedzialność w życiu na serio, a co jest z tej odpowiedzialności zwolnione w bezkarnym „życiu na niby”, w myśl umowności i tymczasowości widowiska. Niejednorodne rejestry teatralności i różne jej postacie – od wysokiej sztuki teatru, w tym opery (*Tenorzy*), po formy wywodzące się z karnawalizacji, niepoważne, igrania światem na opak, clownady, kabaretu, a także pejoratywnie nacechowanych widowisk estradowych, w tym popkultury, stają zarazem w wypowiedziach Barańczaka w opozycji do tego, co wolne i spontaniczne, gdy dotyczy miejsca i zdarzeń człowieka w świecie. Metaforyzowanie ludzkiej natury czy uwikłań poprzez kategorie związane z teatrem, spektaklem, estradą, akcentuje narzucaną człowiekowi rolę, wpisywanie w odgórny scenariusz, zdeterminowanie zewnętrznie aranżowanymi okolicznościami, które nim manipulują czy wręcz zniewalają. Czasem tak bardzo, że zrasta się ze swoją rolą. Teatralne asocjacje funkcjonują tu jako (najczęściej mocno ambiwalentny) punkt odniesienia, kojarzone są z rozmaitego rodzaju przemocą. Bywa, że polega ona na naginaniu człowieka do przydzielonej mu roli, która absurdalnie pogwałca jego naturę – czego prostą i tym czytelniejszą ilustracją jest na przykład taki oto, ironiczny komentarz poety:

(...) pisarz przekonuje się ze zdumieniem, że świat dzisiejszy wymaga od niego nie pisania wcale, ale właśnie mówienia, nie obecności na papierze, ale obecności audiowizualnej, nie talentów biurkowych, ale wręcz estradowych: oczekuje się po nim, jako rzeczy zupełnie oczywistej, że będzie umiał recytacją albo improwizowaną pogawędką oczarować słuchaczy na wieczorach autorskich, wygłosić odczyt publiczny albo przemówić na wiecu, ba, nawet wystąpić w telewizyjnej dyskusji i nie zanudzić widzów. Pisarz ma być, krótko mówiąc, aktorem, prelegentem, oratorem, dyskutantem, artystą estradowym – wszystkim, tylko nie tym, kim jest, a kim został właśnie dlatego, że nie nadawał się na aktora, prelegenta, oratora, dyskutanta ani artystę estradowego: pisarzem. Gdyby Franz Kafka albo Emily Dickinson żyli dzisiaj, na nic by im się zdało tłumaczenie, że są znerwicowanymi introwertykami i że naprawdę nie mogą: autor „Procesu” udzielałby *nolens volens* wyjaśnień na temat swoich twórczych intencji praskim dziennikarzom (...), a poetka po otrzymaniu nagrody Pulitzera zostałaby pewnie zmuszona przez pragnącego zdyskontować ten sukces wydawcę do pokazania się w którymś z wieczornych telewizyjnych *talk-shows*, o ile oczywiście dostąpiłaby zaszczytu bycia zaproszoną tamże na równi z gwiazdami filmu i piosenki².

Kiedy indziej używa Barańczak metafory teatralizującej w odniesieniu do życiowej roli, z którą w pełni się identyfikuje i przyjmuje ją z całym (wątpliwym) dobrodziejstwem porażki weń wpisanej, tym silniej akcentując przemoc obiek-

² Tenże, *Zaufać nieufności...*, s. 8.

tywnych praw świata, przeciw którym się zwraca bądź którym próbuje nadać ludzki sens. Mowa o sytuacji poety, o istocie i powołaniu – jak je Barańczak najpoważniej traktuje – tworzonej przez niego poezji. Myślę, że to jakoś znaczące dla niebagatelnego miejsca, które zajmuje w jego wypowiedziach teatralność, w różnych swoich postaciach stając się nie tylko poręcznym, bo czytelnie ustereotypowanym w świadomości odbiorców, ale i wielopostaciowym punktem odniesienia. Charakterystyczne, że przywołując ludyczną scenę w charakterze kontekstu ilustrującego zasadniczo ważną dla Barańczaka sytuację i powinność poety w świecie, których rangę zawsze sytuuje bardzo wysoko (w licznych wypowiedziach metapoetyckich daje wyraz temu, że „poeta i poezja to kategorie nadrzędne wobec innych działalności pisarskich”³), sięga konsekwentnie po niskie rejestry widowisk, idące z tradycji plebejskiej, z jej bezkarnej niepowagi. Teatralizując razem świat i poetę, tym mocniej pierwsze dezawuuje, a drugie uwzniośla. Luksus świata jako obłąkanego clowna czy przewrotnego komika, w którego status wpisane jest igranie i zwolnienie z odpowiedzialności, bo tę znosi bladeńska maska, tym silniej deprecjonuje reguły nierównej gry. Swoista bezkarność „życia na niby”, wpisana w umowność widowiska realności, heroizuje poetę, zresztą człowieka w ogóle, bo swoje role – nie raz podkreśla Barańczak – grają do bólu prawdziwie, wpisani w nie bez asekuracji umownością, bez możliwości porzucenia, chyba że byłoby to porzucenie ostateczne – śmierć. Konstruując zatem wielką metaforę widowiska, w niskiej jego odsłonie, za to z silnym nasyceniem polem stylistycznym teatru, powiada Barańczak we wstępie do wyboru własnych wierszy w przekładzie na język angielski w 1989 roku (co postrzegam jako znaczące dla ważkiej pozycji, którą zajmuje w jego systemie teatru):

Pisanie wierszy nie jest może niczym więcej niż odgrywaniem roli prostodusznego partnera w kabaretowym skeczu, w którym głównym komikiem – monologującym bez chwili odpoczynku, nie dającym sobie przerwać, przekrzykującym nas bez ceregieli – jest świat. (...) Oczywiście, jeśli w tym porównaniu świat występuje w roli komika, to takiego, którego dowcipy bawią nas raczej rzadko, niemal na zasadzie wyjątku. Lecz choć jowialnego humoru naprawdę trudno się w nich dopatrzeć, żarty tego akurat wykonawcy spełniają mimo wszystko podstawowy warunek komizmu: są zaskakujące. (...)

Odezwania prostodusznego partnera dialogu nie przyciągnęłyby, rzecz jasna, naszej uwagi, gdyby nie były częścią składową skeczu z rozgadany światem w roli głównej – tym komikiem, który nieodmiennie stoi w centrum naszego zainteresowania z jednego prostego powodu: jest wszystkim, co znamy. (...)

Poeta jako prostoduszny partner, wtrącający się w obłąkany monolog clowna-świata: wracamy do punktu wyjścia. (...) I nie muszę dodawać: aż nazbyt dobrze wiem, że w takim rozumieniu poezji brak jakiegokolwiek pragmatycznej racji. Bo w samej rzeczy, na cóż tu można

³ M. Jaworski, *Implozja wiersza. O amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań: Wydawnictwo Wojevodzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2014, s. 151.

liczyć? Biorąc udział w tym niekończącym się skeczu, poeta stoi przecież naprzeciw partnera niezmordowanego i bez trudu zagłuszającego jego głos. Nie chcę udawać, że nie zdaję sobie z tego sprawy; przeciwnie, ukryta logika mojej metafory prowadzi nieuchronnie do pesymistycznej konkluzji. Prostuduszny partner komika koniec końców musi okazać się ofiarą jego szyderstwa – do świata, nie do poety należy ostateczna pointa. Choć jednak poeta w tej roli nie ma ostatniego słowa – ma przynajmniej szansę cokolwiek powiedzieć. Zawsze to więcej niż rola niemeo statysty⁴.

W swojej grze na serio ze światem, przy wtrącaniu się poezją w jego clownadę, Barańczak z pewnością nie jest niemy statystą. Ufigurowując w wielkiej metaforze spektaklu, choćby zdegradowanego do kabaretu, szyderstwo i tak wygrywiającej przewrotności, która wciąga człowieka w reguły inscenizacji i scenariusza o znanym finale ostatecznym, tyle choć chce ugrać dla niego, żeby czuł się godnie: na miarę wielkiej przegranej, a nie pyrrusowego zwycięstwa. Czyni to, stosując jeden ze swoich chwytów, który nazwę, za Marcinem Jaworskim, „niepatetyczną afirmacją”⁵. Degradując teatralizację, postrzegając w jej gestach już to grandilokwencję bez ładu i składu, już to niezmordowane komedianctwo, które spłaszcza prawdziwe, nieupozowane wartości, kiedy o ich randze stanowią naturalność i prawda właśnie – naprzeciw silnej kreacji głównej stawia „prostodusznego partnera dialogu”, „prostodusznego partnera komika”. Tak, jest w tym określeniu poety nieuchronne wejście w rolę partnera kogoś, kto kabotyńsko, pokrętnie, a i bezceremonialnie (bo to kabaret, skecz) gra swoją partię. Jest zgoda na udział w „obłąkanym monologu”, choćby napawało to niesmakiem, wszak funkcja biernego statysty byłaby nie do pomyślenia jako zgoda na poddanie się bez walki o ludzki sens. Ale jest też protekcyjnalne zdystansowanie się od tej konwencji, kiedy wyraźnie nazywa się własną pozycję. Z ironicznym nawet przystaniem na pomniejszenie jej, gdy „prostoduszny” znaczy tyle co naiwny, dobrotliwy, infantylny, cielący – ale i idealistyczny, szczerzy, prostolinijny, wspaniałomyślny. Rzekomo pomniejszając partnera komika, poetę, równocześnie go afirmuje, dumnie czy wyniośle kontrastując z przebiegłym, a i nieprzewidywalnym światem. Bo jeśli rzeczywistość nie pozostawia człowiekowi wyboru sceny i ustawia na jedynej, jaka jest do dyspozycji – a scena to komediancka, postać teatru zbanalizowana do clownady: cyrku – to grać trzeba, choćby ten skecz mierzył marnością, w której gubi się istota, ale jest szansa na wypowiedzenie kierunkującej ją kwestii pośród bełkotu. Owej prostoduszności zatem bliżej do arystokratycznej ekskluzywności niż do poziomu błazenady, więcej w niej świadomej siebie, szlachetnej prostoty niż naiwnego partnerowania w niewybrednych sztuczkiach. Niepatetyczna afirmacja poety, postawionego naprzeciw świata-clowna, ale i wciągniętego

⁴ S. Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn: Wydawnictwo „Aneks”, 1992, s. 237, 238, 240.

⁵ M. Jaworski, *Implodzja wiersza...*, s. 149.

w jego skecz, jest tym wyrazistsza, że w przeciwieństwie do błazna, który, choćby głosił najmniej akceptowalną prawdę, nie poniesie kary, jako że przed sankcjami chroni go status beztroskiego zabawiacza, szaleńca i bezkarnego grzesznika⁶, zaś poeta swoją prawdą ryzykuje wszystko. Jeśli gra, to gra samego siebie, realizuje autokreację, a nie odgrywanie postaci. Tym mocniej – tak etycznie, jak estetycznie – wartościuje Barańczak, w zbudowanym zestawieniu, nierówne szanse „prostodusznej” roli poety i złośliwego świata-clowna w jego komediackim monologu. Nie mogło być zresztą inaczej u autora, który sływał z etycznej i estetycznej bezkompromisowości.

Jak bardzo sceptycznie i niechętnie podchodził Barańczak do scenicznych sztuk i przesadnych kreacji, do afektowanych występów, poświadcza z pozoru nie tak ważne jego wspomnienie z czasów szkolnych, sporo jednak mówiące o drugiej stronie medalu: o tym, co dla poety cenne także osobiście, bo właśnie autentyczne i nieupozowane. Ani na komika, ani na wielką rolę dramatyczną, ani na żaden teatr. Fragment pochodzi z jego książki *Zaufać nieufności*. To może także jakoś znamienne dla obecnych w tym pisarstwie skojarzeń z teatrem, który zazwyczaj okazuje się tu synonimem sztuczności, pozerstwa czy melodramatyczności, a czasem wręcz przemocy wobec naturalnej potrzeby powściągliwości, pogwałceniem dobrego tonu dyskrecji i umiaru, i trzeba nałożyć nań nieufność właśnie:

Jako czternasto- czy piętnastolatek przechodziłem – z różnych skomplikowanych powodów (...) okres zacieklej niechęci do ujawniania uczuć, do wszelkiej wylewności czy zwłaszcza aktorskiej pozy; co za tym idzie, skręcałem się z bólu i wstydu, kiedy słyszałem pompacyjną deklamację wiersza na akademii szkolnej albo poetę recytującego swoje utwory na wieczorze autorskim w szkolnej auli, na który nas zapędzano. Do dzisiaj pozostała mi po tych przeżyciach absolutna nieumiejętność przeczytania własnego czy cudzego wiersza na głos „z uczuciem”, czy choćby w sposób deklamacyjny poprawny⁷.

Abstrahując od wzmianki, że owa niechęć do deklamacji płynęła „z różnych skomplikowanych powodów”, których można się domyślać nie tylko w adresie socjalistycznych realiów, z ich akademiami, wiecami, PRL-owską polityką także wobec pisarzy, teatralizację i w tym (osobistym) kontekście wiąże Barańczak z zafałszowującą kreacją – nie dość, że żenującą estetycznie, to nieuczciwą etycznie, bo naruszającą podstawową dla niego wartość: niezafałszowaną prawdę. Zresztą, z inscenizacji PRL-u wielokrotnie szydził, jak choćby w znanym wierszu *Co jest grane*, gdzie poddając lingwistycznym operacjom tytułowy frazeologizm i pisząc o „wielkim nieobecny” – prawdzie, której nie nazywa w wierszu

⁶ Korzystam z uzgodnień Anny Janus-Sitarz na temat funkcjonowania postaci błazna i clowna w historii literatury. Zob.: *Klown, błazen*, w: tejże, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków: Universitas, 1997, s. 85–88.

⁷ S. Barańczak, *Zaufać nieufności...*, s. 28.

wprost, atakuje techniki i przejawy jej skrywania. Należą do nich rozmaite spektakle i efekciarskie aranżacje kultury masowej, co do których nie ma wątpliwości, że są manipulacjami, dezorientowaniem, sterowaniem ludzką świadomością i emocjami, jak gremialne odśpiewywanie hymnu państwowego podczas meczów piłkarskich, będące „doskonałą okazją do zmanifestowania jedności narodowej”⁸ czy „pantomima wręczania wzruszonych kwiatów”, która „odbywała się zawsze przy okazji świąt partyjno-państwowych połączonych zwykle z gigantycznymi manifestacjami na stadionach”⁹. Prawdę zakrywają i tłumią najróżniejsze, rytualne widowiska, teatralizujące rzeczywistość i osiągnące zamierzony cel:

[.]
 wiadomo, co jest grane: muzyka ludowa
 w radio, wojskowe marsze na ulicach
 w każde święto, na estradach piosenki młodzieżowe o
 radości życia, na stadionie grany
 jest hymn państwowy, na wieży Mariackiej
 hejnał, w czasie pochodu Międzynarodówka,
 o świecie grana jest pobudka na fanfarach
 fabrycznych syren, a wieczorem
 kołysanka telewizyjnego filmu z wyższych sfer;
 [.]
 ale w rytmicznym terrorze hołubców, paradnego marszu,
 estradowych podrygów, chóralnego śpiewu,
 w tym tumultcie wszystkiego, co jest grane przez nas,
 ogłuszeni i ogłupieni doszczętnie, tracimy
 głos i głowę, zapominając wciąż na nowo, kto
 tu gra, po co, i co jest właściwie
 grane¹⁰.

Nieraz w swoich wierszach Barańczak eksponuje owo ogłuszanie i ogłupianie poprzez widowiskowe rytuały, a przecież i „samozagłuszanie”, i „samoogłupianie”, jako naturalną, a przez to tym bardziej gorzką ucieczkę od uwierającej prawdy. Różne jej odsłony: polityczno-społeczna, egzystencjalna, eschatologiczna, popychają ku eskapizmowi, choćby doraźnie, a tym gorzej, jeśli permanentnie. W teatralizujących posępną i nieefektną rzeczywistość konwencjach znajduje się chwilowe pocieszenie, łatwym – bo sztucznym – spektaklem przykrywa trwogę, na chwilę się ją uśmierza, dystansując trzeźwą myśl o obiektywnym stanie rzeczy.

Mieszkaniec „betonowej swej łoży”, określony – na modłę Białoszewskiego, a zarazem znów w metaforze teatralizującej – lokator blokowiska, z ironią i autoironią (bo obnaża pobudki ucieczki w tani, noworoczny spektakl, przecież odraża-

⁸ D. Pawelec, *Czytając Barańczaka*, Katowice: Wydawnictwo Gnome, 1995, s. 80.

⁹ Tamże, s. 81.

¹⁰ S. Barańczak, *Co jest grane*, w: tegoż, *Ja wiem, że to niesłuszne*, Paryż: Instytut Literacki, 1977, s. 11.

jący go brzydotą i plebejskością), z premedytacją się w nim pograża. Podobnie, jak mniej przecież świadomi reżyserzy i aktorzy tego widowiska, z którymi jednak, *nolens volens*, identyfikuje się, stosując formę podmiotu zbiorowego w *Elegii trzeciej, noworocznej*. W brzemieniowym w sensy oksymoronie „coś nas, jak wspólnym mrokiem, / wspólnym niejasnym sensem, / jednak rozjaśnia”, kieruje też ku motywacjom, jakie powodują najbardziej nawet przytomnym i sceptycznym wobec widowisk człowiekiem, do poddania się ułudzie spontanicznej improwizacji. Trudno, że ona tandetna, a potrzeba momentalnego „rozjaśnienia” podszyta jest mrokiem – świadomością mrocznej prawdy realiów życia i mrocznego jego finału:

[.....]
 kto radośniej i głośniej
 skłamię, że z niepokoju
 pierwszej w nocy godziny
 nie nasz codzienny letarg,
 lecz nowa jawa rośnie
 i narodziny.

Z balkonów, z loggii, okien,
 betonowego miasta
 lecą petardy, sztuczne
 ognie, flaszki po wódce,
 gazet płonące pasma;
 wszędzie, jak zadrzeć sercem
 (które w piersi się tłucze
 głośniej niż szkło o asfalt),
 [.....]

sztucznie radośni, głośni,
 żyjmy; jutro dopiero
 śmierć codzienna i ciągła
 wda się w nowe układy
 z tym, kto umiera.

[.....]
 Fajerwerki, petardy
 zagłuszą łoskot twardy
 czołgów, co łamią śmieszne
 szlabany i zasady,
 [.....]

Więc więcej, więcej, więcej
 petard i fajerwerków:
 oślepić oczy śmierci,
 zagłuszyć łomot w piersi,
 który jutro, człowieku,
 kiedy budzik zadzwięczy,

znów skoczy ci do gardła –
 aż kiedyś po raz pierwszy
 ujrzysz na dnie lusterka
 w swojej własnej łazience
 twarz, w której jest pogarda
 i jest rozterka
 [.]
 Fajerwerki, petardy
 rzucamy na dno grobu:
 figę, my się nie damy.
 [.]¹¹.

Karnawalizacja przypominająca poetykę Tuwimowskiego *Balu w operze*, także ze względu na zagłuszaną spektaklem świadomość dziejących się tuż obok historyczno-politycznych tragedii¹², odsyła do dwóch jeszcze ważnych wierszy antymieszkańskiego poety dwudziestolecia¹³. Wertykalny układ utworu Barańczaka, wraz z betonową sztucznością lirycznych rekwizytów – chwilami tylko rozjaśnianym, także sztucznie i ulotnie, bo fajerwerkami – mrokiem miasta, zgubionym w tym człowiekiem zawieszonym w „betonowej łoży” między niebem i ziemią,

¹¹ Tenże, *Elegia trzecia, noworoczna*, w: tegoż, *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, Kraków: Wydawnictwo Kos, 1980, s. 41

¹² Por. autokomentarz Barańczaka do *Elegii trzeciej, noworocznej* oraz jego interpretację *Balu w operze* (w: S. Barańczak, *Zemsta na słowie. O „Balu w operze” Juliana Tuwima*, „Zeszyty Literackie” 1983, nr 4; przedruk w: *Tablica z Macondo...*, s. 29–45). Odnosnie do własnego wiersza Barańczak pisze: „To natomiast, że poeta używa obrazu ludzkiej tragedii jako elementu swojej metafory, oznacza, że ten obraz tkwi na stałe w jego wyobraźni, jak drzazga, której nie da się usunąć. Afganistan zresztą był sprawą, o której ja w podobny sposób raz przynajmniej napisałem, choć nikt chyba dotąd nie zauważył, bo wiersz był długi, a kto dziś czyta długie wiersze... Mówię o *Elegii noworocznej* ze wspomnianego cyklu *Dziennik zimowy w Tryptyku*. To jest wiersz o nocy sylwestrowej obchodzonej w betonowym bloku – i zarazem wiersz o beznadziei człowieka w strumieniu dziejącej się historii, która niesie go swym prądem jak opadły liść, a on nie może jej powstrzymać, ani się wyswobodzić. (...) Więc w jednej ze strof jest tam obraz mający wyrażać to dominujące we współczesnym świecie doświadczenie, że wszystko, nawet najbardziej obłądna i bezczelna forma gwałtu, może się w każdej chwili wydarzyć: bohater zdaje sobie sprawę, że znajduje się gdzieś pomiędzy »sytm i światłym miastem«, jakąś zachodnią metropolią, gdzie właśnie w tej chwili terrorysta zabija kolejnego zakładnika, a jakąś pustynią na wschodzie, gdzie właśnie czołgi miażdżą »śmieszne bariery i zasady« w kolejnym akcie udzielania tak zwanej braterskiej pomocy metodą inwazji. Jeśli ktoś po latach powróci do tego wiersza, będzie mógł te »czołgi« skojarzyć z całą masą innych podobnych sytuacji, ale mowa tu była właśnie o Afganistanie, który w chwili, kiedy to pisałem, był niedawnym i bardzo przynębiającym doświadczeniem”. Tenże, *Zaufać nieufności...*, s. 131.

¹³ Zob. interpretację poezji Juliana Tuwima w aspekcie antymieszkaństwa, antyurbanizmu, opozycji jednostki i wspólnoty w fundamentalnym dla tych zagadnień studium Ireneusza Opackiego pt. *Rousseau mieszkańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*, w: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, red. I. Opac-ki, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1976, 35–75.

kiedy i to niebo, rozumiane metafizycznie, jawi się jako tym bardziej niepewne, za to natrętnie atakuje go myśl o alienacji i ciemnym końcu, nasuwa skojarzenie z wierszem Tuwima *Kamienice*. W tym dawnym wierszu mrok rozjaśnia błysk zapalki, której jakże krótkotrwały i lichy płomyk mniej jeszcze rozrzedza ciemność niż fajerwerki w *Elegii trzeciej*... W obu wierszach analogicznie metaforyzowana jest trwoga: u Tuwima to „wałące serca (...) a w piersi bulgot, / Bulgot otchłani”, u Barańczaka „łomot w piersi”, „drżące serce”, „mętne tętno”. Obydwa wiersze zamyka obraz nocnego nieba widzianego z okna, konotującego myśl o śmierci i tym, co po niej. Dodać trzeba, że to niebo Barańczakowskie pozostawia jakąś nadzieję – choć dalekie, bo „Daleka gwiazda świeci / bez żalu, bez pogardy / ponad głowami”. W *Kamienicach* Tuwima, nierozjarzonych noworocznym widowiskiem:

Już noc w łachmanach
Na dachach siada,
Ciemne gałgany
Gnuśnie rozkłada.
Idą do okien, patrzą ku górze:
Oto powoli
Z niebios opada,
zamyka tunel
Drugie podwórze¹⁴.

Tym silniej zdaje się zestawienie tych utworów uzmysławiać sensy widowiskowości w twórczości Barańczaka, że – przy istotnych analogiach – podkreśla różnicę obrazu miasta i w nim człowieka przesyconego uzasadnionym lękiem egzystencjalnym i eschatologicznym. Gdy nie ucieka się w teatralizację, z całą nawet świadomością eskapizmu, gdy zabraknie łagodzącego spektaklu, tym mocniej udręcza szarość i ciemność.

I jeden jeszcze, jakże znany wiersz Tuwima, stanowiący – jak się zdaje – intertekst dla *Elegii trzeciej, noworocznej*. Myślę o *Mieszkańcach*, którzy z kolei odgrywiają, zresztą bez cienia autoświadomości i „widząc wszystko oddzielnie”, codzienny, skonwencjonalizowany do bólu, teatr życia pośród innych, a u kresu dnia modlą się jak bohater liryczny Barańczaka (którego trzeba traktować oczywiście przez pryzmat liryki roli), mający nad głową „nie gwiazdę, lecz jaskrawą żarówkę”. Nawet kostium ma on analogiczny do mieszczan Tuwima, co „krawacik musną, / Klapy obciągną / (...) / spodnie na tyłkach zacerowane”¹⁵, a z lękami zostaje, jak tamci bohaterowie, „zanim włoży / marynarkę i krawat” i:

¹⁴ J. Tuwim, *Kamienice*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969, s. 145.

¹⁵ Tenże, *Mieszkańcy*, tamże, s. 144.

słyszysz, jak z lewa, z prawa,
 nad stropem, pod podłogą
 brzmi ta sama modlitwa:
 „Nie moja sprawa;
 nie moja sprawa, Boże,
 co ze światem się stanie.
 i ze mną; żadnych pytań,
 nie mów mi, że głód, szpital,
 potop, wojna, rozstanie;
 i cóż mi po oporze,
 [.]
 i niech mi długi spanie
 i niech oczy otworzę,
 gdy już będzie po wszystkim;
 nie wcześniej, Panie”.

Przypomnijmy, jak modlił się bohater liryczny Tuwima: „od nagłej śmierci... / od wojny... głodu... odpoczywanie... / I usypiają z mordą na piersi / W strasznych mieszkaniach straszni mieszczanie”. Zrutynizowana modlitwa, zupełnie odpersonalizowana, bo wszyscy mieszkańcy odklepują ją tak samo i automatycznie, jako jeszcze jeden punkt codziennego scenariusza do zrealizowania, choć w podobnej scenografii, tym dramatyczniej funkcjonalizuje się w wizerunku bohatera Barańczaka: przecież wyposażonego w autoświadomość oportunisty, z którą jeszcze mu trudniej.

Mieszczkański teatr, wcielanie się w kostiumy, pozorowanie rutynowo granymi rolami lepszych swoich cnót niż są w rzeczywistości, jednocześnie odstręczał Barańczaka i powodował – właśnie przez ów odruch pogardy – wyrzuty sumienia, a nawet identyfikację. Mam na uwadze jego wiersz *Drobnomieszczkańskie cnoty* oraz, w jeszcze większym stopniu, *Od Knasta*, z jakże dobitną puentą, która nicuje podszewkę tego teatru: trudny do udźwignięcia metafizyczny lęk i próbę zagadania go:

[.]
 Jak ja nimi gardziłem! Nie ciastkami. Ludźmi.
 Tymi, którzy w niedzielę szli przez Rynek z Fary
 Do Knasta, nawet wtedy nie byli wolni, nie luźni,
 przeciwnie, wprasowani w biel koszuli, w stary
 szczykościsk srebrzystego lisa wokół szyi
 żony, w spacer pod rękę (na jego czasy swary
 cichły, aby znajomi nie zauważyli),
 [.]
 (...) – Dziś mój wstyd potworny:
 przypuszczać, choćby dzieckiem, że ta biała laska
 to pudełko co tydzień było kwestią formy;

nie dostrzec, że jeżeli jest coś, co pomaga
trzymać się życia, iść przez ujadanie sfory,
dni – jeszcze żałośniejsza jest moja pogarda¹⁶.

Wiele jest w twórczości Barańczaka wypowiedzi metaliterackich, konstrukcji poetyckich, w których odniesienia do teatralności, obejmującej rozmaite sfery i aspekty życia, kodują ów ambiwalentny status, który w swoim myśleniu przyznaje teatralizacjom jako zabiegom symbolizującym z jednej strony mechanizm kreowania i – manewrującego nią – reżyserowania rzeczywistości, z drugiej zaś tym wyraziściej ilustrującym opresyjny charakter świata. Ucieczka w spektakl w pewnym sensie łagodzi, bo wcielenie się na chwilę w jakąś rolę pozwala odpocząć od własnej, powszedniej, której porzucić się nie da, zaś pograżenie się w efektownym widowisku amortyzuje świadomość, przynosi jej ulgę lub *katharsis*. Oswaja teatr świata.

Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że dawny kierownik literacki Teatru Ósmego Dnia, nadto tłumacz Szekspira, rozbijając poetycko, od środka i na wiele sposobów wielką metaforę teatru, jest wobec niego nieufny – i może w tej nieufności zadufany. Podstawę owego zadufania stanowi przekonanie, wpisane w całe pisarstwo Barańczaka, o nieporównanie większej i prawdziwszej randze poezji. Tak, jak ją pojmował: oczyszczającej drogę prawdzie, do granic syntetycznej i kondensującej sens, zwielokrotniony i uzyskany dzięki absolutnie precyzyjnej frazie, zwartej metaforze przeciw rozpasanemu monologowi clowna-świata. Omijającej iluzję teatru, który – co charakterystyczne – prawie zawsze w swoich konstrukcjach literackich i paraliterackich degraduje. Bo prócz przejmującego wiersza z *Chirurgicznej precyzji*, *Bist Du bei mir*, opartego na zdegradowanym toposie *theatrum mundi*, oraz *Tenorów*, którym – tłustawym i pocącym się – opera stwarza arenę dla wzięcia, za nas wszystkich, „odwetu na małodusznym losie”, który „gwarantuje nam: t a k nie ustawi / żadnego głosu, t e g o nie wyrazi ludzkimi ustami”, Barańczak sięga po zbanalizowane rejestry sztuki teatralnej i estradowej. Te wywodzące się z tradycji plebejskiej – skecz, kabaret, clownadę, „estradowe podrygi” w mediach i przy mikrofonie (*Rozmowa 1990*) czy całą gamę spektakli kultury masowej, jak parady, wiece, manifestacje, nawet msze z politycznym podtekstem (*Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984*). Znamienne zarazem, że mówiąc o fascynacji Szekspirem podkreśla, że jest on dla niego przede wszystkim „świątynnym poetą dla teatru”, że o „wartości Szekspira jako poety stanowi jego zwięzłość i znaczeniowa gęstość, natomiast scena wymaga właśnie przeciwnych jakości – jasności i przejrzystości”¹⁷.

¹⁶ S. Barańczak, *Od Knasta*, w: tegoż, *Chirurgiczna precyzja*, Kraków: Wydawnictwo a5, 1998, s. 51.

¹⁷ Tenże, *Zaufać nieufności...*, s. 74.

Konsekwentnie więc, jak w obszernie cytowanej na początku antytezie clowna i poety, pozostaje Barańczak przy swoistym przeciwstawianiu poezji teatrowi, na jego niekorzyść. W adresie Szekspira, jakże znaczącym dla twórczości autora *Biografiolów*, kapitalnie tę *coincidentia oppositorum* poetyckości i teatralności ukazują żartobliwe wierszyki, streszczające sztuki stratfordczyka. Uciekając się do skrótu myślowego, chce się rzec: tyle zostaje z Szekspira-dramaturga, bo dla Barańczaka jest on przede wszystkim poetą. I jego poetyckość właśnie, budzącą podziw, eksponuje czy wręcz ratuje w swoich tłumaczeniach¹⁸. Natomiast to, co podobało się widzom Szekspira na poziomie dramatu, da się ściągnąć do paru schematycznych linijek¹⁹ – i w ten sposób funkcjonuje w strywializowanej przez lata powszechnej recepcji jego teatru:

MAKBET

Szkot: bestia bitna.

Żona: ambitna.

Ręce umywa. Ma gdzieś.

Bór: marsz na mur! Finał: rzeź.

HAMLET

Duch: brat jad włąd do ucha.

Syn ducha: o, psiajucha!

Stryja w ryj? Drastyczny krok.

Zwłoka. Jej finał: stos zwłok.

ROMEO I JULIA

Rody Werony: wraży raban.

Młodzi: hormony. Starzy: szlaban.

¹⁸ Por. liczne wypowiedzi Barańczaka na temat poetyckości Szekspira i translatorskich decyzji, nie-rzard bardzo arbitralnych i dyskusyjnych, by ową celność i dowcip poetyckiego słowa, figur, ocalić, jako że wielokrotnie ginęły we wcześniejszych przekładach. Wiele mówi o staraniach, żeby zachować pomysłowe gry słów, spięcia sensów, kalamburowe zestawienia podobnie brzmiących wyrazów, znaczeniowe niespodzianki. W rozmowie z Bogusławą Latawiec (*O niepowadze z całą powagą*), Barańczak powiada: „Szekspir jest po prostu sam w sobie pisarzem niebawale dowcipnym. Oczywiście nie tylko dowcipnym: również inteligentnym, wnikliwym, odkrywczym, mądrym, mistrzowskim w użyciu języka, itd., itd. Ale mimo wszystko dowcip – w sensie poczucia humoru i zdolności tworzenia efektów nieodparcie komicznych – odgrywa w jego dramatach rolę pierwszoplanową, i to nie tylko w komediach, ale i w tragediach tak rozpaczliwie smutnych jak *Romeo i Julia*, ba, nawet *Król Lear!* (...) Popsuć choć jeden dowcip z Hamleta, to ująć coś jego osobowości; popsucie przez tłumacza większej ilości tych dowcipów może oznaczać zamordowanie arcydzieła”. Tamże, s. 94–95.

¹⁹ Por.: „Jeżeli coś wysadzam w powietrze, to nie Szekspira przecież – bo go szczerze uwielbiam i stosów trupów w zakończeniach jego tragedii nie mam mu wcale za złe – ale zjawisko istniejącej »szkoły Szekspira«. Mam na myśli jego mitologizację i zarazem krańcowe uproszczenie czy spłycczenie, dotykające Szekspira, ilekroć jego sztuka dostanie się w tryby homogenizującej maszyny masowej kultury. Jeśli więc te wierszyki cokolwiek satyrycznie »wysmiewają«, to nie *Hamleta*, ale popularną wizję problematyki tej sztuki (...)”. Tamże, s. 94.

Mnich: lekarstwem zielarstwo?

Finał: trup grubą warstwą.

OTELLO

Tło: gondole i doże.

Centrum uwagi: łożo.

Wąż: Jago.

Mąż: „Ja go!...” Duszona:

Żona. Finał: obsada kona.

Degradacja teatralności, a też figury wysokiego teatru, dokonuje się w twórczości Barańczaka, jak starałam się ukazać to w wybiórczym przeglądzie, na wielu poziomach jego tekstów i w wielu teatralnych oraz estradowych adresach. Jakby tym silniej eksponował w ten sposób rację poezji przeciwstawianej aranżacjom i, częstokroć, rozgadaniu teatru w różnych jego odsłonach – skondensowany sens i autentyczność poetyckiego słowa, poręczone indywidualną sygnaturą. Zadając pytanie, po co czytamy wiersz, Barańczak powiada:

Po to – że powtórzę za Witkacym, który zresztą akurat poezji tego rodzaju możności oddziaływania odmawiał – aby jego jedność w wielości przyprawiła nas o dreszcz. Dreszcz metafizyczny, ale i całkiem fizjologiczny²⁰.

Wykładając rację poety, jakby na przekór Witkacemu, w liryce upatrując większą siłę rażenia, Barańczak pisze:

To stąd te wszystkie rymy, rytmy, metafory, gry słów – to tylko rozmaite formy naginania belkotu świata do jakiegoś znaczącego porządku, nadawania potokom jego chaotycznej wymowy jakiegoś kierunku i sensu. To po to dążenie do konkretności i zwięzłości – aby przeciwstawić się wysysającej nas w lej nicości pustych abstrakcji i statystycznych ogólników. To dlatego całe to mówienie w pierwszej osobie liczby pojedynczej i widzenie rzeczy w ściśle indywidualnej perspektywie – to po prostu sposób poezji na stawianie oporu światu, ilekroć chce on zepchnąć jednostkę ze sceny²¹.

Najdramatyczniejszym bodaj wierszem, który wykorzystuje odwieczny topos *theatrum mundi*, zarazem nicując i jego figurę, jakże nośną w kulturze, jest Barańczaka *Bist Du bei mir z Chirurgicznej precyzji*. Nie podejmując w tym miejscu pełniejszej interpretacji utworu, który zresztą ze wszech miar na to zasługuje, a uzyskał już częściowe wykładnie analityczno-interpretacyjne, m.in. w obszernej partii artykułu Iwony Misiak *Stanisława Barańczaka dialog demiurga i chirurga*²², chcę się odnieść do swoistej degradacji teatru właśnie, jako może szczegól-

²⁰ Tenże, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem Malej antologii przekładów-problemów*, Kraków: Wydawnictwo a 5, 2004, s. 16.

²¹ Tenże, *O pisaniu wierszy*...s. 240.

²² I. Misiak, *Stanisława Barańczaka dialog demiurga i chirurga*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3.

nie brzemiennej w sensy. Oto w mrocznej sestynie, w której zaciera się różnica między jawą i koszmarnym snem, podmiot rzucony jest na – znaną z Szekspira i Calderona – scenę świata, przy czym reżyserem sztuki życia, w której musi grać przydzieloną rolę, nie jest już dobry Bóg, miłosierny Absolut, ale mroczny, arogancki demiurg. W jego despotycznych rękach człowiek nie jest już nawet aktorem, który może po swojemu kreować rolę, choćby w ramach narzuconego scenariusza. Zmienia się w marionetkę. W klauzulach sestyny, zgodnie z jej wyrafinowaną poetyką, pojawia się sześć powtarzanych w różnych układach słów, w tym homonimicznych, splatających się w sieć, jaką spętany jest człowiek (rana, przerwę, snami, sceny, przerwę, potem). Ta sieć, zbudowana z nitek, za pomocą których demiurg manipuluje człowiekiem, więzi jednako na jawie i we śnie, nie ma poza nią ucieczki. Władający ciemną materią tyran nie podejmuje z człowiekiem dialogu, obojętny na jego racje. Nie przerywa ani na chwilę apodyktycznej reżyserii:

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 linię
ja rzucam; jeśli bez snu, jeśli – potem

spływając – leżysz i razem z trzepotem
ómy o okienną siatkę czekasz rana
nie mając czego się chwycić, bo linię
zastąpił powróż (tego 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 mileżącym reżyserem sceny,
która się tobie wydaje obrana
na chybił trafił z sensu, w której przerwę
robię jedynie, aby pas czy linię

przetknąć pod trumną, opuścić ją w glinę,
czyjś nowy sen skopiowanymi snami
zaludnić. Czemu mówię: „robię przerwę”? –
to tobie tak się zdaje. Ja na potem
nic nie odkładam, ta próba jest grana
tak, że się naraz dzieją wszystkie sceny,

zwady, parady, clownady: bez ceny
dla was – ja rzucam wam tę samą linię
ratunku albo powróż mąk do rana;
z ukrycia, ale cały twój czas nami
dwoma wypełniam, teraz, przedtem, potem.
Twoje zuchwałe „Pozwól, że Ci przerwę”,

suflerskie szepty, poprawki – nie przerwę
wymuszą, tylko popsują rytm sceny;
tekst pozostanie bez zmian. Zlany potem,
ciągnij sznur dzwonu, opuszczaj w grób linę,
dociskaj węzeł powroza i snami-
-sznurkami dawaj się targać do rana,

lecz wiedz: nie przerwę gry – linijki linę
zawsze zza sceny podrzuć ci – snami
stłumię ból – potem, gdy rwać zacznie rana²³.

Oto – by najkrócej tylko spuentować – wysoka i jakże pojemna figura *theatrum mundi*, obecna już w *Prawie* Platona, potem *Satyrykach* Petroniusza²⁴, wprowadzona i spopularyzowana w Szekspirowskich i Calderonowskich kreacjach i funkcjonująca w kulturze jako jeden z najtrwalszych punktów odniesienia dla relacji człowiek – transcendencia – świat, w ujęciu Barańczaka uległa deprecjonującej przemianie. O ile w zacytowanym, niezwykle dramatycznym wierszu *Bist Du bei mir* reżyserem sceny nie jest już Bóg światłości, a mroczny demiurg, twórca materii odpowiadający za śmierć i zniszczenie, to w cytowanym na początku niniejszych rozważań obrazie świata-clowna, tenże demiurg staje się twórcą kabaretu²⁵. Człowiek zaś, w kolejnych ujęciach Barańczaka, przechodzi z pozycji dramatycznego aktora, przez prostodusznego partnera komika, kiedy indziej: estradowca, do – już nawet już nie marionetki, a odpustowego pajacyka na nitkach, który, kiedy go pociągnąć, wygina się i rozsypuje. *Theatrum mundi* coraz częściej nie rządzi już – jak u Platona czy Szekspira – spektator, wielki widz ludzkiego widowiska lub jego aktywny, potężny inscenizator. W teatralnych figuracjach Barańczaka miejsce spektatora zajmuje już nawet nie Bóg-aktor²⁶ (jak miało to czasem miejsce w romantyzmie), ale zimny demiurg czy clown, w którego rękach jesteśmy igraszką i który chce nas „zepchnąć ze sceny”. Zresztą, coraz bardziej zdegradowanej, której zacne deski i stabilny budynek teatru zmieniają się w odpust i estradę popkultury.

Dla Barańczaka ratunkiem jest wciąż poezja. Skierowana, jak powiada, „do jakiegos Ty, na którego istnienie zawsze może liczyć i z którego istnieniem zawsze musi się liczyć”²⁷.

²³ S. Barańczak, *Bist Du bei mir*, w: tegoż, *Chirurgiczna precyzja...*, s. 44–45.

²⁴ Opieram się na uzgodnieniach D. Fox i D. Wężowicz-Ziółkowskiej z artykułu pt. *Triumf estrady. W poszukiwaniu źródeł poetyki współczesnego społeczeństwa spektaklu*, w: *Intymne – prywatne – publiczne*, red. E. Wąchocka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, s. 153–174.

²⁵ Przekonująco dowodzi tego w swojej interpretacji Iwona Misiak, popierając kierunek odczytania zasadniczymi argumentami i kontekstami. Zob. I. Misiak, *Stanisława Barańczaka dialog...*

²⁶ Posługuję się – jako adekwatną formułą – tytułem książki Pawła Goźlińskiego, szeroko omawiającej to zagadnienie. Zob. P. Goźliński, *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005.

²⁷ S. Barańczak, *Zaufać nieufności...*, s. 78.

“...THIS REHEARSAL IS STAGED IN SUCH WAY
THAT ALL SCENES APPEAR AT ONCE”.

A METAPHOR OF THE THEATRE IN STANISŁAW BARAŃCZAK’S CREATIVITY

The article aims at discussing an important issue, rarely tackled by critics, concerning the metaphor of the theatre in Stanisław Barańczak’s poetry, translations and critical works. The author of the article discusses both the theatre as understood as a social practice and the attitudes towards theatre. The analyses focus on the theatre as a metaphor that refers to the world, life and experiences of a man and his relationship with the creator/spectator. The theatre is regarded as a tool of oppression, as well as something which gives relief, because theatrical performance can lead to catharsis. Barańczak’s attitude towards theatre is ambivalent – he often uses this metaphor, but he remains suspicious of the theatre itself, claiming that poetry is greater and a truer kind of art.

Keywords: theatre, poetry, Barańczak, stage, *theatrum mundi*

Dr hab., prof. UŚ Danuta Opacka-Walasek – profesor w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego. W badaniach koncentruje się głównie na liryce drugiej połowy XX wieku (Miłosza, Barańczaka, Zagajewskiego, Grochowiaka, Kozioł i in.) i sztuce interpretacji. Autorka książek o poezji Z. Herberta oraz o zagadnieniu i funkcjonowaniu czasu w liryce. Jest autorką publikacji książkowych i artykułów w wielu czasopismach, Do jej najważniejszych publikacji należą: *Potęga smaku. Zbigniew Herbert (1997) Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku* (2005); „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta* (2006); *Pasaże liryczne* (2013).

PIOTR BOGALECKI

Uniwersytet Śląski w Katowicach

PRZEMYTY. INNE PISANIE BARAŃCZAKA

Tu trzeba siły mroku, aby jaśniej wiedzieć miejsce, gdzie na unoszącą się w pył drogę opada sadza z podpalonej kurtyny nieba (...). Mroku, mroku huczącego od nabrzmiałych granic (...). I jaśniej jest ujrzeć mrokiem krew wiążącą łąkę z wodą, kartkę papieru ze ściętym drzewem. I ciemniej wrócić w światło, w ogólnik zieleni i wymijający błękit. (*Ciemność*, 40¹)

CZAS, KTÓRY ZOSTAJE, WINIEN STAĆ SIĘ CZASEM SYNTEZ I REKAPITULACJI, JAKIE przyniosą najpewniej nowe, całościowe interpretacje spuścizny poetyckiej Stanisława Barańczaka. Tymczasem czas, który upłynął od jego odejścia, jest krótki – zbyt krótki, krótki na tyle, że wciąż chwyta za gardło i wystarcza co najwyżej na uważniejszą lekturę jednego tylko wiersza, w nim zaś jednej, przede wszystkim jednej, frazy, a ostatecznie być może – jednego słowa. Aby jednak do niego dotrzeć, trzeba będzie przedrzeć się przez szczelnie otaczającą je sieć słów cudzych – utkaną nie tylko z autorskich intertekstualnych odniesień, ale i z nadbudowanych na tekście intuicji i sądów literaturoznawców. Zarówno ilość, jak i jakość tych ostatnich nie jest bynajmniej czymś, od czego można by abstrahować; w wypadku interesującego mnie wiersza Barańczaka uznać można wręcz, że szerokie spektrum czytelniczych reakcji jest niejako wpisane w jego nieoczywisty przekaz. Artykuł niniejszy chciałbym bowiem poświęcić próbie interpretacji *Problemu nadawcy*, tekstu dobrze znanego i charakterystycznego na tyle, że Jerzy Kandziora mógł określać go mianem „największej niespodzianki” ostatniego poetyckiego zbioru Barańczaka i nader słusznie porównywać go do palimpsestu zrodzonego z „najgłębszej potrzeby wieloaspektowości”, wyzwalającej „ludzki dyskurs ku wieloznaczności i polifonii”². Przypomnijmy sobie jego treść:

¹ Utwory poetyckie Stanisława Barańczaka cytuję za tomem *Wierszy zebranych* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2014), odsyłając do numeru strony bezpośrednio w tekście głównym.

² J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2007, s. 320, 328, 353.

PROBLEM NADAWCY

This is my letter to the World
Emily Dickinson

Oto mój list do świata („...Oś fiata?... – „Nie, dumiu: Do ś w i a t a !...” – nie mój: pisany jedynie pod dyktando starego furjata, 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? zniekształcony derywat słów „cześć”? „czas”? „nieszczęśnik”? „uczestnik”? Niedołężny (choć wciąż choleryk okopany w jedynej racji – własnej), straciłby kontakt ze światem, gdyby nie totumfacki taki jak ja, oswojony z Jego dykcją (piana, bezzębność); sekretarzować takiemu, co prawda, to praca okropna: starzec od dawna niczego nie pisał już *manu propria*, ale w mojej pisowni zadawała go tylko bezbłędność. Zarzuca mi też, co gorsza, przekręcanie i dopisywanie słów; przecież m ó w i , 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 ? ...” – „Do ś w i a t a , głupcze – oskarżonego!”) – zaraz gromy, darcie papieru, ciskanie w kąć kałamazem! Niesądziłem, że 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 przeszwarzować ten błąd: „...Mówię wam... mocium panie... jako mieszkaniec świata...” – „Nie: ‘świata’, tępaku: Ś w i a t ł a !”.

(457–458)

DYKCJA I DYKTAT.

PROBLEMY (ODBIORCZE) Z PROBLEMEM (NADAWCY)

Dotychczasowe odczytania *Problemu nadawcy* eksplorowały jego niejednorodną przestrzeń na przynajmniej trzech poziomach – intertekstualnym, metafizycznym i metaliterackim – a ponieważ w poszukiwaniach tych nie wszystko, jak sądzę, zostało odkryte, należałoby przypomnieć sobie ich przebieg.

Nacisk na intertekstualność przeważa w artykułach badaczy odwołujących się do dydaktyki polonistycznej, jak na przykład u Mieczysława Ingłota³ czy u Anny Pilch, omawiającej *Problem nadawcy* w „funkcji intertekstualnej egzemplifikacji metodycznej” teorii Michaela Riffaterre’⁴. Zdaniem badaczki, intertekstem wier-

³ M. Ingłot, *Dialog z tradycją w wierszu Stanisława Barańczaka „Problem nadawcy”*. Analiza kontekstowa, „Warsztaty Polonistyczne” 2001, nr 1, s. 100.

⁴ A. Pilch, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego. Literaturoznawstwo i dydaktyka*, Kraków: Universitas, 2003, s. 126.

sza byłaby *Zemsta* Aleksandry Fredry, zaś interpretantem – przywołany w motcie i wersie inicjalnym liryk Emily Dickinson *To jest mój list do świata*. Co symptomatyczne, nie precyzuje Pilch funkcji pojawiającej się pod koniec *Problemu nadawcy* czytelnej aluzji do *Wesela Figara* – być może dlatego, że nieobecność tego tytułu w polskich programach nauczania mogłaby postawić pod znakiem zapytania jej tezę, zgodnie z którą *Problem nadawcy* to „wiersz (...) idealny do szkolnej interpretacji”⁵. Nie sposób nie zauważyć tu też innego problemu, jaki interpretatorzy wiersza mają z *Weselem Figara*, a właściwie – z jego nadawcą. Zarówno Pilch, jak i Ingłot piszą, że Barańczak odsyła nas do dramatu Beaumarchais’ego (wrocławski badacz cytuje nawet odpowiedni fragment dzieła) – a tymczasem tekst wiersza wyraźnie kieruje nas do opery Mozarta z librettem Lorenza da Ponte, różniącym się znacznie od oryginału, a w okresie pracy nad *Chirurgiczną precyzją* przekładanym przez Barańczaka. Trudno byłoby mówić wszak o „melodyjnym duecie marzeń” w odniesieniu do mówionego tekstu Beaumarchais’ego, zwłaszcza że dialog Hrabiny i Zuzanny zajmuje tam zaledwie trzy wersy (u da Ponte i Mozarta – jedenaście, które poddane zostają całościowej repetycji⁶). Do konsekwencji wynikających z bagatelizowania *Wesela Figara* jako intertekstu czy interpretanta wiersza Barańczaka przyjdzie nam jeszcze powrócić.

Również metafizyczne odczytania *Problemu nadawcy*, tak dobrze przecież utrwalone w tradycji, napotykają na opór tekstu. Świetnie widać to w interpretacji Zofii Zarębianki, która zestawia go z wierszem *N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy*, nota bene przez Krzysztofa Uniłowskiego interpretowanego niegdys w perspektywie nietzscheańskiej, jako tekst wykorzystujący figurę „anty-Boga”⁷. Badaczce najwyraźniej przeszkadza fakt, że wizja Absolutu przedstawiona w *Problemie nadawcy* nie jest kerygmaticzna i spójna, w związku z czym nie daje się uzgodnić z wykładnią wyznaniową. Wprost przyznaje zatem Zarębianka, że „cały czas (...) coś się w tym tekście nie zgadza”⁸. Nie zgadza się zwłaszcza to, że pojawiająca się w finale wiersza autoprezentacja Boga jako „Światła” czy – jak dopowiada badaczka – „Światłości świata” powinna „z defi-

⁵ Tamże, s. 128. Oddając Pilch sprawiedliwość, dopowiedzieć należałoby, że dalszy ciąg jej zdania brzmi: „albowiem uświadamia trudności i pułapki interpretacyjne” (tamże).

⁶ Sama treść liściku jest jednak krótka i, w przekładzie Barańczaka, brzmi: „Canzonetta wieczorna / Gdy wieczorny zefir wionie / Pod sosnami, właśnie tam / Miło tulić lube dłonie”; hrabina dopowie tylko jeszcze: „Reszcie łatwo zgadnie sam” (L. da Ponte, *Le Nozze di Figaro. Wesele Figara. Opera komiczna w czterech aktach*, wersja polska S. Barańczak, „Res Facta Nova” 1997, nr 2, s. 134).

⁷ Zob. K. Uniłowski, *Nawoływanie Boga. Nad wierszem Stanisława Barańczaka „N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy”*, w: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*, red. W. Wójcik, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994, s. 138–148.

⁸ Jeśli nie zaznaczono inaczej, w bieżącym akapicie wszystkie cytaty pochodzą z: Z. Zarębianka, *Bóg konieczny i niemożliwy. Stanisław Barańczak – dwa wiersze*, „Topos” 2008, nr 1–2, s. 119.

nicji likwidować wszelkie sprzeczności”, a jednak u Barańczaka nie takiego się nie dzieje. Zapytuje zatem badaczka: „O co więc chodzi? O wyrafinowany żart? O kompromitację Boga (...) czy też (...) Światłości, będącej synonimem doskonałości, świętości, wszechwiedzy, mądrości i pełni bytu[?]”. I odpowiada, że albo idzie Barańczakowi o „kontynuację negatywnego wizerunku” Boga z *N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy*, albo też nie pisze on w ogóle o Stwórcy, ale „o człowieku i jego – zawsze skazanych na epistemologiczną oraz językową porażkę – poszukiwaniach Boga, o ubieraniu Go w Gombrowiczowską formę”, co prowadzić musi „do kłęski... lub kabaretu”. „W tym ujęciu” – puentuje Zarębianka – wiersze Barańczaka „dają się (...) traktować jako wyraz przeświadczenia o niemożności porozumienia między człowiekiem a Bogiem”, jako takie zaś – co oczywiste – nie mieszczą się w polu zainteresowania tropicieli przejawów *sanctum* i śladów *sacrum* w poezji. Sytuują się bowiem, czytamy, „raczej po stronie zwątpienia niżli wiary. Raczej po stronie sceptycyzmu, jeśli nie agnostycyzmu, niż systemów teistycznych”⁹. Charakterystyczny jest leksem, po który w swoim krytycznym odczytaniu wiersza Barańczaka sięga badaczka: jej zdaniem, nie jest on „klarowny” – czyli zarówno jasny (zrozumiały), jak i świetlisty, dający się włączać w bogatą chrześcijańską teologię światła.

Ów brak klarowności, który nie pozwala Zarębiance czytać utwór Barańczaka jako wiersz religijny, nie przeszkadza najwyraźniej jednej z monografistek poety, Dorocie Kulczyckiej, która w swojej interpretacji *Problemu nadawcy* robi wszystko, by przypisać poecie postawę konfesyjnej poprawności. Wiele mówiące są już same używane przez nią sformułowania: jej zdaniem w puencie utworu mamy do czynienia ze „stłumieniem buntowniczej pozy wyrażonej w akceptacji Boga jako swego Pana” i ze swoistym nawróceniem mówiącego w wierszu, który porzuca wątpliwości i „wychodzi z błędu nazywania Go mieszkańcem świata”¹⁰. Zdaniem Kulczyckiej „wszystko kończy się na rekapitulacji poety-sekretarza – będzie on posłuszny swemu Panu” oraz swemu powołaniu, jakim jest według niej „przywracanie i hierarchizowanie świata wartości”¹¹. Żadna z przytoczonych tez nie znajduje potwierdzenia w analizie tekstu; wątpliwości budzą też zresztą towarzyszące im konstatacje badaczki – na przykład ta, że „z wiersza nie dowiadujemy się, jakie było przesłanie, jaka była treść listu od mieszkańca światła do mieszkańców świata”¹². W istocie najważniejszą chyba część tego przesłania poznajemy; brzmi ono wszak: „Oto mój list do ś w i a t a (...) – oskarżonego. / Mówię wam (...) jako mieszkaniec (...) Ś w i a t ł a”. Choć oczywiste mogą

⁹ Tamże, s. 115.

¹⁰ D. Kulczycka, „Powiedzieć to wszystko, o czym milczę”. O poezji Stanisława Barańczaka, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2008, s. 44.

¹¹ Tamże, s. 46.

¹² Tamże.

wydawać się powody, dla których woli Kulczycka nie odczytywać komunikatu tego jako oskarżenia, to jednak trudno przymykać oczy na jego stanowczość: formułowany z pozaświatowej perspektywy i wzmocniony pełnym pogardą „głupcze” wystarczająco dużo mówi on o charakterze relacji łączącej Stwórcę i stworzenie. Zauważyć można, że chociaż dystans i przesadna ostrożność Zarębianki oraz kerygmaticzne (nad)użycia Kulczyckiej są postawami znacznie się od siebie różniącymi, to – rozpatrywane łącznie – wymownie wskazują one na zasadniczy problem z religijnymi czy metafizycznymi odczytaniem poezji Barańczaka. W mniejszym lub większym stopniu opierają się one na czymś w rodzaju zamierzonego uproszczenia, fundującego próby przekucia jej złożoności i wieloznaczności w czytelną deklarację, dowód, dogmat... Pokusie tej nie opiera się nawet erudycyjny Arent van Nieukerken, który uznaje poezję Barańczaka za „tradycyjne”, „schematyczne”, „dwubiegunowe dysputy metafizyczne”, w których „droga do transcendencji zawsze stoi otworem” i które każdorazowo „afirmują oczywistość istnienia Boga”¹³. Nie tylko w omawianym w tym miejscu wierszu sytuacja jawi mi się jako zasadniczo odmienna¹⁴.

Opinie holenderskiego slawisty nie przystają do *Problemu nadawcy* już z powodu złożoności przedstawionej w nim sytuacji komunikacyjnej: dykcja przeszkadza tu wszak dyktowaniu, litera kryje intencję, głos myślom kłamie... Przez badaczy akcentujących metaliteracki wymiar tekstu Barańczaka sytuacja ta interpretowana jest jako metafora niełatwego „dialogu poety i jego interpretatora, tekstu i jego interpretacji”¹⁵. Próbując zawrzeć jego przebieg w jednej formule, zmuszona będzie Anna Pilch do zaproponowania iście barokowego, spiętrzonego zdania: „Bohater liryczny zapisujący list, pośredniczący w jego powstawaniu, próbuje uczestniczyć w powstawaniu tekstu tego listu tak, jak interpretator uczestniczy w powstawaniu tekstu, będącego ogniwem pośredniczącym między tekstem poety a tekstem interpretacji”¹⁶. Interpretacja, o jakiej tu mowa, musi mieć charakter twórczy, zdaniem badaczki bowiem wiersz Barańczaka wykorzystuje fakt, że zarówno u Fredry, jak i u Beaumarchais’ego „p o ś r e d n i k” pisanie listów dopuszczony jest do udziału w akcie twórczym, nie jest mechanicznym wykonawcą, lecz współuczestnikiem tworzenia komunikatu, wiadomości, która

¹³ A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków: Universitas, 1998, s. 298, 358, 349, 299.

¹⁴ Zob. P. Bogalecki, *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 328–348. Niniejszy tekst jest w pewnym sensie kontynuacją i rozwinięciem przytoczonego artykułu poświęconego *Ustawieniu głosu z tomu Widokówka z tego świata* oraz innym tekstom Barańczaka komplikującym kwestię kontaktu z Absolutem (w tym *Problemowi nadawcy*, o którym jednak traktował on jedynie przyczynkowo – zob. tamże, s. 343).

¹⁵ A. Pilch, *Kierunki interpretacji...*, s. 131.

¹⁶ Tamże, s. 129.

ma zmienić bieg wydarzeń i zachodzące pomiędzy nimi relacje”¹⁷. Uznając zasadniczą słusność zaprezentowanego rozumowania, zauważyć trzeba, że błędna wydaje się jedna z jego przesłanek. Owszem, swój wkład w „tworzenie komunikatu” ma Dyndalski: podsuwa inspirującą Cześnika frazę „Cnym afektem ulubiony”¹⁸, a przez swoją nieudolność niweczy plan swojego pana, zmuszając go do zmiany medium („Nawet lepiej będzie może, / Gdy wyprawię doń pacholę / Z ustną prośbą”¹⁹). Nawet takiej, destabilizującej roli nie pełni jednak Zuzanna, której rola ogranicza się do posłusznego powtarzania i skrupulatnego spisywania słów Hrabiny. Powstający w ten sposób efekt echa – wykorzystywany w operze już od *Orfeusza* Monteverdiego – czyni duet służącej i jej pani wyjątkowo harmonijnym. Nie powinniśmy jednak zapominać (autor polskiej wersji libretta z pewnością wiedział o tym doskonale), że harmonia ta osiągnięta została dzięki zastąpieniu żywołu dialogu monologowym dyktatem, podszytym bezwarunkowym posłuszeństwem – skądinąd mogącym przypominać, przywołane na wstępie *Problemu nadawcy* maryjne fiat. Nie powinniśmy zapominać, że Zuzannie wcale nie jest na rękę pisanie listu, a tym samym narażanie swej reputacji; w poprzedniej wszak scenie zgoda na jej zamążpójście została prawnie usankcjonowana, zaś biorąc udział w intrydze, ponownie położyć musi ją ona na szali losu. „Harmonia”, za którą tęskni mówiący w *Problemie nadawcy*, ma zatem swoją cenę – być może nie aż tak wysoką, jak w buntowniczej wizji Iwana Karamazowa, rozta czaranej przed jego młodszym bratem za parawanem, na pięterku małej restauracji – ale jednak. Harmonijność wymaga posłusznego realizowania przypisanej nam partii; tam zaś, gdzie pojawia się niezgoda na istniejący stan rzeczy i próba modyfikacji – pojawia się dysonans. W tym kontekście dochodząca do głosu w przedostatniej strofie fantazja bohatera wiersza niepokojąco przypominać może rozumowanie Wielkiego Inkwizytora: „bilet” do harmonii (czyżby nieprzypadkowo pisał Barańczak o „bileciku”, nie zaś o liście?) otrzymać można wszak wyłącznie za cenę wyrzeczenia się wolności...

Pragnąc jeszcze mocniej połączyć powyższą intuicję z podstawową dla *Problemu nadawcy* problematyką metafizyczną, zwrócić musielibyśmy się ku paradygmatycznym dla religijnego dyktatu postaciom proroków, ewangelistów i autorów „natchnionych” – spisujących posłusznie, jak z nut, objawione im słowo, niczym na słynnym obrazie Caravaggia z rzymskiego kościoła S. Luigi dei Francesi, gdzie przynoszący natchnienie anioł władczo spogląda z góry na wsłuchanego w niego Mateusza, wyliczając, co i jak powinien on zapisać. Rozpoczynając swoją historię sztuki między innymi od tego właśnie płótna, zestawiał je Ernst

¹⁷ Tamże.

¹⁸ A. Fredro, *Zemsta*, oprac. M. Ingot, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986, s. 126.

¹⁹ Tamże, s. 130.

Gombrich z wcześniejszą wersją tej samej sceny (nie przez przypadek nieprzyjętą przez kościelnego zleceniodawcę), na której „podstarzały, spracowany biedak, prosty celnik” Mateusz, niczym ślamazarny Dyndalski u Fredry, ma wyraźny kłopot z zapisaniem Dobrej Nowiny – do tego stopnia, że anioł musi wręcz „łagodnie prowadzić dłoń wyrobnika jak nauczyciel dłoń dziecka”²⁰. Z bohaterem wiersza Barańczaka będzie jeszcze inaczej – oto mówiący w wierszu Dyndalski emancypuje się i nie porzucając służby u Cześnika, walczy o własną podmiotowość i sprawczość. To on – prawa ręka „niedołęznego” Cześnika, który, jak czytamy, od dawna „niczego nie pisał już *manu propria*” – próbuje (nomen omen) manipulować słowami swego panu, przekręcając je i nadając jego przesłaniu znaczenia odmienne od zamierzonych. W tradycji chrześcijańskiej ortodoksji niełatwo o odpowiednik takiej postawy, stanowiącej wszak próbę modyfikacji Objawienia, a co za tym idzie rodzaj przetworzenia czy wręcz zakłamania Słowa Bożego. Znamy co najwyżej proroków „Bogu opornych”, odmawiających wykonania powierzonych im zadań – jak Jonasz, o którym jako o reprezentancie „współczesnego człowieka w jego trudnej i problematycznej więzi z Bogiem” zajmująco pisał Tadeusz Sławek²¹. Wyklócający się z Bogiem i uciekający przed nim Jonasz podejmie jednak w końcu zleconą mu misję prorocką; tymczasem bohater *Problemu nadawcy* do końca (wiersza) próbuje się Bogu przeciwstawić, wystrychnąć go na dudka. W imię czego? Być może, jak w odczytaniu Sławka, w imię wierności nowoczesnemu imperatywowi „niesłuchania” Boga – „po to, by móc Go odnaleźć w pełnym męki i cierpienia wołaniu Bliźniego”²². Nie zatem w imię ślepego spoglądania w Światło, a w imię solidarności ze światem – (w) którym jesteśmy.

Nie na tym jednak kończą się odbiorcze problemy z *Problemem nadawcy*. Abstrahując już nawet od odnotowanej, acz pominiętej, przez Pilch kwestii „celu, w jakim Cześnik dyktuje list Dyndalskiemu, a Hrabina – Zuzannie”²³, odczytanie tekstu Barańczaka komplikuje wreszcie sam status listu i komunikacji pisemnej jako takich. Nie zapominajmy wszakże, że nawet jeśli list zostanie w końcu poddyktowany, zapisany i sprawdzony, będzie on musiał zostać jeszcze wysłany i (da Bóg!) doręczony. To z tego momentu, odbywającego się zawsze pod nieobecność adresata, wychodził Jacques Derrida w swoich rozważaniach o komunikacji, przedstawionych przede wszystkim w *La carte postale*, których *Problemem nadaw-*

²⁰ E. Gombrich, *O sztuce*, przeł. M. Dolińska [i in.], Poznań: Rebis, 2009, s. 31.

²¹ Zob. T. Sławek, *Człowiek Bogu oporny. Czytając „Księgę Jonasza”*, w: tegoż, *Żagłowiec, czyli przeciw swojskości*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006, s. 24.

²² Tamże, s. 30.

²³ A. Pilch, *Kierunki interpretacji...*, s. 130. Tłumaczy Pilch: „Pominięto opisanie znanej kwestii celu, w jakim Cześnik dyktuje list Dyndalskiemu, a Hrabina – Zuzannie, wszak chodzi o postępowanie i intrygę, ale prowadzącą w ostateczności do dobrego zakończenia” (tamże).

cy wydaje się zadziwiająco dokładnym odegraniem. Nie tylko ten jeden wiersz zresztą – o bliskości Derridiańskiej i Barańczakowej metaforyki poczty zajmująco pisała Dorota Wojda, zwracając uwagę, że u obu autorów „odpowiada ona ujęciom komunikacji uwzględniającym grafematyczność, rolę odgrywaną w tworzeniu znaczeń przez odbiorcę, zapętlenia przekazu i niedomknięty kontekst”²⁴. Jej zdaniem „pocztowe” teksty Derridy i Barańczaka (jak np. mogący stanowić kolejny kontekst *Problemu nadawcy* poemat *Pięć pocztówek do Emily Dickinson*) stanowią „teksty o wzmożonej performatywności, osiąganey dzięki aranżacji zdarzenia w pocztówkowym medium. Cytowalność, tak akcentowana przez Derridę, ustanawia tutaj akt performatywny w języku, a także w polu określonym przez biograficzne oraz sytuacyjno-gatunkowe konteksty”²⁵. Cytując opinię Erazma Kuźmy, zgodnie z którym *Envois* Derridy „pokazuje świat jako pan-komunikację, pan-kartkę pocztową, pan-pocztę, pan-posłańca pocztowego”, zauważa Wojda, że bardzo podobną wizję świata przynosi *Widokówka z tego świata*, „gdzie wszyscy ze wszystkimi próbują się porozumieć, ale przekazy są niejasne, wracają ze stemplem »adresat nieznany« i tylko na mgnienie, »jakimś trafem« kartki pocztowe stykają się”²⁶. Mimo że widokówki, listy i tablice funkcjonują jako „figury zamknięcia”, zauważa Wojda, że Barańczak to w nich właśnie – w rozważaniach wokół *Listów do Olgi Václava Havla* – odnajdywał szczególną sferę wolności. Pozwala to badaczce określić go mianem „pisarza-przemysłownika” i „przemysłownika idiomu”²⁷. Pamiętamy wszak, że esej *Horyzont absurdalny* rozpoczął Barańczak od tyleż ryzykownej, co przewrotnej konstatacji: „Za kilka stuleci któryś z historyków starożytnej kultury dwudziestego wieku wysunie zapewne tezę, że pośród gatunków literackich uprawianych w naszej epoce najwyższym stopniem wyrafinowania odznaczał się list z więzienia”²⁸. Zdaniem poety w tekstach tych „literacka maestria przejawia się w tym, jak autor radzi sobie z [istniejącymi] regułami – jak ich przestrzega, a zarazem przemycyca w ich opakowaniu swoje własne przesłanie, jak daje się zamknąć w granicach obowiązującego modelu wypowiedzi a jednak wypełnia ten schemat natarczywą niepowtarzalnością swego indywidualnego głosu”²⁹. Przemycić głos

²⁴ D. Wojda, *Adresat nieznany. Granice komunikacjonizmu w pisarstwie Stanisława Barańczaka*, „Ruch Literacki” 2010, nr 3, s. 306.

²⁵ Tamże, s. 311. Performatywność tekstów Barańczaka i Derridy rozumieć można także na sposób polityczno-społeczny: „Barańczak i Derrida nie ograniczają performatywności do literackiego idiomu, ale czynią z niej opór wobec każdej formy przemocy”. Tamże, s. 318.

²⁶ Tamże, s. 320; cyt. wewnątrz: E. Kuźma, *Modele komunikacji literackiej we współczesnych doktrynach literaturoznawczych*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2003, s. 205.

²⁷ D. Wojda, *Adresat nieznany...*, s. 320.

²⁸ S. Barańczak, *Horyzont absolutny*, w: tegoż, *Tablica z Macondo: osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn: Aneks, 1990, s. 120.

²⁹ Tamże.

– w pisaniu. Czy to możliwe? Derrida zaczerpnął sporo stron, rozpisując tematy sygnatury, idiomu, daty... I chociaż mogłoby wydawać się, że w próbach tych barwa, tembr czy akcent zostały bezpowrotnie utracone, to być może właśnie w pisaniu i czytaniu literatury – tej niepodległej niczemu i nikomu sferze wolności – nadal jawią się nam one jako żywe, słyszalne³⁰. Czyż tego zaskakującego jawienia się, a może raczej zjawiania się (jak powiedzieć należałoby w odniesieniu do Derridiańskiego konceptu *l'hantologie*), nie należałoby traktować w kategoriach „cudu”? Tak przynajmniej – używając tego właśnie słowa – określał Barańczak przypadek Havla, w którym „właśnie ograniczenia osobistej wolności (...) doprowadziły do narodzin książki, która broni sprawy ludzkiej wolności z siłą przekonania nie mającą sobie równej w dzisiejszej literaturze”³¹.

Na tle przytoczonych do tej pory odczytań *Problemu nadawcy* uwagę zwraca interpretacja Jerzego Kandziory, udanie łącząca w sobie trzy wymienione perspektywy interpretacyjne interesującego nas wiersza – i uwzględniająca problematykę wyłaniającą się z powyższych rozważań. Dla monografisty Barańczaka starcze mamrotanie i choleryczny temperament bezzębego Cześnika, tak kłopotliwe dla jego skryby, wskazują na zasadniczą problematyczność komunikacji w przestrzeni teologiczno-religijnej. Przekonująco argumentuje badacz, że „staropolski partykularz *Zemsty* jest (...) w wierszu *Problem nadawcy* figurą hermetyczności *sacrum*”, zaś poszczególne elementy „subkodu kultury (...) które zawiera *Zemsta*, są równie niezrozumiałe jak Bóg i jego kody”³². Akcentuje on też odwrócenie ról z sytuacji pisania pod dyktando: w odczytaniu Kandziory Bóg jawi się jako „bezradny, anachroniczny i jakby godny współczucia”³³, zaś człowiek – zupełnie inaczej niż u Kulczyckiej – „odzyskuje (...) podmiotowość: staje się suwerennym nadawcą swojego komunikatu”, nie doznając już „bezpośredniego i bolesnego podporządkowania Stwórcy”³⁴. W samej tkance tekstu wzrok badacza przykuwa mistrzowsko osiągnięty przez Barańczaka „efekt widzialności Niewidzialnego”³⁵. Oto kluczowe dla tekstu leksemy, tworzące aliteracyjno-paronomastyczny ciąg „świata” – „świadka” – „Światła”, zapisane zostały rozstrzelonym drukiem, nazywanym w edytorstwie światłem. Czytamy u Kandziory:

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

³⁰ Por. R. Koziółek, *Niewspółmierność historii literatury z historiami innych*, w: *Przyszłość polonistyki. Koncepcje – rewizje – przemiany*, red. A. Dziadek, K. Kłosiński, F. Mazurkiewicz, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, zwłaszcza s. 102–104.

³¹ S. Barańczak, *Horyzont absolutny...*, s. 124.

³² J. Kandzióra, *Ocalony w gmachu...*, s. 321.

³³ Tamże, s. 319.

³⁴ Tamże, s. 327.

³⁵ Tamże, s. 322.

i trzeba było tak głębokiego zanurzenia w czas, konwencję, idiom, by to przeświecenie wiersza Nieskończonością przestało być słowem jedynie, a stało się prawdziwym Wydarzeniem³⁶.

Sformułowanie badacza, piszącego o „prześwieceniu wiersza Nieskończonością”, odsyłać może nas do wcześniejszego, pochodzącego z tomu *Widokówka z tego świata*, liryku *Przeświecenie*, w którym do tajemniczego i pogrążonego w mroku „Radiologa bez twarzy” (jednej z ciekawszych figur Boga u Barańczaka) skierowana zostaje prośba:

(...) chwilą
wiedzy niech mnie przeświecła
Twój promień, tylko jedną:
daj – nim ją zaciemnię, zagrzebię –
spróbować, czy zniosę tę pewność
siebie.

(349)

Duchowy wymiar twórczości Barańczaka polegać mógłby zatem na przeświecaniu świata promieniem nieskończoności, którego źródłem nie jest już wszakże samo pozaświatowe „Światło”, ale poetycki gest przepuszczenia go przez „czas, konwencję, idiom”. Tekst nie stanowi więc zapisu mistycznego z ducha przebóstwienia dostępnej nam rzeczywistości, które miałyby przeistoczyć ją – jak ironicznie pisał Barańczak w wierszu o znamienym tytule *Braki, odrzuty, produkty zastępcze* – w „świat świetny, świetlisty i świeży” (266). Za osiągnięty efekt lekturowy odpowiada raczej demonstrowany przez Barańczaka na każdym kroku kunszt poetyckiego rzemiosła, manifestujący się chociażby w zwracającym uwagę układzie rymów³⁷. „Wydarzenie”, o jakim pisze Kandzióra, nie jest skutkiem epifanii (a przynajmniej nic nam o tym nie wiadomo), a jawi się raczej jako następstwo umiejętnego skonstruowania „poetyckiej dramaturgii”, w której „przed niepożądanym patosem zabezpiecza filtr autoironii i komizmu sytuacyjnego”³⁸.

³⁶ Tamże.

³⁷ Warto przytoczyć tu stosowny fragment doskonałej interpretacji Kandziory: „W każdym niemal wersie doświadcza się (...) zadziwiającej, lustrzanej odpowiedniości obu przestrzeni [ziemskiej i metafizycznej – P.B.]. Być może, taki też jest symboliczny sens przebiegu rymów tego wiersza, złożonego z ośmiu 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: fre-drowskiej i transcendentnej”. Tamże, s. 322.

³⁸ Tamże.

Każę to raz jeszcze postawić pytanie o status mówiącego w wierszu (Sekretarza? Dyndalskiego? Poety? Autora? Stanisława Barańczaka?), którego działania nie jawią się bynajmniej jako szczerze nieporadne „pisanie” bohatera *Zemsty*, a zanadto przypominają opanowane do perfekcji sztuczki poetyckiego prestidigitatora.

ŚWIAT: ŚWIATŁOCIĘŃ. CZARNY BARAŃCZAK

Jeżeli do omówionych wyżej istniejących interpretacji *Problemu nadawcy* mógłbym spróbować dopowiedzieć coś od siebie, to z pragnieniem metafizycznie rozumianego „prześwietlenia” zderzyłbym jedną frazę omawianego tu wiersza. Idzie mi o słowa: „Choć raz, choć raz przeszwarcować ten błąd”, stanowiące ostatnią wypowiedź mówiącego w tekście i wskazujące na próbę samozwańczej modyfikacji podyktowanych mu przez Boga słów „Mówię to jako mieszkaniec Światła” na „mieszkaniec świata”. Zaplanowane przez podmiot „przeszwarcowanie” – czyli ‘przemycenie, przeszmurowanie, nielegalne przewiezienie’ – zostaje jednak wychwycone i udaremnione: Bóg-Cześćnik natychmiast go poprawia. Mówiący w wierszu już wcześniej wyznawał, że wykonując pracę Bożego skryby, próbuje on „podsuwać trafniejsze”, swoim zdaniem, określenia; próbował na przykład zapisać „list do świadka”, zamiast „do świata”. Nie udało się wówczas; ucieka się więc do podstępu, próbuje innego sposobu, „innego pisania”. Jeżeli stylizuje się na nieporadnego Dyndalskiego – to tylko dla zmyłki. W istocie w prowadzonej przez siebie grze z Bogiem, z nicością i ze światem jest on uczestnikiem groźnym.

Wydaje się, że to w ten sposób odczytywać należy zakończenie *Problemu nadawcy*, jednak istniejące warianty jego rozumienia są znacznie bardziej różnorodne. Na przykład zdaniem Mieczysława Ingłota, „»Stary furia!« – dyktujący uporczywie »list do świata« (...) – przy końcu nagle zmienia odbiorcę i krzyczy: „Nie »świata«, tępaku: Światła!”³⁹. To oczywiście odczytanie błędne i to bynajmniej nie w Derridańskim znaczeniu *misreading*, do którego w swoim artykule polemicznie odsyła Ingłot⁴⁰. Zastanawiająca jest też propozycja Pilch, piszącej że „ostatnie słowo: »światło«, które wyprowadzone jest z pomyłkowego skojarzenia, »przekręcenia« brzmienia słów: »świata« – »światła« jest sugestią perspektywy łączącej problemy rzeczywistości »tego świata« z metafi-

³⁹ M. Ingłot, *Dialog z tradycją...*, s. 99–100. Zauważa Ingłot, że „»świat« jawi się tutaj jako słowo-kłucz, powtarzane, łącznie z mottem aż 7 razy!”. Tamże, s. 100.

⁴⁰ Tamże. W tym kontekście na ironię zakrawa fakt, że wrocławski badacz proponuje „potraktować ów apel do »Światła« jako pragnienie powrotu do normalnej sytuacji komunikacyjnej, w której rola interpretatora sprowadza się do »rozjaśniania« (wyjaśniania) obiektywnego sensu dzieła”. Tamże.

zyką »innego«, metafizyką »światła«⁴¹. Które jednak słowo zostało przekręcone i czym udziałem stało się przejęzyczenie? Z przytoczonych słów wynikałoby, że to Bóg-Cześnik przekręca słowa sekretarza-człowieka, lecz jak odczytanie to miałoby się do sytuacji pisania pod dyktando? W końcu Zarębianka powątpiewa, „czy mieszkańcem Światła miałby być ów mieszkaniec oskarżonego przez Boga świata”, czy słowa te „odczytywać (...) należy jak swego rodzaju autoprezentację Boga”⁴². Chwilę później słusznie zaznaczy ona, że ta druga możliwość jest „lepiej umocowana w logice utworu”⁴³ – ale jej zawahanie jest znaczące i – podobnie jak i poprzednie niekonsekwencje interpretacyjne – w znacznym stopniu założone przez Barańczaka i nieodłączne od poetyki jego wierszy⁴⁴. Przedstawiając w *Problemie nadawcy* relację człowieka-Dyndalskiego i Boga-Cześnika w tak bardzo uniezwykły sposób, z ironicznym dystansem i humorem, nie chce wszak poeta rezygnować z tytułowej problematyczności – ale ją utrzymać, jeśli nie wręcz wyolbrzymić. Nie pragnie rozświetlić jej przecież i rozjaśnić – ale... otóż to, p r z e s z w a r c o w a ć. Nie tylko zatem ‘przemycić’ (znaczenie to jest stosunkowo późne i notuje je dopiero Słownik Warszawski wraz z pokrewnymi ‘przejechać na gapę’ czy ‘wejść bez biletu’) – ale przede wszystkim ‘zaczernić’, ‘przeciągnąć po czymś czernidłem’⁴⁵. Dla Lindego germanizm *szwarcować* miał

⁴¹ A. Pilch, *Kierunki interpretacji...*, s. 130.

⁴² Z. Zarębianka, *Bóg konieczny...*, s. 119.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Jak jednak pokazała Ewa Rajewska, u Barańczaka zdarzają się puenty, w których celowo rezygnuje on z wieloznaczności – dzieje się tak na przykład w jej zdaniem „nie do końca udanym przekładzie punktu dościa” sonetu Donne’a o incipicie *Death Be not Proud* oraz w finale *Płynąc na Sutton Island* (E. Rajewska, *Pauza Barańczaka, w: Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań, Wydawnictwo WBPiCAK, 2014, s. 180).

⁴⁵ Dopowiedzmy tu, że w *Problemie nadawcy* rolę etymologii wydaje się podkreślać sam Barańczak, zwracając uwagę na niejasny źródłosłów słowa „cześnik” i zachęcając tym samym do przyjrzenia się pod tym kątem innym używanym przez siebie leksemom. Co ciekawe, etymologia *cześnika* – wbrew pseudoetymologicznym propozycjom mówiącego w wierszu – odsyła z jednej strony do czynności czytania, a z drugiej stoi u podstaw Barańczakowego konceptu utożsamienia Cześnika z Bogiem. Chociaż etymolodzy nie są w tej kwestii zgodni, pokrewieństwo derywatu *cześnik* i czasownika *czytać* odnotowują Bańkowski i przede wszystkim Sławski. Ten ostatni zaznacza co prawda, że *cześnik*, najprawdopodobniej przez pomieszenie z leksemem *czasnik*, *czasznik*, wiązany bywa – jak *podczaszy* – z *czaszą* i czynnością ‘opiekowania się napojami i piwnicą’, ale utrzymuje, że formacja ta – jak leksemy *poczesny*, *czesny* – wzięła swój początek od wyrazu *cześć*, odsyłającego do prasłowiańskiego *czisti*, *cztq*. Píše Sławski: „Pierwotnie zapewne wyraz związany z tajemniczym kultem religijnym (...). Znaczenia ‘liczyć, rachować’, ‘czytać’, ‘czcić, szanować’ [są] ściśle z sobą związane i powtarzają się we wielu językach, por. (...) łac. *lego*” (F. Sławski, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. I, Kraków: Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, 1952–1956, s. 138). „Cześnik” odsyłałby zatem do umiejętności czytania, a przez to – do czci, jaką cieszy się z tego powodu wśród ludzi. Związek z jakąś formą kultu religijnego, wróżenia, odczytywania sensów ukrytych przez kogoś w znakach nadaje konceptowi Barańczaka etymologiczną podbudowę.

tylko jedno znaczenie: ‘czernić’ właśnie (za pomocą *szwarcu* czyli ‘czernidła’), jak we frazach „szwarcuje trzewiki” czy „niech sobie szwarcowane wąsy przyprawi”. Słowem: fantazjując o „przeszwarcowaniu”, bohater *Problemu nadawcy* chciałby być może coś przemycić, ale nade wszystko – co lepiej odpowiadałoby polszczyźnie Fredry i jego osiemnastowiecznych bohaterów – ‘zaczernić coś, zrobić coś na czarno’, choć może już niekoniecznie trzewiki czy wąsy. Co takiego zatem? Błąd. Czytamy wszak: „Choć raz, choć raz przeszwarcować ten błąd”. Cóż jednak miałyby to znaczyć? Czy „zaczernić błąd” to tyle, co zapisać go (jak we frazeologizmie „zaczernić papier”⁴⁶), czy raczej skreślić go, wymazać, puścić w niepamięć? A może tylko ukryć, jak zniszczoną skórę trzewika pod grubą warstwą czernidła? Czy jakieś znaczenie – może autodemaskacji – ma tu repetycja „choć raz, choć raz”? I wreszcie – do czego odsyła zaimek wskazujący: właśnie „ten błąd”, nie inny? O jaki błąd chodzi i, przede wszystkim, kto go popełnia?

Możliwości interpretacyjnych jest tu przynajmniej kilka, być może więcej nawet niż w zakończeniu wiersza *Phynąc na Sutton Island*, w którym Ewę Rajewską również zaciekawia niepozorny zaimek. Puenta ta brzmi: „i to, że wszyscy się mylą: że można / samą siłą kochania, jak wypęę wśród morza, / uchować c o ś przed zmianą” (488 [podkr. P.B.]). „Uchować coś”, czyli co właściwie? – pyta badaczka i dopowiada, że zaimek ten „zastępuje to, co naprawdę ważne, bo to, co naprawdę ważne (...) w poezji Barańczaka się wymyka”⁴⁷. Podczas gdy w *Problemie nadawcy* Bóg obecny jest na odległość jednej tylko litery, jaką zaczernić należy w słowie „światła”, by uczynić z niego mieszkańca świata, *Emmanuela*, Boga z nami – to w wierszu analizowanym przez Rajewską wszystko rozbija się o niespodziewany dwukropek, który zastępując przecinek, ujednoznacznia wymowę tekstu (dopowiedzmy, że w *Problemie nadawcy* również pojawi się – w podobnej funkcji – dwukropek, do którego jeszcze wrócimy). Nieprzypadkowo, jak sądzę, zarazem „przeszwarcowanie błędu”, jak i „uchowanie czegoś przed zmianą” odsyłają do strategii uchronienia czegoś poprzez zakrycie, zamufłowanie, uczynienie niewidocznym, a zatem – niebyłym: w oczach celnika, w pogoni Czasu, w Słowie Boga. Jeżeli to ostatnie reprezentowane jest przez „Światło”, to niegodzącemu się z jego nieodwołalnością i finalnością, pozostaje uciec się pod obronę wyraźnie skontrastowanego z nim „przeszwarcowania”. „Ten, kto zapomina o ciemności, staje się tyranem w imię światła” – ostrzegał Tadeusz Sławek, proponując interpretować dorobek Barańczaka jako „ostrzeżenie

⁴⁶ Analizując wczesne *Pismo* (45), łączy Adrian Gień czerń pisma z czerwienią krwi. Pisze on m.in.: „Jest »mowa ciała«, ale nie ma »pisma ciała«”. „Pismo musi stać się miejscem wyrazu. (...) Zapis jako część człowieka, pismo jako krew”; „Czarna i żywa krew (pismo) krzepnie”. Tenże, *Czarna krew: fuga i iluminacja*. „Pismo” Stanisława Barańczaka, „Topos” 2008, nr 1–2, s. 66 (pierwszy cyt.) i s. 68 (kolejne).

⁴⁷ E. Rajewska, *Pauza Barańczaka...*, s. 182.

przed oślepiającym blaskiem, który nie rozpoznaje ciemności, który ciemności nie chroni i ciemności ostentacyjnie się wyrzeka⁴⁸. Istotnie, poetycka twórczość autora *Podróży zimowej*, obfitująca w rozmaite ciemne, mroczne oraz nocne tematy i motywy – zdaniem Pawła Próchniaka znajdujące kulminację w „trzech wspaniałych wierszach wyprowadzonych z ciemności”: *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność* (380), *Powiedz, że wkrótce* (471) oraz *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* (475) – daje nam prawo postrzegać Barańczaka jako „poetę nocy świata i ciemności istnienia”⁴⁹. Zaryzykować można wręcz stwierdzenie, że w istocie nigdy nie zdezaktualizowały się, wysunięte w pochodzącym z debiutanckiej *Korekty twarzy*, a stanowiącym motto do niniejszego tekstu, utworze *Ciemność* (40), Barańczakowe postulaty spoglądania mrokiem („ujrzeć mrokiem”) oraz przyciemniania światła („ciemniej wrócić w światło”). Skoro „trzeba siły mroku, aby jaśniej wiedzieć”, także w oślepiającą jasność metafizycznego *Logosu* nie zawaha się poeta wpuścić trochę czerni. Na skutek tego „zamroczony” nią czytelnik (a zatem: czytelnik mądrzejszy) przestanie dostrzegać możliwość rozpoznania błędności błędu, który wobec tego przestanie jawić się jako błąd, a w efekcie – przeszwarcowany i nieodnaleziony – przestanie nim być. Oto, jak się wydaje, zasada ożywiająca poetykę Barańczaka, na którą wskazuje on we frazie: „Mój pan inny i inne pisanie”. Wyjście od „inności” Boga mogłoby kierować nas w stronę teologii apofatycznej, ale w przeciwieństwie do niej poezja autora *Korekty twarzy*, zamiast zamilknąć w majestatycznym obliczu *Logosu*, Słowa Boga, Teologii – zabiera głos, rozpuszczając domniemany dogmat w morzu wielojęzycznych *logoi*. W miejsce teologii proponuje więc poeta „inne pisanie”, jakie określić można mianem teolingwizmu, a które wydaje się dziś mieć wiele wspólnego z tak zwaną myślą postsekularną. Zarówno myśliciele z nią związani, jak i Barańczak, wybierają błąd: ale błąd jednostkowy i w tym sensie stwarzający podmiot, emancypacyjny, otwierający możliwość odpowiedzi – i odpowiedzialności. Rozpoznajemy tu teologiczną strukturę „szczęśliwej, błogosławionej winy”, *felix culpa*, we wczesnochrześcijańskim *Exultecie* przedstawioną za pomocą czytelnych opozycji światła i ciemności, dnia i nocy. W *Problemie nadawcy* struktura ta zostaje jednak przetworzona i w swoisty sposób zmodyfikowana, a może nawet z ironią i (czarnym) humorem sprofanowana, dzięki czemu przeistacza się w pragnienie „przeszwarcowania błędu” w procesie dystrybucji „światła” prawd objawionych. Określenie Wojdy, nazywającej Barańczaka „przemysłownikiem idiomu”, pozostaje adekwatne także na terenie refleksji metafi-

⁴⁸ T. Stawek, *Oceny dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka*, w: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007, s. 238, 239.

⁴⁹ P. Próchniak, *W kwestii tej nocy (głosy do wierszy Stanisława Barańczaka)*, w: *Poeta i duch wolności...*, s. 221, 220.

zycznej – tyle że domeną idiomatyczności okazuje się odstępstwo (herezja), które jako błędne przetworzenie tradycji jawić się może jako jedyny sposób wyswobodzenia się z ontoteologicznego „zamknięcia”.

Na koniec zapytajmy jeszcze, o przeszmarcowanie jakiego konkretnie „błędu” może chodzić Barańczakowi w *Problemie nadawcy*. Tok tekstu dopuszcza dwie, komplementarne względem siebie możliwości – obie, jak przyjąć można, założone przez poetę. Przeczytajmy raz jeszcze zakończenie wiersza:

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 przeszmarcować ten błąd: „...Mówię wam... mocium panie...
jako mieszkaniec świata...” – „Nie: ‘świata’, tępaku: Ś w i a t ł a !”.

(458)

Ku pierwszej możliwości, uprzywilejowanej dzięki dwukropkowi, od pewnego czasu konsekwentnie zdążamy: chodziłoby o, obecne w wielu tekstach Barańczaka, pragnienie ocalenia „światowości” Boga – jego immanentnej, a jednak (jak podpowiadają postsekularyści) słabej, nienachalnej, minimalnej, rozgrywanej *in pianissimo* obecności we wszystkich naszych świeckich sprawach⁵⁰. Moment owego błędnego zrozumienia jest konieczny, by mówić o Bogu żywo, inaczej niż nauczyła nas tradycja, poza ufortyfikowanym (choć mogącym sprawiać wrażenie świetlistego) gmaszyskiem ontoteologii. Aby wzbogacić nasze rozumienie o drugi sposób interpretacji wyrażenia „ten błąd”, powrócić musimy do *Wesela Figara*. Niezależnie bowiem od dwukropka, zaimek „ten” nie musi wcale odsyłać do następującej po nim frazy; może odnosić się też przecież do myśli go poprzedzającej. W takim odczytaniu „błędem” byłoby westchnienie „Mój Pan inny i inne pisanie”, a zatem teza, według której oparte na „szmarcowaniu” pisanie Cześnika-Boga i Dyndalskiego-człowieka różniłoby się od przywołanego w tekście boskiego duetu Hrabiny i jej pokojówki Zuzanny. W konsekwencji błędem byłoby zatem utrzymywanie różnicy między Dyndalskim, którego „pisanie” Cześnik ze złością odrzuca, a rezolutną Zuzanną, która, choć posłuszna swojej pani, „znajduje się” koniec końców – jak słusznie twierdzi Mladen Dolar – „w centrum wydarzeń” opery Mozarta⁵¹. W wierszu Barańczaka szmarcowanie poety-Dyndalskiego prowadzić ma do korekty błędnej w jego mniemaniu tezy o zasadniczej „inności” Boga – domniemanego mieszkańca Światła. Jego działanie po-

⁵⁰ Zob. np. J.D. Caputo, G. Vattimo, *After the Death of God*, ed. J.W. Robbins, New York: Columbia University Press, 2007; H. de Vries, *Minimal Theologies. Critiques of Secular Reason in Theodor W. Adorno and Emmanuel Levinas*, transl. G. Hale, Baltimore – London: Johns Hopkins University Press, 2005.

⁵¹ M. Dolar, *Jeśli muzyka jest miłością stawą*, w: M. Dolar, S. Žižek, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008, s. 73.

strzeżać można jako zemstę – choć bowiem słowo to nie pada w wierszu wprost, przebija zarówno przez palimpsest *Problemu nadawcy*, jak i przez libretto czwartego aktu *Wesela Figara*⁵². Wierni Barańczakowej zachęcie etymologicznej powinniśmy wszakże rozumieć to słowo w jego pierwotnym znaczeniu – jako ‘zamianą, wymianę’, niekoniecznie zaś jako nacechowany negatywnie odwet⁵³. Dokonując zemsty na Bogu, Dyndalski zamienia się z nim miejscami: bierze na siebie trud nie tylko spisywania, ile formułowania „listu do świata” ze światowej – arcyłudzkiej, ale i przecież arcychrześcijańskiej – perspektywy. Na płaszczyźnie metaliterackiej odbywałoby się to na drodze konsekwentnego zestawiania z sobą zaczerpniętych z tradycji scen, postaci i sposobów dialogowania, dzięki któremu nadaje Barańczak sobie i swojemu pisaniu niewidoczny wcześniej, zmyślnie przemycony, sprawczy wymiar. Podobnie jak Zuzanna ocala Hrabinę, tak i on, godząc się na „inne pisanie”, ratowałby Boga, samego siebie, a może i nas wszystkich – jakby w korespondencji z czerpiącym z „tradycji muzyki sakralnej” finałem opery, w którym w partii *tutti* rozbrzmiewają słowa: „Wszyscy teraz zaznamy szczęścia”. Pragnienie Barańczaka kieruje się zatem ku skrytemu marzeniu o ostatecznej jedności – o przekroczeniu granicy oddzielającej Boga i Stworzenie, o przeniknięciu przez ściany pokoiku, w którym „pustelnica z Amherst” pisała swoje „listy do świata”, o zburzeniu muru rozdzielającego dwie części zamku, w końcu zaś o zniesieniu różnic między Hrabinią a Zuzanną. Musiałaby to być jednak jedność w wolności i różnorodności, nieignorująca żadnej

⁵² „Zemsta” jest także jednym z ważniejszych słów w IV akcie *Wesela Figara* w wersji Barańczaka. Zemstę, rzecz jasna, planuje Hrabina, ale mówi o niej także Hrabia („A ja obmyślę zemstę” – L. da Ponte, *Le Nozze di Figaro...*, s. 138), a także Figaro i Zuzanna („FIGARO: „Zemsta zatem?” / ZUZANNA: „Tak!” – tamże, s. 147).

⁵³ Podążając tropem słów przemilczanych, choć oczywistych, a przy tym etymologicznie frapujących, choć nieoczywistych – powinniśmy zwrócić tu uwagę na (pomijaną choćby we wstępie do wydania *Zemsty* w Bibliotece Narodowej) etymologię nazwiska Dyndalski. Jak poucza nas onomastyczny słownik Rymuta, nazwisko to, którego pierwszą formą był zanotowany w 1491 derywat *Dynda*, pochodzi od czasownika *dyndać*, oznaczającego ‘kołysać się’; stąd gwarowy, odczasownikowy rzeczownik *dynda* znaczy tyle, co ‘rzecz kołysząca się’ (K. Rymut, *Nazwiska Polaków. Słownik historyczno-etymologiczny*, t. I, Kraków: Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN, 1999, s. 164). Dialektizm ten oznaczał również ‘dzwon’, a jego pochodzenie jest dźwiękonaśladowcze: wykrzyknienie *dyn! dyn!* (lub *din! din!*) oznaczać miało rytmiczny głośny odgłos, ale mogło być używane także przy huśtaniu czy kołysaniu dziecka (wg Borysia), tudzież na określenie „niezrozumiałego nucenia” czy „papłania” (wg Sławskiego). Znaczenie przypisywane swojemu bohaterowi przez Fredrę wydaje się jasne i wykorzystuje całe spektrum notowanych przez etymologów znaczeń czasownika *dyndać*: jego Dyndalski jest nie tylko zdzieciniały i bełkotliwy, ale również nieporadny (‘chwiać się’), powolny (‘iść powoli’), niezdecydowany i przelęknięty (‘trząść się (np. ze strachu), drzeć’). W kontekście metafizycznej problematyki tekstu Barańczaka nie może on jednak – jako „rzecz kołysząca się” – nie przywoływać na myśl Pascalskiej definicji człowieka jako „trzciny myślącej”: istoty kruchej i podatnej na kolejne uderzenia wichru, który rzuca nim niczym ślaniającym się na nogach Learem po wrzosowiskach.

„inności” – właśnie taka, jak w finale Mozartowskiego *Wesela Figara*, który według Jeana Starobinskiego „wspaniale przedstawia nieład i pomieszanie, w którym gubią się społeczne rangi, w którym miesza się gorycz, rozkosz, złudzenia przebierańców, wina i wybaczenie”⁵⁴. Zdaniem Dolara, nie tyle nawet zakończenie opery, ale już duet obu bohaterek *Wesela Figara* – właśnie ten, do którego odsyła Barańczak, a zatem *Che soave zefiretto* (nr 3.21) – stanowi jej „decydującą partię”, odgrywając rolę „wstępnego warunku powszechnego pojednania”⁵⁵. Jak bowiem zauważa Frits Noske, w duecie tym „pod względem muzycznym między Hrabinią a Zuzanną prawie nie istnieją różnice”⁵⁶. Nie zapominajmy jednak, że zgadzając się pomóc Hrabinie i spróbować zawalczyć o wskrzeszenie miłości Hrabiego, Zuzanna sporo ryzykuje, nieomal tracąc przy tym dobre imię i miłość Figara. W intrygę bowiem, jak to bywa, wkrada się błąd, a właściwie cała seria błędów i nieporozumień. Koniec końców, to jednak dzięki nim, w środku nocy, tak ciemnej, że nie sposób rozpoznać twarzy osoby stojącej obok („Tak ciemno jest tu wszędzie” – powie przebrana za Zuzannę Hrabina) – wszystko kończy się dobrze. Gdyby nie mrok ukrywający tożsamość protagonistów opery, dobre zakończenie nie mogłoby nadejść; ową zbawienną rolę błędu w szczególności sposób podkreśla Starobinski, zdaniem którego w ostatnim akcie *Wesela* „miłosna gonitwa szalonego dnia odnajduje porządek kondycji i uczuć jedynie za cenę podwojenia bałaganu i szachrajstwa”⁵⁷. Czyż takiego podwojenia, a może nawet i potrojenia (nie powinniśmy bowiem zapominać o odniesieniach do Emily Dickinson⁵⁸), nie dokonuje Barańczak, gmatwując tekstową konstrukcję *Problemu nadawcy?* Jego udziałem – służy słowa, podejmującego się niełatwego zadania przeszwarzowania w swoich wierszach własnej, idiomatycznej „teologii”

⁵⁴ J. Starobinski, *1789. Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa: Czytelnik, 1997, s. 18.

⁵⁵ M. Dolar, *Jeśli muzyka...*, s. 73.

⁵⁶ F. Noske, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1977, s. 21; cyt. za: M. Dolar, *Jeśli muzyka...*, s. 73–74. W polskiej wersji libretta autorstwa Barańczaka ekwiwalentem „powszechnego pojednania” protagonistów *Wesela Figara* staje się „równość w języku”; jak argumentują B. Judkowiak i E. Nowicka, „stąd brak tu wyraźnego wyrazistego zróżnicowania, językowej charakteryzacji bohaterów różnych stanów: służący mówią tym samym językiem, co panowie”. B. Judkowiak, E. Nowicka, „*W operze słowo jest także ważne*”: *Barańczakowe „Wesele Figara”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, nr 6 (26), s. 163.

⁵⁷ J. Starobinski, *1789. Emblematy...*, s. 18.

⁵⁸ E. Rajewska akcentuje znaczenie użytej jako motta *Problemu nadawcy* frazy *This is my letter to the World* dla całej twórczości Barańczaka, zwłaszcza zaś dla konstrukcji tomu *Widokówka z tego światła*, w którym „nie sposób nie dostrzec (...) myślowych powinowactw z wierszem Emily Dickinson”. E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007, s. 83. W tym sensie, powracając w *Problemie nadawcy* do wiersza patronującego jego dojrzałej poezji, nadawałby Barańczak swojemu wierszowi – który odnosić należałoby przez to do całego jego (zaiste „innego” niż przyjęło się uważać) „pisania” – wyraźnie autotematyczny charakter.

– jest ryzyko podobne do tego, które bierze na siebie służąca Zuzanna: podobna ofiara, podobny błąd, podobne zaciemnienie, skutkujące podobnym zamieszczeniem w podobnym stylu dobrego włoskiego *buffo*, wywołujące w końcu podobny uśmiech odbiorcy. A wszystko zaczyna się od podobnej sceny: nie tyle dającego pewność pisanie pod dyktando Pana (co pozostaje doświadczeniem autorów natchnionych, proroków i ewangelistów), ile pisanie z nim. Z Bogiem: a zatem nie bez błędów, kleksów i nieporozumień, ale i z nadzieją na kilka taktów niebiańskiej, oswobadzającej harmonii.

SMUGGLING. THE OTHER WRITING OF STANISŁAW BARAŃCZAK

The paper is an analytical study of Stanisław Barańczak's 1998 poem *Problem nadawcy* (*The Sender's Problem*), which has been interpreted as resulting from an intertextual interplay between the poetry of Emily Dickinson, Aleksander Fredro's *Zemsta*, and Wolfgang Amadeus Mozart's *Le Nozze di Figaro*. Disputing the popular readings of Barańczak's work as an example of metaphysical poetry, the author offers a post-secular point of view and discusses the main components of post-secular poetics, including: capitalising on the artistic potential of blasphemy, unconventional transformation of theological motives and structures, as well as the vital role of 'linguistic moments' (J. Hillis Miller). Thus the paper can also be seen as an attempt to apply the main tenets of post-secularism to the literary criticism accompanying Polish literature, especially Polish linguistic poetry.

Keywords: Stanisław Barańczak, *Problem nadawcy* (*The Sender's Problem*), postsecularism, linguistic poetry, intertextuality

Dr Piotr Bogalecki – literaturoznawca, adiunkt w Katedrze Literatury Porównawczej Uniwersytetu Śląskiego. Autor monografii „*Niedorozmowy*”. *Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (Warszawa 2011, Nagroda Narodowego Centrum Kultury) oraz *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Poezja polska po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (Kraków 2016). Współredagował m.in. antologię *Drzewo Poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach* (Katowice 2012) oraz książkę zbiorową *Więzi wspólnoty. Literatura – religia – komparatystyka / The Ties of Community. Literature, Religion, Comparative Studies* (Katowice 2013).

ALEKSANDRA SOWA-ZDUŃCZYK

Uniwersytet Śląski w Katowicach

SPOTKANIA DUSZY I CIAŁA W POEZJI STANISŁAWA BARAŃCZAKA DIALOGI I SPORY TRADYCJI Z NOWOCZESNOŚCIĄ

WSTĘP

WIELOKROTNIENIE ZOSTAŁO JUŻ ZAUWAŻONE, ŻE POEZJĘ STANISŁAWA BARAŃCZAKA cechuje pewien dualizm, przeciwstawianie sobie antynomicznych pojęć i stanów. Dariusz Pawelec obserwując to zjawisko, pisał:

Czytając wiersze autora *Ironii i harmonii*, obejmując wzrokiem cały jego dotychczasowy dorobek poetycki, dostrzega się obecną w nich pod różnymi postaciami linię graniczną, rozcinającą świat przedstawiony na dwie nieprzystawalne do siebie połowy. Nieprzystawalne, wykluczające się, ale – paradoksalnie – współistniejące w tekście (...) Świat interesującej nas poezji zbudowany jest zatem wokół antynomii „życie-śmierć”, „istnienie-nieistnienie”...¹

Do tej listy można dodać również przeciwstawienie tego, co materialne temu, co niematerialne w człowieku, który, jak podkreślają badacze, pozostaje centrum i głównym tematem twórczości Barańczaka². Anna Legeżyńska zauważa:

¹ D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1992, s. 13. Podobne obserwacje czyni również Elżbieta Sidoruk: „Mechanizmem napędowym twórczości Stanisława Barańczaka są według jego własnego określenia »napięcia między sprzecznymi wartościami«, które niejako »same dążą w stronę jakiegoś rozwiązania«, nigdy jednak nie znajdują rozstrzygnięcia w triumfalnym, harmonijnym akordzie. Na taką kodę nie pozwala poecie przekonanie, iż »cała ludzka egzystencja opiera się u swoich podstaw na sprzecznościach, które są – zasadniczo i nieodwołalnie – nie do pogodzenia«”. E. Sidoruk, *Człowiek jak zbieg dwóch natur. Cieleśne i duchowe w „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, w: *Cieleśność w polskiej poezji najnowszej*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010, s. 143. O antynomicznych pojęciach obecnych w twórczości Barańczaka można przeczytać również w: *Poezja i Duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2014.

² Piszą o tym m.in.: A. Legeżyńska, *Gest pożegnania*, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 1999, s. 165; D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka...*, s. 170.

Człowiek – zatem byt psychofizyczny. „Złożony” z ducha i materii. Wciąż nie do końca scalonych. Najpierw odkrywający swą cielesność. Od tego interpretację wierszy Barańczaka należałoby chyba zacząć; od przedstawienia jak dalece dotyczy ona ciała³.

CIAŁO⁴

Zgodnie z powyższą intuicją, motyw ciała w twórczości autora *Chirurgicznej precyzji* został już wielokrotnie opisany przez badaczy w wielu znakomitych tekstach krytycznych i interpretacyjnych⁵. Ciało pojawia się wielokrotnie w poezji Barańczaka w różnych funkcjach, jako temat, interlokutor dialogu, nadawca i odbiorca wypowiedzi. Najczęściej występuje w związku z chorobą, cierpieniem, śmiercią, bólem lub erotyką⁶. Nierzadko bywa również punktem wyjścia do rozważań metafizycznych.

Pojawianie się ciała w kontekście choroby i cierpienia Robert Cieślak widzi jako typową dla poezji dwudziestowiecznej tendencję:

W tej perspektywie ciało jest czymś obcym wobec podmiotu. Jest przedmiotem wymagającym specjalnej opieki i ochrony, które w skrajnym przypadku zagrożenia mogą wymagać od podmiotu rezygnacji z tego, co istotnie ludzkie. Ciało zatem nie jest synonimem człowieczeństwa – jest garbem raczej, obciążeniem utrudniającym ustalenie tożsamości. Wyrażanie własnego ciała w języku poezji zazwyczaj wiąże się z doświadczeniem traumatycznym⁷.

³ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania...*, s. 165–166.

⁴ Na temat ciała oraz dualizmu w poezji Stanisława Barańczaka pisałam również w swojej pracy magisterskiej pt.: *Między cielesnością a metafizyką: wybrane erotyki Stanisława Barańczaka na tle tradycji literatury polskiej i metafizycznej poezji angielskiego baroku*, powstałej pod kierunkiem dr hab., prof. UŚ D. Opackiej-Walasek, na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Praca opublikowana w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej w 2011 roku: http://sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=34796&from=&dirids=1&ver_id=&lp=1&Ql=0FE6B0022021910780C7E64D6EEDB242-22 [dostęp: 20.03.2016]. Jej fragmenty powtórnie zredagowane i często poszerzone zostały użyte w niniejszym artykule.

⁵ M.in.: Krzysztof Hoffman, *Od jednego wiersza do innego wymiaru poezji Stanisława Barańczaka*, „Polonistyka” 2008, nr 3, s. 50–56; M. Stala, *Między tym światem, a światem łaski*, w: tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 1991; J. Dembińska-Pawelec, *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006; A. Legeżyńska: *Gest pożegnania...*

⁶ Np.: K. Pietrych, „[...] gdybym chciał Wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę” – doświadczenie choroby w „Chirurgicznej precyzji”, w: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007; B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków: Universitas, 2006.

⁷ R. Cieślak, *Gry wzrokowe. O wyobrażeniach ciała w poezji polskiej XX wieku*, w: *Między słowem a ciałem: materiały z IV Sesji Naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, Bydgoszcz, 24–26 października 2000 roku, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 2001, s. 77.

W poezji Barańczaka jest to widoczne m.in. w utworach: *O wół do piątej rano*, *Śpiący*, 10.12.79: *Śnieg I*, *Prześwietenie*, *Sierpień 1988*, *Powiedz, że wkrótce*, *Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce*. Krystyna Pietrych zauważa, że temat choroby nie zostaje wypowiedziany u Barańczaka nigdy wprost. Pojawia się jednak często „między wierszami”, w znaczącym milczeniu lub właśnie w opisach ciała, które jest chorobą naznaczone w sposób widoczny⁸. Nagromadzenie takich zabiegów obecne jest zwłaszcza w tomie *Chirurgiczna precyzja*. Za przykład może posłużyć utwór *Chęci*, gdzie ciało widziane jest jako autonomiczna w stosunku do duszy maszyna, pozornie odrębny organizm doskonale funkcjonujący, którego opis dokonuje się w języku zaczerpniętym z dziedziny anatomii, ale i sztuki. Znamienny wydaje się fakt, iż poeta, pisząc o ciele, często posługuje się dykcją naturalistyczną czy wręcz fizjologiczną. Równocześnie człowiekowi mówiącemu w wierszu towarzyszy świadomość, że w każdej chwili może zdarzyć się, iż „któraś częśćka ciała ustanie, nawali, / zaboli czy okaże się śmiertelnie chora”⁹.

Beata Przymuszała widzi ten problem w następujący sposób: „Ciało jako organizm funkcjonuje niezależnie ode mnie – lęk, jaki budzi, nie ma jednak manichejskiego nacechowania: materia sama w sobie nie jest zła – ona budzi niepokój, nie pozwalając się zawładnąć, zmuszając do poddania się jej”¹⁰. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, iż ciało w poezji Barańczaka jest w pewnym sensie, używając terminu Julii Kristevy, *abjectem*¹¹ – choć niechętnie się do tego przyznaje bohater liryczny, to jednak jest ono jego częścią, którą traktuje jako coś obcego, bo Innego, nieoswojonego do końca. Istnieje pewna aporia w Barańczakowym pojmowaniu ciała – z jednej strony traktowane jest zawsze z dystansem – „Ten sierpień przejdzie (...) do historii mojego ciała” (369), z drugiej strony to przecież coś znajomego – „w powiecie skóry wszyscy znają się nawzajem” (471).

DUSZA

Dusza w poezji Barańczaka wydaje się zdecydowanie słabiej reprezentowana, nastrożona znacznie więcej problemów interpretacyjnych. Kategorię tę u Barańczaka trzeba oczywiście traktować wieloznacznie, raczej jako jedną z możliwych

⁸ Por. K. Pietrych, „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę”..., s. 119.

⁹ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2006, s. 449. Wszystkie fragmenty wierszy Stanisława Barańczaka cytuję w artykule za tym wydaniem. W nawiasie podaję numer strony.

¹⁰ B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej...*, s. 187. Badaczka w interesujący sposób interpretuje m.in. wiersz Barańczaka *Powiedz, że wkrótce*.

¹¹ Por. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.

postaci pewnej wewnętrznej instancji podmiotu. Bez względu na nazwę, jej korzeni można jednak doszukiwać się w filozofii antycznej i chrześcijańskiej, która utrwaliła w świadomości kulturowej obraz człowieka jako istoty składającej się z cząstki materialnej i duchowej. Barańczak odwołując się wielokrotnie do tradycji literackiej baroku, ale także epok wcześniejszych, i ten obraz przywoływał, np. we wspomnianych już utworach *Chęci*, czy *Dialog Duszy i Ciała*. W wielu innych jego wierszach pojawia się w roli nadawcy lub adresata wypowiedzi lirycznej instancja wewnętrzna, która pozwala się konkretyzować jako świadomość, psychika, głos wewnętrzny itp. Owa instancja rzadko jednak bywa nazywana wprost, tematyzowana. Bogumiła Kaniewska w artykule *Rodzaj Żeński Barańczaka* zauważa, komentując utwór *Pusty* z tomu *Korekta twarzy*, że:

Dopełnienie, o którym mowa w utworze, przybiera wiele form (...) Jest określeniem siebie dzięki zetknięciu z Innym – ONĄ. Zetknięcie to rozgrywa się w zwielokrotnionej przestrzeni, niedookreśloność scenarii tego utworu przywodzi na myśl *sacrum* pojmowane literalnie, czyli gmach świątyni (echo, zakamarki, przejścia, granit), i metaforycznie – jako świątynię sztuki (instrument, futerał), ale i sferę erotycznego *profanum* („kiedyś ja sama w ciebie wejść”) – tyle, że żadna z tych płaszczyzn nie staje się dominująca, wszystkie przeplatają się, unieważniając wzajemnie¹².

Badaczka podkreśla, że Barańczak unika rodzaju żeńskiego, mimo że wiele pojęć kluczowych dla jego twórczości to właśnie ONE, np. „poezja, ojczyzna, muzyka”¹³ itp. Rzadko nazywa je po imieniu, wymienia czy dopuszcza do głosu. Wydaje się, że podobny los spotkał duszę. Utworem, w którym została najbardziej wyeksponowana jest oczywiście wiersz *Dialog Duszy i Ciała* z tomu *Chirurgiczna precyzja*. Wydaje się także, że to jej, duszy, czy też innej wewnętrznej instancji, wolno przypisać monolog wypowiedziany w wielokrotnie już interpretowanym utworze *Powiedz, że wkrótce*:

Powiedz krtani, że wkrótce. I powiedz powiece,
tej koldrze z piaskiem pod nią, księżniczce, nad ranem
drażnionej ziarnkiem grochu. (Bo późno: po trzeciej).
(471)

Podobnej hipotezy interpretacyjnej zdaje się nie wykluczać także Joanna Dembińska-Pawelec, która opisuje nadawcę m.in. w następujący sposób: „docierający, tajemniczy głos jest w istocie rodzajem mowy wewnętrznej, która toczy się w uspięonej jaźni śniącego”¹⁴. Z wiersza wyłania się obraz nadawcy jako kogoś, kto dobrze zna ciało, niejako „od podszewki”, równocześnie może być instancją

¹² B. Kaniewska, *Barańczak i rodzaj żeński*, w: *Poeta i Duch wolności...*, s. 24.

¹³ Tamże.

¹⁴ J. Dembińska-Pawelec, *Villanella. Od Anonima do Barańczaka...*, s. 189.

wyższą w stosunku do niego, wie coś niezwykle istotnego, co chce przekazać ciału, jednak, jak pisze Marian Stala: „albo się waha, albo nie potrafi tego uczynić, albo – jest przerażony. Dlatego też: słowa te najwłaściwsze, nie nadchodzą...”¹⁵.

Również utwór *Pusty z Korekty twarzy*, pierwszego tomu Barańczaka, być może pozwala się interpretować w podobny sposób. Jak wskazała Kaniewska, możliwa jest zarówno konotacja ze sferą *sacrum*, jak i *profanum*. Podążając jednak tą pierwszą ścieżką, można zakładać, że to właśnie wewnętrzna instancja podmiotu przemawia w wierszu. Dusza, do tej pory tylko „po stokroć przypuszczona” i „nieobecna” czeka na moment, kiedy będzie mogła dojść w pełni do głosu, jej istnienie będzie wreszcie dostrzeżone. Możemy przypuszczać, że nastąpi to w momencie słabości ciała, kiedy nie będzie już samowystarczalne, a jego właścicielowi przestanie się wydawać, że może wszystko: „(...) Dopiero kiedyś. Jeszcze wierzysz, / żeś jest i instrumentem wewnątrz futerału” (16). Tutaj również mamy do czynienia z nadawcą uważającym się za kogoś lepszego niż ciało, wyższego w, nazwijmy to, pożyczając termin od św. Tomasza z Akwinu, hierarchii bytów.

Warto zauważyć, że w obu wspomnianych wierszach do konfrontacji wewnętrznej instancji człowieka z jego zewnętrznym i materialnym ciałem dochodzi w bardziej lub mniej odległej perspektywie choroby czy śmierci, cierpienia lub słabości. W tym zakresie Barańczak pozostaje w zgodzie z tradycją średniowieczną, która dialogi spersonifikowanych postaci Duszy i Ciała umieszcza w obrębie literatury związanej ze śmiercią¹⁶.

Zupełnie inny obraz duszy wyłania się tymczasem z wierszy *Chęci* i *Dialog Duszy i Ciała* – bodaj jedynych w całej twórczości autora *Korekty twarzy*, w których dusza nazwana jest wprost i staje się bohaterką utworu. Niespodziewanie ujawnia swoją słabość. Okazuje się podobna do ciała, bo również może się zdarzyć, że „jej cząstka zdradzi, zawiedzie, nawali, / uświęci okrucieństwo, z nienawiści chora” (450). W *Dialogu Duszy i Ciała* Dusza nie tylko objawia się jako wielbicielek „smaków, dźwięków / i widoków, // że nie wspomnę / złud kochania” (454), ale także zwyczajnie nie jest w stanie pokonać Ciała w sporze na konteksty i językowe dowcipy.

Z przytoczonych przed chwilą utworów wyłania się niejednorodny obraz instancji wewnętrznej/świadomości/duszy – z jednej strony sytuującej siebie wyżej niż ciało, jako bardziej świadomą i w pewnym sensie lepszą, z drugiej zaś – również skażoną słabością i ułomną. Warto również zauważyć, że dusza zawsze występuje w twórczości Barańczaka w opozycji do ciała, a jednak przy nim, jako

¹⁵ M. Stala, *O jednym wierszu Stanisława Barańczaka. „To przecież prawie świt”*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 4, s. 13.

¹⁶ Por. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006, s. 497–527.

przy niezbędnym punkcie odniesienia. Warto zatem przyjrzeć się ich wzajemnym relacjom bliżej.

DIALOG DUSZY I CIAŁA

Utwór *Dialog Duszy i Ciała* to jeden z bardziej efektownych tekstów *Chirurgicznej precyzji*. W tym właśnie wierszu wątek trwających w niezgodzie fizycznej i metafizycznej cząstki w człowieku osiąga, jak uważa Iwona Misiak, apogeum¹⁷. Dusza postanawia opuścić Ciało. Utwór składający się z dziesięciu sonetów stanowiących kolejne kwestie interlokutorów jest niezwykle błyskotliwy, pełen literackich aluzji, gry z tradycją, zabawy językiem – nie tylko polskim. Badacze zwracają uwagę, że w ostatnim tomie Barańczaka forma poetycka osiąga nadzwyczajny poziom wyrafinowania. Tomas Venclova pisze o „maestrii przyprawiającej o zawrót głowy” oraz o „granicznym szaleństwie lingwistycznym”¹⁸, zaś Krystyna Pietrych stwierdza wręcz, że „nie jest łatwo przez frazeologiczne zabawy, syntagmatyczne zawikłania, stroficzne nowatorstwo usłyszeć prywatny i osobisty głos autora”¹⁹, który, jak podkreślał m.in. Marian Stala²⁰, stanowi szczególną wartość *Chirurgicznej precyzji*. Również w *Dialogu Duszy i Ciała* kunsztowne zabiegi formalne wysuwają się na plan pierwszy. Zabawy formą, liczne przerzutnie, instrumentacja głoskowa, metafory, wtrącenia obcojęzyczne i inne zabiegi, wywołują efekt zaskoczenia, który z kolei, cytując Zbigniewa Bieńkowskiego, „budzi (...) nie śmiech tubalny (...), ale śmiech wewnętrzny, stan radosnego podniecenia, powiedzielibyśmy (...): relaks psychiczny”²¹. Humor, właśnie taki, odwołujący się do intelektualnej przyjemności, odgrywa istotną rolę w *Dialogu Duszy i Ciała*. Elżbieta Sidoruk pisze, że „żartobliwa tonacja *Dialogu* (...) wytłumia zarysowany w nim konflikt. Komizm (...) oswaja nierozwiązywalną sprzeczność, z pewnością jednak jej nie unieważnia”²². Uważam, że wręcz przeciwnie, żartobliwy ton utworu akcentuje kontrast między stronami konfliktu, choć istotnie przysłania prawdziwą wagę toczącego się sporu.

¹⁷ I. Misiak, *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demurga*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 82.

¹⁸ *Opinie o „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 65, s. 160–165.

¹⁹ K. Pietrych, „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę”..., s. 121.

²⁰ Por. M. Stala, *Ten żart na śmierć i życie. O nowej książce Stanisława Barańczaka*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 24, s. 13.

²¹ Cytuję za: P. Czwordon-Lis, *Buffo i blues, terapia i bezsilność. Źródła komizmu i źródła powagi w „Piosenkach nieśpiewanych Żonie”*, w: *Poeta i duch wolności...*, s. 164.

²² E. Sidoruk, *Człowiek jak zbieg dwóch natur. Cieleśne i duchowe w „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, w: *Cieleśność w polskiej poezji najnowszej*, red. T. Cieślak i K. Pietrych. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010, s. 149.

Bogactwo aluzji literackich i zabiegów poetyckich utworu opisała wspomniana już Iwona Misiak w artykule *Dialog chirurga i demiurga*. Badaczka tropi intertekstualne wątki obecne w utworze, odnosząc się m.in. do Brodzkiego, Audena, Szekspira i oczywiście wspomnianego w dedykacji Marvella²³. Nie zamierzam powtarzać tego, co zostało już bardzo wnikliwie zbadane, chciałabym jedynie odnieść się do jednego aspektu, szczególnie dla mnie istotnego.

Tradycja dialogów spersonifikowanych postaci Duszy i Ciała wywodzi się, jak wiadomo, z bogatej średniowiecznej literatury o śmierci, uściślając, z gatunku *visio* opracowującego motyw rozdziału Duszy z Ciałem w chwili śmierci i dalszych losów Duszy²⁴. Nie wolno pominąć tego kontekstu, mówiąc o utworze Barańczaka, gdyż wpływa on w sposób znaczący na odczytanie całej sytuacji lirycznej. Biorąc pod uwagę, jak bardzo frapujący dla Barańczaka był problem przemijania, upływu czasu i umierania, w tym miejscu nasuwa się pytanie, czy ów Barańczakowy dialog między dwoma częstkami ludzkiej natury odbywa się również w obliczu zbliżającej się śmierci. Śmierć w wierszu nie została stematyzowana, wypowiedziana, i w pobieżnej lekturze wydaje się nieobecna. Dokładniejsza analiza pozwala jednak doszukać się pewnych jej symptomów. Wszak już w pierwszym zdaniu czytelnik dowiaduje się: „aż do dzisiaj / każde wyjście / z ciebie – ścianą // jednolicie / zarastało. / Lita skała, / poddaj mi się: // choć ukrywasz / furtki ciemne, / jest gdzieś wyrwa w światło dzienne” (451). „Aż do dzisiaj”, a zatem coś wpłynęło na duszę z wiersza *Powiedz, że wkrótce*. Joanna Dembińska-Pawelec w swojej interpretacji tego utworu zauważa: „Pomimo iż w tekście wiersza słowo »śmierć« nie jest wypowiedziane, to jednak warstwa brzmieniowa dokonuje reifikacji jej obecności. Presuponują jej istnienie także wyrazy należące do semantycznego pola śmierci: »martwe«; »grobu«; »wieczne«”²⁵.

Chociaż warstwa brzmieniowa w *Dialogu Duszy i Ciała* nie jest tak silnie nacechowana, jak w *Powiedz, że wkrótce*, można domyślać się, że Dusza usłyszała jakiś podszept znaczący kres jej uwięzienia w Ciele. Przytoczony fragment pozwala presuponować pewne wydarzenia – może znów, analogicznie do utworu *Powiedz, że wkrótce*, było to zaobserwowanie objawów choroby, starości, zmęczenia, które kazały Duszy podjąć próbę uwolnienia się z Ciała. W utworze pojawiają się także inne, bardzo dyskretne, znaki wskazujące tę ścieżkę interpretacyjną np.: aluzja do pieśni *Dusza z Ciała wyleciała* – utworu o śmierci przecież, konotujące sytuację graniczną powiedzenie „tonący brzytwy się chwyta”, przywołanie postaci hrabiego Monte Christo, a wraz z nim porównanie ciała do pośmiertnego całunu, a także cały sztafaż słownictwa nawiązującego do śmierci i choroby: ból, gnicie, cierpienie, „nitki nerwów”, „mafie martwień”, „gangi gangren”, „bandy

²³ I. Misiak, *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga...*, s. 82.

²⁴ T. Michałowska, *Średniowiecze...*, s. 501.

²⁵ J. Dembińska-Pawelec, *Villanella...*, s. 189.

angin”. W tradycji średniowiecznej rozdzielenie duszy i ciała jest jednoznaczne ze śmiercią człowieka. Wiemy jednak, że w wierszu Barańczaka nie dochodzi do takiego rozdzielenia. Utwór kończy się swego rodzaju kompromisem. Iwona Misiak pisze:

Dotychczasowi przeciwnicy kurtuazyjnie wyrażają pochlebne opinie. Dusza chwali gry słowne partnera i gratuluje swojemu Kalibanowi optymistycznej natury. Ciało przypuszcza, że tylko dzięki obecności niematerialnego Ariela może wyjaśnić cel życia, przeciwstawić się grozie i szaleństwu panującemu w świecie²⁶.

Choć przedstawiona przez badaczkę wizja pokojowego zakończenia sporu wydaje się nadto optymistyczna, do czego za chwilę powrócę, niewątpliwie groźba śmierci zostaje odroczone na jakiś czas.

W średniowiecznych dialogach, które, zupełnie inaczej niż u Barańczaka, miały cel czysto dydaktyczny, mimo iż spotkania duszy i ciała odbywały się zwykle już po śmierci lub w jej trakcie, często również kończyły się ponownym połączeniem obu części natury ludzkiej. Działo się tak ponieważ przedstawione w *visio* wydarzenia okazywały się elementem wizji sennej lub nadprzyrodzonej (stąd też nazwa gatunku), która miała być ostrzeżeniem i pouczeniem dla odbiorców²⁷. Znakomicie w ten nurt wpisuje się utwór *Powiedz, że wkrótce*, który również pozwala się interpretować jako senna wizja²⁸. Joanna Dembińska-Pawelec pisze:

Wiersz Barańczaka jest bowiem poetycką kreacją snu. Nie przypadkiem otwierająca strofa zawiera intertekstualne nawiązanie do baśni o Piaskowym Dziadku rozsypującym po świecie sny oraz baśni o księżniczce na ziarnku grochu, budzonej nad ranem niewygodą postłania. I tylko we śnie można dosłyszeć tajemniczy głos dobiegający z kosmicznej przestrzeni, przynoszący nieoczekiwane ostrzeżenie. (...) Jeśli więc światem przedstawionym w wierszu *Powiedz, że wkrótce* jest wizja senna, to powstaje pytanie, czy może ona być ostrzeżeniem przed śmiercią (...)? Taka perspektywa interpretacyjna zmienia postać nadawcy: docierający, tajemniczy głos jest w istocie rodzajem mowy wewnętrznej, która toczy się w uśpionej jaźni śniącego²⁹.

Wiersz *Powiedz, że wkrótce* realizowałyby zatem w pewnym stopniu założenia gatunku *visio*³⁰, ponieważ stanowi ostrzeżenie przed nadchodzącą śmiercią, o której wie już głos wewnętrzny podmiotu, być może dusza, a nie wie jeszcze ciało.

W średniowiecznej tradycji niezmiennie jednak dialog toczący się między obu postaciami odbywał się w momencie całkowitego ich rozdzielenia, które miało

²⁶ I. Misiak, *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga...*, s. 82.

²⁷ T. Michałowska, *Średniowiecze...*, s. 502.

²⁸ Jak wskazuje J. Dembińska-Pawelec, oczywiście jest to jedna z możliwych interpretacji, a przezwanie zawartego w nim komunikatu może oznaczać zarówno śmierć, jak i przebudzenie.

²⁹ J. Dembińska-Pawelec, *Villanella...*, s. 195–197.

³⁰ Choć trzeba tu zaznaczyć, że jest pozbawiony jego mocno dydaktycznego przekazu.

choć pozór definitywności. Z taką sytuacją mamy do czynienia w bodaj najbardziej znanym utworze tego gatunku, powstałym w XIII w. w Anglii *Visio Philiberti*, gdzie potępiona już Dusza staje nad martwym Ciałem i czyni mu wyrzuty, że dopuściło się tylu grzechów, które teraz ją obciążają³¹. Ciało zaś nie pozostaje dłużne i odpowiada, że to Dusza jako mądrzejsza i lepsza powinna go bronić przed jego własnymi słabościami. Inna natomiast jest sytuacja w przywołanej w wierszu Barańczaka pieśni *Dusza z ciała wyleciała*, będącej częścią piętnastowiecznej *Skargi umierającego*. Dusza występuje tutaj już bez Ciała, przedstawiona jest jako bezdomna, nie wie, gdzie się udać. Jej rozmówca, bliżej nieokreślony w tekście, prowadzi ją do raju. Nie ma mowy o powrocie do Ciała. To ostateczne rozstrzygnięcie i zakończenie losów bohatera *Skargi umierającego* (utwór w wersji, w której pojawia się *Dusza z ciała wyleciała*, również jest dialogiem)³². Kontekst ów wydaje się istotny dla interpretacji Barańczakowego *Dialogu Duszy i Ciała*, gdyż zostaje przywołany jako pierwszy argument Duszy. Ciało odpowiada: „Grozisz? Próżno / „Dusza z Ciała / wyleciała?...” / Nie, aluzją // nic nie zdziałaś; / już za późno,” (451–452). Zwłaszcza ostatni wers przyciąga uwagę interpretatora. Dlaczego „już za późno”? To sformułowanie konotuje również po raz wtóry odniesienie do wiersza *Powiedz, że wkrótce*, gdzie wielokrotnie pojawia się ono w zmiennych formach: „Bo późno”, „Już późno”, „choć późno” i „za późno”. Dembińska-Pawelec zauważa, że „w miarę upływu czasu senny koszmar sukcesywnie narasta. Krótkie wtrącenie – „za późno” – paraliżuje strachem. W tym momencie sen zostaje przerwany. Ostatni przekaz: „Po trzeciej”, jak echo podążający za przebudzeniem, już się nie przyśni”³³.

Pokrewieństwo obu tych utworów wydaje się nieprzypadkowe. Warto zauważyć, że sytuacja liryczna wymienionych wierszy wbrew pozorom nie jest bardzo odległa. Choć kategorycznie różni je stylistyka, w której zostały napisane – *Dialog Duszy i Ciała* skrzy się humorem i wyrafinowanymi żartami lingwistycznymi, podczas gdy utwór *Powiedz, że wkrótce* utrzymany jest w poważnej tonacji, pełnej mrocznego napięcia – w obu wierszach ciało odgrywa ogromną rolę, a jak wcześniej zostało wykazane, uzasadnione jest skonkretyzowanie instancji nadawczej w *Powiedz, że wkrótce* jako niematerialnej, duchowej cząstki natury ludzkiej. Zarówno w jednym, jak i w drugim utworze nie wprost przekazany zostaje komunikat o zbliżającej się śmierci, rozdzieleniu duszy i ciała. W obu przypadkach również perspektywa ta ostatecznie zostaje odroczone, w *Dialogu* poprzez osiągnięcie swego rodzaju kompromisu między stronami konfliktu, w *Powiedz, że wkrótce* poprzez przerwanie sennej wizji.

³¹ M. Lenart, *Spór Duszy z Ciałem i inne wierszowane spory w literaturze staropolskiej na tle tradycji średniowiecznej*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2002, s. 44.

³² T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008, s. 508–516.

³³ J. Dembińska-Pawelec, *Villanella...*, s. 195–197.

Wracając jednak do odpowiedzi na pytanie, dlaczego „już za późno” – być może dlatego, że w czasie pięciu wieków dzielących *Dialog Duszy i Ciała* Barańczaka od przywołanej na jego początku pieśni *Dusza z ciała wyleciała* diametralnie zmieniła się kondycja człowieka oraz jego sposób postrzegania siebie i świata. Groźba rozdzielenia Ciała i Duszy straciła swoją moc dydaktyczną wobec podmiotu, który utracił pewność wiary w nieśmiertelną duszę.

DIALOG

Mimo tak bardzo zmieniającej się wizji człowieka³⁴ ciekawy wydaje się fakt, iż z różnych powodów wciąż istotnym narzędziem poznawczym pozostaje dialog. Mirosław Lenart pisze:

dyskusji w średniowieczu przypisywali scholastycy szczególną rolę dydaktyczną i heurystyczną (...). Charakteryzowała się jako *disputatio* formą ściśle określoną, która zawierała: ekspozycję, zarzuty i odpowiedzi oraz uzupełnienia. Augustyn stwierdził, że „kto dysputuje, odróżnia prawdę od kłamstwa”³⁵.

Nieco inny powód dla wagi dialogu widzą współcześni filozofowie, choć i oni przyznają, że „refleksja nad cielesnością stoi u podstaw filozofii dialogu”³⁶. Lenart, parafrazując pogląd Maurice’a Merleau-Ponty’ego zauważa, że to „opór ciała, jako doświadczenie podmiotowego bycia, objawia się jako pierwotne i podstawowe zarzewie sporu. Jest to spór pomiędzy dwoma różnymi jakościami, przejawiającymi się w osobie”³⁷. I dodaje: „Istnienie sporu oparte na doświadczeniu rozdzielenia rodzi w podmiocie tęsknotę za utraconą jednością. Chodzi tu o przewyżczenie podziału na duszę i ciało”³⁸. Dążył do tego w swojej filozofii Ludwigo Feuerbach, który twierdził, że:

różnica między ciałem i duszą nie jest mianowicie niczym innym, jak tylko metafizyczną różnicą między egzystencją a istotą w płaszczyźnie psychologicznej. Ciało jest egzystencją człowieka; (...) Czy możesz jednak oddzielić istotę od egzystencji? W myślach oczywiście, ale nie w rzeczywistości. Zniesienie mojej egzystencji jest zniesieniem mnie samego – dlatego właśnie zniesieniem bolesnym³⁹.

³⁴ Wizja ta od początku nastroczała wielu problemów – pisze o tym m.in. Mirosław Lenart w swojej książce *Spór Duszy z Ciałem*, gdzie wspomina o różnicach w wizjach dualistycznych człowieka zarówno u starożytnych filozofów, jak i u św. Augustyna i Tomasza z Akwinu.

³⁵ M. Lenart, *Spór Duszy z Ciałem...*, s. 45.

³⁶ Tamże, s. 18.

³⁷ Tamże, s. 17.

³⁸ Tamże.

³⁹ L. Feuerbach, *Wybór pism*, t. 2: *Zasady filozofii przyszości*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988, s. 348.

Podobny wniosek płynie z nierozstrzygalnego konfliktu między interlokutorami *Dialogu Duszy i Ciała*. Mimo ukazania całej nieprzystawalności obu części natury ludzkiej i trwającego między nimi konfliktu, okazuje się, że ich rozbrat nie jest możliwy, skazane są na wspólne funkcjonowanie, póki żyją. Do nierozstrzygalności tej sytuacji powrócę jeszcze za chwilę. W tym miejscu warto jeszcze zauważyć, że – przynajmniej dla wstępnej części utworu – nazwa „spór” jest dużo bardziej odpowiednia niż „dialog”⁴⁰:

Dialog, jako akt komunikacji – pisze Lenart – wolny być musi od manipulacji, wynikającej często z pozycji podmiotów w nim uczestniczących. W sporze chodzi zaś o zwycięstwo. Implikuje to także traktowanie adwersarza jako wroga. Ten cel w sporze ważniejszy jest od poszukiwana prawdy, tak charakterystycznego dla samego dialogu. Zamiast poszukiwania prawdy mamy w sporze walkę o prawdę, co właściwie porównać można do walki o zagarnięcie terytorium⁴¹.

U Barańczaka interlokutorom chodzi o zwycięstwo. Pojawia się również metafora walki terytorialnej – Ciało mówi: „nie licz, / że się jeszcze // parę dzielnic / uda (resztę / czyniąc gettem) / tak uszczelnić, // że nie wtargną / w raj ten gwałtem / gangi gangren // (...) und so weiter” (455).

W końcówce utworu ton dyskusji zmienia się jednak znacząco i bardziej przybiera formę dialogu, jakby rozmówcy w końcu właściwie zdiagnozowali swoją sytuację egzystencjalną – nie tylko skazani są na obcowanie z Innym (wszak: „W samym sporze ujawnia się świadomość inności”⁴²), ale również są współodpowiedzialni, co dla Levinasa oznaczało bycie zakładnikiem drugiego. Podążając więc za myślą Derridy, uznali, że jedyną możliwością obcowania z Innym jest negocjacja.

SPÓR TRADYCJI Z NOWOCZESNOŚCIĄ

Sądzę, że konflikt między bohaterami utworu *Dialog Duszy i Ciała* może być również w pewnym sensie widziany jako spór tradycji z nowoczesnością. Ciało tylko do pewnego stopnia ujmowane jest w wierszu w sposób zgodny z tradycją – jako więzienie Duszy, z którego ta „lepsz” częśćka ludzkiej natury próbuje się uwolnić. Przywołana już literatura średniowieczna, jak również późniejsza, barokowa, widzi w ciele źródło marności i grzechu. Nie inaczej jest również u przy-

⁴⁰ Oczywiście mam tutaj na myśli dialog jako pojęcie komunikacyjne, nie zaś wyznacznik gatunkowy, w którym to znaczeniu został przede wszystkim przywołany w tytule. W tym znaczeniu Barańczak oczywiście aktywizuje powtórnie tradycję dialogów średniowiecznych, często scenicznych, rozwijanych pierwotnie jako część liturgii.

⁴¹ M. Lenart, *Spór Duszy z Ciałem...*, s. 27.

⁴² Tamże, s. 17.

wołanych przez Barańczaka w dedykacji Andrew Marvella i ks. Józefa Baki, który pisał w *Uwagach śmierci niechybnej*: „Życie wojna / Niespokojna. // Ciało kat, / Świat psu brat”⁴³. Trzeba jednak zauważyć, że w utworze Barańczaka to raczej Dusza widzi Ciało w taki tradycyjny sposób. Ono samo, owszem, przyznaje się: „tak, mnie dziękuj // za tłum pokus” (454), nie uważa się jednak za słabszą lub gorszą połówkę człowieka, wręcz przeciwnie, dorównuje Duszy erudycją, znajomością tradycji literackiej i filozoficznej, a nawet obcych języków⁴⁴, jest pewne swojej nieredukowalności – nie boi się cięcia Ockhamowską brzytwą. Ciało lepiej zdaje sobie sprawę z kondycji ludzkiej natury, w której niezbędną rolę odgrywają oba pierwiastki – fizyczny i duchowy. Przejawia głęboko nowoczesną świadomość. Zatem zupełnie inaczej niż w utworze *Powiedz, że wkrótce*, tutaj to Ciało jest tym, który wie, ma większą samoświadomość niż Dusza.

Dusza natomiast, bardziej niż Ciało, stoi po stronie tradycji. To ona dąży do opuszczenia Ciała, widzi się jednoznacznie jako lepszą cząstkę uwięzioną w marnym „lokum”. Wydaje się, że do końca pozostaje przy swojej wizji świata, mimo że godzi się pozostać w Ciele: „Mój Kaliban / kalambury / składa! Który / raz kaliber / twej natury, / choć naiwnej / jak koliber, / żal ponury / w podziw zmienia! / Oto przykład / Szczęliwieczeni / niewolnika / plus więzienia – / rzecz niezwykła!” (456). Ciało, odnosząc się do owego zbawienego wpływu, jaki Dusza sobie przypisuje, kwituje: „Myśl tak dalej. / *Molto bene*” (456). Ostatnie wersy utworu pozwalają się interpretować jako zgodę Ciała na niewyprowadzanie Duszy z błędu dotyczącego jej wyższości, jeśli tylko pozwoli mu to uzyskać, do czego dążyło – zachowanie Duszy przy sobie.

Czy zatem faktycznie spór między Duszą i Ciałem w wersji Barańczaka zakończył się, jak chce Iwona Misiak, „osiągnięciem zgody”⁴⁵ lub, jak sugeruje Dorota Kulczycka, „spotkaniem» wyobrażonym w geście pojednania i prób obopólnego zrozumienia”⁴⁶? Sam Barańczak wskazywał na tradycję dialogu duszy i ciała w angielskim baroku jako szczególnie go inspirującą:

⁴³ J. Baka, *Uwagi*, red. A. Czyż, A. Nawarecki, Lublin: Wydawnictwo Test, 2000.

⁴⁴ Wtrącanie przez Barańczaka zwrotów obcojęzycznych prowokuje wiele tez interpretacyjnych. Iwona Misiak w cytowanym już artykule uważa, że mogą one pochodzić od twórców przywołanych w aluzjach literackich (Auden, Goethe, Brodski, Szekspir), zauważa również, że podobny zabieg zastosował Brodski w utworze *Dwie godziny w zbiorniku*. Por. I. Misiak, *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga...*, s. 79. Dla Elżbiety Sidoruk to znak uniwersalizacji problemu duszy i ciała. Zob. E. Sidoruk, *Człowiek jak zbieg dwóch natur...*, s. 143–151). Studenci w czasie omawiania tego utworu na zajęciach zauważyli również, że zwroty obcojęzyczne pojawiają się zwykle w miejscach szczególnie trywialnych językowo, być może zatem użycie języka obcego uzasadnione jest chęcią nadania im wyższej rangi stylistycznej, ucieczki od zwyczajności.

⁴⁵ I. Misiak, *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga...*, s. 82.

⁴⁶ D. Kulczycka, *W stronę metafizyki. O „Dialogu Duszy i Ciała” i innych wierszach z lat 90. Stanisława Barańczaka*, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2007.

Zauważmy jednak – pisał – że w ujęciu siedemnastowiecznych Anglików spór ten kończy się z reguły remisem. Widać to wyraźnie w znakomitym *Dialogu duszy i ciała* Marvella, gdzie partnerzy sporu oskarżają się nawzajem z równą słusnością o zniewolenie i tyrański ucisk. Starcie musi tu się skończyć wynikiem nie rozstrzygniętym, ponieważ człowiek nie jest określany w pełni ani przez wymogi ciała, ani przez wymogi duszy, lecz przez ich chybliwą i wewnętrznie sprzeczną symbiozę⁴⁷.

Faktycznie, również w *Dialogu* Barańczaka trudno mówić o spektakularnym zwycięstwie⁴⁸, choć mimo wszystko wydaje się, że Ciało ostatecznie znalazło się na nieco bardziej uprzywilejowanej pozycji. Nie zmienia to jednak faktu, że bez Duszy nie jest w stanie funkcjonować. Jerzy Kandziora komentuje wspomnianą aporię w następujący sposób:

Poezjotwórczy paradoks polega na tym, że człowiek, tworząc te abstrakcyjne pojęcia-bytu – Duszę i Ciało – zarazem nie potrafi wyobrazić ich sobie inaczej niż w postaci *personifikacji*. A w niej „schodzą się” one – Dusza i Ciało – na powrót wbrew człowiekowi, a może raczej, już jako persony, atomizują się na Ciało i Duszę, rzecz można, drugiego stopnia⁴⁹.

Żaś Krystyna Pietrych, pisząc o wierszach *Dialog Duszy i Ciała* oraz *Chęci*, zauważa: „Oba te teksty tak mocno eksponują skonwencjonalizowane sposoby prezentowania dualistycznego obrazu człowieka, że w istocie stają się zaprzeczeniem możliwości postrzegania siebie jako dwóch niemal niezależnych, opozycyjnych względem siebie sfer – duchowej i cielesnej”⁵⁰. Badaczka twierdzi, że w ten sposób dokonuje się „zanegowanie zakorzenionego w kulturze stereotypowego widzenia ludzkiej osoby”⁵¹. Sądzę, że trudno wysuwać tak jednoznaczne wnioski. Barańczak zdaje się przede wszystkim wskazywać na paradoks ludzkiej natury, w której Dusza i Ciało nie potrafią harmonijnie funkcjonować razem, lecz ich rozbrat również nie jest możliwy. Dlatego osobiście bliższy wydaje mi się pogląd Elżbiety Sidoruk:

Ukazując ów paradoks, poeta nie deprecjonuje opisowej wartości opozycji dusza – ciało, ani też nie przeciwstawia dualistycznej koncepcji człowieka wizji człowieka jako bytu inte-

⁴⁷ S. Barańczak, *Wstęp*, w: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, oprac., wybrał i przeł. S. Barańczak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1991, s. 17.

⁴⁸ Komentując inne utwory Barańczaka, Elżbieta Sidoruk pisze: „Zarówno w *Tenorach*, jak i w *Hi-Fi* Barańczak ukazuje związek sfery cielesnej i duchowej jako dysonansowy, a zarazem dąży do wytłumienia rozdźwięku między nimi przez dowartościowanie pierwiastka cielesnego”. Zob. E. Sidoruk, *Człowiek jak zbieg dwóch natur...*, s. 146. Intuicja ta zdaje się w pewnym stopniu sprawdzać i w przypadku wiersza *Dialog Duszy i Ciała*.

⁴⁹ J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2007, s. 343.

⁵⁰ K. Pietrych, „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę”..., s. 127.

⁵¹ Tamże.

gralnego. Za pośrednictwem formy wierszowej oswaja nieredukowalną sprzeczność, dowodząc, że odrębność i integralność duszy i ciała wzajemnie się nie wykluczają⁵².

Może zatem tak właśnie należy spojrzeć na problem – to forma poetycka staje się dla Barańczaka odpowiedzią na nierozstrzygalne konflikty ludzkiej egzystencji. Stąd jej szczególna maestria w *Chirurgicznej precyzji* i w utworach dotyczących duszy i ciała. Skoro nie jest możliwe zredukowanie sprzeczności ani jej uspołnienie, forma daje szansę na uzyskanie chociaż chwilowej harmonii.

BODY AND SOUL IN STANISŁAW BARAŃCZAK'S POETRY.
DIALOGUES AND DISPUTES BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

The poetry of Stanisław Barańczak is marked by opposing ideas and concepts. One of them is the contrary ideas of the body and the soul – the two basic parts of every human being. Barańczak quite often uses the topic of body when he writes about illness, pain, suffering, aging or eroticism. Although, the presence of the soul is not so obvious in his poetry, it is still there. The soul appears as a different kind of internal presence, but the tension between it and the body grows in the poems of Barańczak. It reaches a climax in a poem titled *Dialog of the Soul and the Body*. The poem is extremely erudite, full of literary allusions and linguistic jokes. It refers to medieval and later literary traditions as well as to modern philosophy. The soul wants to leave the body because it feels that it is imprisoned in it. The body knows that they cannot live separately, even if living together is very difficult. It does not think of itself as the worse part of the human being, but is ready to let the soul believe so. There were quite a lot of dialogues about the soul and the body in the literature of the Middle Ages, but it was always the body that was the broken part of the man. In the baroque era it was a bit different – the disputes between soul and body often ended in a draw. In this poem of Barańczak's, the situation seems to be similar. Each of the interlocutors knows that there is no other way for them to stay together.

Keywords: soul, body, dialog, tradition, conflict

Aleksandra Sowa-Zduńczyk – doktorantka w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Śląskim, uczestniczka Programu Mobilności Studentów MOST w 2011 roku. Autorka opublikowanej w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej pracy magisterskiej pt.: *Między cielesnością a metafizyką. Wybrane erotyki Stanisława Barańczaka na tle tradycji literatury polskiej i metafizycznej poezji angielskiego baroku*. Wśród jej zainteresowań naukowych główne miejsce zajmuje poezja Stanisława Barańczaka oraz tłumaczonych przez niego poetów amerykańskich. Tego tematu dotyczy również większość opublikowanych przez nią artykułów naukowych. Współpracuje m.in. z czasopismem „artPAPIER”.

⁵² E. Sidoruk, *Człowiek jako zbieg dwóch natur...*, s. 150.

JOANNA DEMBIŃSKA - PAWELEC

Uniwersytet Śląski w Katowicach

PROBABILISTYKA W POEZJI WISŁAWY SZYMBORSKIEJ I STANISŁAWA BARAŃCZAKA

PROBABILIZM JEST ROZWIJANĄ W STAROŻYTNOŚCI TEORIĄ FILOZOFICZNĄ, KTÓRĄ historycy filozofii umiejscawiają między dogmatyzmem a sceptycyzmem. Neguje ona możliwość poznania prawdy absolutnej, ale dopuszcza istnienie prawd prawdopodobnych¹. W czasach współczesnych mianem probabilistyki, nazywanej także teorią prawdopodobieństwa, określa się dział matematyki zajmujący się zdarzeniami losowymi. Poddaje on analizie takie zjawiska, które nie podlegają determinizmowi, ale wynikają ze zmiennych losowych. Początki badań probabilistycznych sięgają XVII wieku, kiedy powstały pierwsze założenia matematycznych obliczeń prawdopodobieństwa sformułowane przez Pierra de Fermata oraz Blaise'a Pascala².

W polskiej poezji współczesnej problematyka prawdopodobieństwa zyskała pierwszorzędne znaczenie w poezji Wisławy Szymborskiej, autorki wierszy *Wielka liczba*, *Wszelki wypadek* czy *Możliwości*. Założenia filozoficzne Pascala, Leibniza, Berkeleya przywoływane są w rozważaniach na temat jej twórczości. Pojęcia z zakresu teorii prawdopodobieństwa, zaczerpnięte z filozofii oraz matematyki, w sposób niejako metaforyczny bywają wykorzystywane w interpretacji jej utworów lirycznych. Wojciech Ligęza na przykład zagłębiał się w miarach i liczbach autorki tomu *Sto pociech*³, Stanisław Balbus pisał wręcz o jej probabilistycznej metafizyce oraz światach możliwych⁴, do tej ostatniej kategorii odwoływał się

¹ J. Didier, *Słownik filozofii*, przeł. K. Jarosz, Katowice: Książnica, 1992, s. 276.

² A.R. Lacey, *Słownik filozoficzny*, przeł. R. Matuszewski, Poznań: Zysk i S-ka, 1999, s. 229–233.

³ Tytuł *Miary i liczby* nosi jeden z rozdziałów książki Wojciecha Ligęzy. Zob. W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001, s. 315–358.

⁴ Nazwą „światy możliwe” posłużył się Stanisław Balbus w tytule jednego z rozdziałów książki.

także Marian Stala, zastanawiając się nad relacją między „światem danym faktycznie a światem możliwym” w poetyckim uniwersum autorki *Ludzi na moście*⁵. Właśnie w kontekście probabilistyki, czyli teorii prawdopodobieństwa, chciałabym się przyjrzeć wybranym zagadnieniom obecnym w poezji Wisławy Szymborskiej i Stanisława Barańczaka.

Stanisław Barańczak był wiernym czytelnikiem poezji Wisławy Szymborskiej, recenzentem jej tomów i tłumaczem wierszy na język angielski. W *Etyce i poetyce* zamieścił omówienie wydanego w 1976 roku zbioru Szymborskiej zatytułowanego *Wielka liczba*. Podkreślał tam zwłaszcza postawę „mądrej ironii” poetki, jej krytycyzm i wyrażaną w lirycznej mowie obronę poszczególnego istnienia przeciw statystycznym uogólnieniom i wielkim liczbom – ideałom „zadufanych utopistów”⁶. W zbiorze szkiców *Przed i po* zawarta jest z kolei recenzja tomu Szymborskiej *Ludzie na moście*. „Dwadzieścia dwa utwory – pisał Barańczak – każdy z nich na swój sposób znakomity, artystycznie bezbłędny, stanowiący zamkniętą, skończoną, doskonałą całość”⁷. I w tym tomie dostrzegał krytyk prymat głosu jednostki wypowiedzianej się w obronie spraw ludzkiej społeczności. W książce *Ocalone w tłumaczeniu*, w szkicu *Amerikanizacja Wisławy, albo: O tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii”*, opisywał Barańczak nieco żartobliwie trudności translatologiczne, kulturowe i społeczno-polityczne wynikłe z doświadczeń przekładowych jej wierszy⁸. W ważnym dla autora *Chirurgicznej precyzji* tytułowym szkicu książki *Poezja i duch Uogólnienia* Szymborska zaliczana jest do grona „kilkorga największych żyjących poetów” i to do jej poetyckiego konceptu odwoływał się Barańczak w zakończeniu swoich rozważań⁹. Warto jeszcze podkreślić, że w książce *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, w części zatytułowanej *Tłumacząc własny wiersz*, szkic, który uznany może być za programową wypowiedź poety, opatrzony został przez Barańczaka cytatem z wiersza Szymborskiej – „Zemsta ręki śmiertelnej”¹⁰.

Zob. S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996, s. 126–153.

⁵ M. Stala, *Radość czytania Szymborskiej*, w: tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 1991, s. 141.

⁶ S. Barańczak, *Poszpek z soli*, w: tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Paryż: Instytut Literacki, 1979, s. 130–136.

⁷ Tenże, „*Niezliczone odmiany koloru szarego*”, w: tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn: Aneks, 1988, s. 112.

⁸ Tenże, *Amerikanizacja Wisławy, albo: O tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii”*, w: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań: Wydawnictwo a5, 1992.

⁹ Tenże, *Poezja i duch Uogólnienia*, w: tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków: Znak, 1996.

¹⁰ Tenże, „*Zemsta ręki śmiertelnej*”, w: tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn: Aneks, 1990.

Jednostkowy punkt widzenia, ironia, obrona ludzkich praw i wartości są Barańczakowi – poecie, krytykowi, eseiście – bardzo bliskie. Jednak nie wiersze podejmujące taką właśnie tematykę stały się dla niego inspiracją poetycką, ale liryki miłosne autorki *Wszelkiego wypadku*.

Świat ukazwany w wierszach Szymborskiej jawi się jako dany w nadmiarze, w przesycie, jak mówi poetka, w „wielkiej liczbie” (WW, 199)¹¹. Nie udaje się go objąć świadomością, nie można go pojąć w całości, doświadczyć we wszystkich przejawach. Ta ontologiczna wielość różnorodności potencjalnie mogłaby stwarzać nieskończone możliwości, ustanawiać, jak w wierszu *Dworzec*, „raj (...) prawdopodobieństwa” (WW, 123). Tak się jednak nie dzieje. Jak ukazuje Szymborska, kondycja człowieka, który istnieje „zanadto w jednej osobie” znacznie go ogranicza. Dlatego w wierszu *Pod jedną gwiazdką* zapisuje:

Przepraszam wszystko, że nie mogę być wszędzie.
Przepraszam wszystkich, że nie umiem być każdym i każdą.
(*Pod jedną gwiazdką*, WW, 195)

Różnorodność świata otwiera potencjalne szanse na ich wielorakie spełnienie. Mówi o tym wiersz zatytułowany *Możliwości* (WW, 277). Wyrażona jest w nim, jak zauważa Marian Stala, „apologia możliwości pojmowanej jako antidotum na nadmiar porządku, określoności, ogólności, utopijnych ideologii”¹². Wiersz składa się wyłącznie z długiego szeregu wyliczeń, które ukazują możliwość wyboru, przywilej decydowania, ale zarazem konieczność i przymus dokonywania wyboru. Im więcej wyliczeń wskazywanych w wierszu „możliwości”, tym bardziej objawia się cząstkowość i fragmentaryczność ludzkiego doznawania świata. Szeroko zakrojone brzegowe granice prawdopodobieństwa w jednostkowym doświadczeniu objawiają się zaledwie w szczątkowym i fragmentarycznym wymiarze.

Problem potencjalnego nadmiaru różnych możliwości, jakie oferuje człowiekowi otaczający świat, prowadzi poetkę do zagadnień ontologicznych i pytań dotyczących konieczności wyboru. W wierszu *Wielka liczba* zapisuje zatem:

Wybieram odrzucając, bo nie ma innego sposobu,
ale to, co odrzucam, liczebniejsze jest,
gęstsze jest, natarczywsze jest niż kiedykolwiek.
(*Wielka liczba*, WW, 199)

„Reszta – dodaje poetka – w prześlepienie idzie, / w niepomyślenie, w nieodżałowanie” (WW, 199). Szymborska, zauważa Wojciech Ligęza, „używa języka

¹¹ W. Szymborska, *Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2001. Wszystkie cytaty z wierszy podaję za tym wydaniem. W nawiasie podaję skrót WW oraz numer strony.

¹² M. Stala, *Wołę możliwości. Trzeci raz o jednym wierszu Wisławy Szymborskiej*, w: tegoż, *Druka strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków: Znak, 1997, s. 68.

miar i liczb, chcąc dokładnie określić to, co nieokreślone. Zorientować się w skali oraz ilości rzeczy tego świata, wiedząc z góry, że jest to przedsięwzięcie daremne¹³. Jej „buchalteria metafizyczna” przynosi ostatecznie w rozliczeniu jedynie „bilanse elegijne”¹⁴.

Powstaje jednak pytanie, co rządzi „rajem (...) prawdopodobieństwa”, fortunnością probabilistycznych zdarzeń losowych? Szymborska z przekonaniem twierdzi, że jest to przypadek. Jeszcze w latach 70. Zbigniew Bieńkowski pisał: „Życie jest u niej królestwem przypadku w skali kosmicznej i mikroskopijnej”¹⁵. Podobnie Marian Stala w kontekście wiersza *Możliwości* zauważał: „Szymborska chciałaby widzieć świat jako pole możliwości, jako chaos umożliwiający swobodne, twórcze istnienie”, jednakże „owa całość zjawia się zazwyczaj nie jako domena racji i porządku, lecz jako przestrzeń przypadku, bezsensu, destruktywnego chaosu”¹⁶.

Przede wszystkim samo istnienie – poszczególne, własne, to, które się wydarzyło i wydarza – jest dla poetki nieustannie zastanawiającym przypadkiem, niewiarygodnie powstałym fenomenem. W wierszu *Może być bez tytułu* ze zdziwieniem konstatuje:

Zawiły jest i gęsty haft okoliczności.

[.....]

Tak się złożyło, że jestem i patrzę.

(*Może być bez tytułu*, WW, 288)

Tkaninę życia tworzy więc splot nitek-okoliczności, „zawiłych” i „gęstych”, które składają się na poszczególne, w sposób przypadkowy utkane istnienie. W wierszu *W zatrzęsieniu* poetka napisze:

Jestem kim jestem.

Niepojęty przypadek

jak każdy przypadek.

Inni przodkowie

mogli być przecież moimi,

a już z innego gniazda

wyfrunęłabym (...).

(*W zatrzęsieniu*, WW, 326)

Oprócz fenomenu życia najbardziej niezwykłym przypadkiem, niemal cudownym splotem okoliczności jest, zdaje się mówić Szymborska, miłość spełniona

¹³ W. Lięża, *Świat w stanie korekty...*, s. 316.

¹⁴ Tamże, s. 340.

¹⁵ Z. Bieńkowski, *Zwyczajność*, „Kultura” 1972, nr 34.

¹⁶ M. Stala, *Wolę możliwości...*, s. 68–69.

i szczęśliwa. W horyzoncie roztaczanych możliwości, ale także prześlepień, niepomyśleń, nieodżałowań, tego wszystkiego, co zostaje odrzucone, pojawienie się dwojga ludzi, których linie losu połączy miłość, wydaje się mało prawdopodobne. A jednak to przypadek sprawia, jak ukazuje Szymborska, że sytuacja taka może się zdarzyć. Mówi o tym wiersz zatytułowany *Miłość od pierwszego wejrzenia*:

Oboje są przekonani,
 że połączyło ich uczucie nagle.
 [.....]
 Bardzo by ich zdziwiło,
 że od dłuższego czasu
 bawił się nimi przypadek.

Jeszcze nie całkiem gotów
 zamienić się dla nich w los,
 zbliżał ich i oddalał,
 zabiegał im drogę
 i tłumiąc chichot
 odskakiwał w bok.
 (*Miłość od pierwszego wejrzenia*, WW, 306)

Miłość zatem jawi się jako gra przypadku, zabawa losu, który czasem, za sprawą tkania niepojętego splotu, okazuje się fortunny, spełniony, przynoszący uczucie trwające, wydawało by się, od pierwszego wejrzenia.

Zaistnienie miłości oceniane w perspektywie probabilistycznej jest więc zjawiskiem mającym małe szanse na zaistnienie, w granicach prawdopodobieństwa zdarzeniem prawie niemożliwym, choć jednak czasem urzeczywistnionym. W wierszu *Seans* ta proporcja kalkulowana jest jako jedna na miliardy:

Przypadek obraca w rękach kalejdoskop.
 Migocą w nim miliardy kolorowych szkiełek.
 I raptem szkiełko Jasia
 brzdęk o szkiełko Małgosi.

(*Seans*, WW, 304)

Obracający się kalejdoskop okoliczności za sprawą przypadku, jak w teorii prawdopodobieństwa, wywołuje zdarzenie losowe – spotkanie dwojga osób, dla których otwiera się możliwość wzajemnej miłości. Dzieje się tak, ponieważ świat w rozpoznaniu Szymborskiej „jest domeną przypadku i przypadkowości – tłumaczy Stala – jest dziwną grą, w którą nie wiadomo kto gra z nie wiadomo kim wedle niejasnych reguł”¹⁷.

¹⁷ Tenże, *Smutek Szymborskiej*, w: tegoż: *Druga strona...*, s. 72–73.

Ten cudownie fortunny zbieg okoliczności, którym jest miłość wzajemna, opisał poeta także w wierszu ****Nicość przenicowała się także i dla mnie*. Za sprawą tytułowego słowa ‘nicować’ przywołuje ona metaforykę tkania losu. Działanie przypadku, przekonuje, może prowadzić do splecenia nitek dwojga kochanków we wspólny los:

A mnie tak się złożyło, że jestem przy tobie.
I doprawdy nie widzę w tym nic
zwyczajnego.
(****Nicość przenicowała się także i dla mnie*, WW, 194)

Nadzwyczajność miłości szczęśliwej i spełnionej, fortunny splot przypadków i okoliczności są w perspektywie probabilistycznej tyleż możliwe, co bardzo rzadkie, tym bardziej więc niezwykle i cenne. W wierszu tym kryje się, jak zauważa Stanisław Balbus, „wyłoniona w chwili nagłego miłosnego olśnienia (...) chęć natychmiastowego zwierzenia się ukochanemu z doznanej epifanii”¹⁸. W jej błysku oboje dostrzegają otaczające uniwersum i wspólne w nim istnienie „jako rzecz niezwykle, cudownie nieprawdopodobną wobec niezmiernych obszarów możliwości ich niezaistnienia”¹⁹.

Ta właśnie perspektywa teorii prawdopodobieństwa musiała w sposób inspirujący poruszyć wyobraźnię Stanisława Barańczaka. W wierszu zatytułowanym *Madrygał probabilistyczny* należącym do cyklu *Piosenki, nie śpiewane Żonie (wyłącznie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne)* autor *Chirurgicznej precyzji*, podobnie jak Szymborska, zakreśla warunki fortunności wspólnego spotkania małżonków:

I patrz, co narobiłaś:
– och ty niewybaczalna –
dość, że się narodziłaś
– och ty nieobliczalna –
w tym jednym miejscu
i w tym momencie
zarazem,
a wirus sensu
już siał w bezsensie
zarazę.
A szanse były jak kwadrylion
do jednego,
że chwila z miejscem się rozminą
i nic z tego;
że tu żyć będziesz, lecz dopiero
w przyszłej erze,

¹⁸ S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata...*, s. 86.

¹⁹ Tamże, s. 87.

lub żyjesz dzisiaj, ale w Peru
 czy Canberze.
 (*Madrygal probabilistyczny*, WZ, 476)²⁰

Podstawowym warunkiem wspólnego spotkania dwojga kochających się osób jest pojawienie się w tej samej czasoprzestrzeni, w jednym miejscu i czasie zarazem. Drobną zmianą – inną erą, inną przestrzeń: Peru, Canberra – mogłaby doprowadzić do rozminięcia się obu trajektorii losu, do sytuacji nieureczywistnienia się ich wspólnego życia. Granice prawdopodobieństwa, które Szymborska szacowała na jeden na miliardy, Barańczak znacznie rozszerza i hiperbolizuje, ustalając szanse na „kwadrylion do jednego”. W tej perspektywie możliwość spotkania graniczy niemal z cudem. A jednak, mówi podmiot, „przypadki nieuchronne (...) / wiodły cię w moją stronę”. Wśród wielkiej liczby możliwych przecięć czasoprzestrzeni ten jeden punkt zbieżny był dla nich mocą przypadków nieuchronnie pisany.

Perspektywa probabilistyczna obecna jest także w wierszu Barańczaka *Wrzesień 1967* pochodzącym z tomu *Widokówka z tego świata*. Utwór opowiada o wspólnej nocy zakochanych spędzonej w campingu nad morzem:

I jakim prawem mieliśmy w sobie aż tyle
 nieprzeorności, aby w bezsennym przedziale
 spędzić noc, wysiąść, drżąc z zimna, i znaleźć
 między dnem szarych chmur a warstwą rudych szpilek
 śliski od mżawki, pusty po sezonie camping –
 (...) aby w przemokniętym
 domku z dykty nie zwlekać już ani przez chwilę
 dłużej i paść w ubraniach na nagi materac
 i, niezdarnie zdzierając je z siebie, docierać
 do nas, odnalezionych Bóg wie jakim cudem
 i jakim trafem (...).

(*Wrzesień 1967*, WZ, 356)

Zakochani po wspólnie spędzonej nocy w epifanijnej iluminacji postrzegają się jako „odnalezieni” „cudem” i „trafem”. W horyzoncie prawdopodobieństwa i nieskończonych możliwości uświadamiają sobie niezwykłość tego spotkania. Dopiero perspektywa probabilistyczna unaocznia wyjątkowość tego zbiegu okoliczności, znikomość szans na jego zaistnienie, które przypadkiem, cudem, trafem się dokonało. Być może jest w tym wierszu przywołana nawet pewna sfera metafizyczna, jednak wypowiedź podmiotu zamyka się w domenie pytań, domysłów, hipotez. Wspólne spotkanie stało się bowiem w ich przekonaniu naruszeniem

²⁰ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2006. Cytaty z wierszy Stanisława Barańczaka podaję za tym wydaniem. W nawiasie podaję skrót WZ oraz numer strony.

praw świata: „jakim właściwie cudem, jakim trafem, jakim / prawem wszystko ma odtąd pozostać tym samym” – pytał w zakończeniu podmiot tego wiersza.

Dla Barańczaka, podobnie jak dla Szymborskiej, miłość szczęśliwa, spełniona i zaspokojona jest najważniejszym doznaniem człowieka, stanem wyjątkowym, który narusza zastany porządek świata, przekracza reguły jego funkcjonowania. Mówi o tym wiersz Szymborskiej *Miłość szczęśliwa*:

Miłość szczęśliwa. Czy to jest normalne,
czy to poważne, czy to pożyteczne –
[.....]
Czy to obraża sprawiedliwość? Tak.
Czy narusza troskliwie piętrzone zasady,
strąca ze szczytu morał? Narusza i strąca.
(*Miłość szczęśliwa*, WW, 192)

Kategoryczne odpowiedzi nie pozostawiają wątpliwości: miłość szczęśliwa okazuje się zanegowaniem ładu świata, jest stanem anormalnym, cudem, trafem, naruszeniem wszelkich zasad. Tak też powie Barańczak w *Madrygale probabilistycznym*: „I przez te wszystkie lata (...) podważasz wciąż ład świata” (WZ, 477). Dlatego obcowanie dwojga wybranych przez los kochanków staje się wydarzeniem na miarę wszechświata, poruszeniem uniwersum. Tak jest w wierszu Szymborskiej zatytułowanym *Jawność*:

Oto my, nadzy kochankowie,
piękni dla siebie – a to dosyć –
odziani tylko w listki powiek
leżymy wśród głębokiej nocy.

Ale już wiedzą o nas, (...)
(*Jawność*, WW, 30)

Dalsza część wiersza wylicza przedmioty, rośliny, zwierzęta, stany natury, które żywo zainteresowane są losem obojga kochanków. Miłość, która zaistniała, dzięki przypadkowi zbiegła się w czasie i przestrzeni, godna jest uwagi i zainteresowania całego świata, podglądania i komentowania. Staje się przez to wydarzeniem, jak podkreśla tytuł wiersza, jawnym.

Szymborska przydaje też miłości wyjątkowy status. Kochankowie, jak w wierszu *Miłość szczęśliwa*, są „wywyższeni ku sobie”, ponadto w tym wywyższeniu nie podlegają działaniu czasu. W wierszu *Obmyślam świat* Szymborska pisze:

Czas (...)
nie będzie mieć najmniejszej władzy
nad kochankami, bo zbyt nadzy,
bo zbyt objęci, z nastroszoną
duszą jak wróblem na ramieniu.
(*Obmyślam świat*, WW, 58–59)

Przekonanie o tym, że miłość jest stanem wyjątkowym, przewyższającym wszystkie inne, obecne jest także w wierszu Barańczaka 4.2.80: *Śnieg V* z tomu *Tryptyk z betonu zmęczenia i śniegu*:

Milczkiem opadający, chyłkiem bielący się śniegu
cóż w lutym, za oknem, nad ranem może być w tobie jasnego

bardziej niż to, że trzeba pod kołdrą jedną i ciepłą
objąć się, spleść ze sobą obydwaj sny, nim uciekną

przed świtem; niż to, że trzeba do nastroszonej piersi
przemówić ciepłym językiem (...)

niż to, że pokój rozwidnia
ten chłód nagi, wilgotny, przed którym tylko nagie,
wilgotne ciepło chroni – i to, co zrywa się nagle,

dwoiste, jednolite, zdławione, nie do zniesienia,
wzbijające się z krzykiem, jawne i mroczne jak ziemia.

(4.2.80: *Śnieg V*, WZ, 251)

W wierszu 4.2.80: *Śnieg V* jak dźwięki echa powracają przywołane wcześniej fragmenty wierszy Szymborskiej. „Nadzy kochankowie”, „jawność”, „nastroszona dusza” przenikają do tekstu Barańczaka w odmiennych konfiguracjach metafor. Śnieg, żywioł natury, jak w utworze *Jawność*, staje się świadkiem ich miłości i jej ujawnienia. Inaczej niż Szymborska, dla której jawność aktu miłości stawała się *teatrum* dla natury, autor *Tryptyku*... ową jawność łączy z tym, co wilgotne, cielesne, mroczne jak ziemia. Wyrażenie „nastroszona dusza” z wiersza Szymborskiej *Obmyślam świat w Śniegu V* wytraca metafizyczny kontekst i przekształcone zostaje w część ciała – „nastroszoną pierś”. „Nastroszenie” sprowadzone zostaje do sfery sensualnej, somatycznej, gdy bohater wyznaje, że „trzeba do nastroszonej piersi / przemówić ciepłym językiem”. Jawne *teatrum* dla świata i nastroszona dusza przejętych i wylęknionych kochanków Szymborskiej odnajdują zmienione znaczenia w intymnej i cielesnej przestrzeni wiersza Barańczaka.

Istnieje jednak zasadnicza różnica w podejściu Szymborskiej i Barańczaka do istoty miłości. Autorka tomu *Chwila* postrzega zjawiska w ich ulotności, podkreśla nietrwałość, zmienność, zanikanie. Tak dzieje się również z miłością. W wierszu *Nic dwa razy* poetka zapisuje: „Jesteś – a więc musisz minąć”. Stanisław Balbus ów nietrwały stan miłości objaśnia następująco:

Miłość jest „cudem”, który jak z cudami bywa zawsze, tylko c z a s a m i i momentalnie w życiu się wydarza (...). A zatem miłość-pełnia, miłość ekstazyjna (...) okazuje się egzystencjalnie i psychologicznie niemożliwa jako *modus* życia w jego »długim trwaniu«. (...) jest miłość w gruncie rzeczy niemożliwością ontologiczną, a przewyżczeniem tej niemożliwości jest w istocie złudzeniem²¹.

²¹ S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata...*, s. 114–115.

Stąd w utworach autorki *Soli* pojawiający się motyw miłości niespełnionej, niezaistniałej, w perspektywie prawdopodobieństwa nieureczywistnionej. Tak jest w wierszu *Dworzec*, który opowiada o niedoszłym spotkaniu, „raju utraconym / prawdopodobieństwa”, „poza zasięgiem / naszej obecności” (WW, 123) – mówi osoba wypowiadająca się w wierszu. Utwór kończy się słowami:

Gdzie indziej.
Gdzie indziej.
Jak te słówka dźwięczą.
(*Dworzec*, WW, 123)

Barańczak tymczasem w *Madrygale probabilistycznym* mówi jakby wręcz przeciwnie, opowiada o miłości spełnionej, szczęśliwej, ponadczasowej, w myśl logiki prawdopodobieństwa właśnie możliwej, chociaż „szanse były jak kwadrylion do jednego”. Co więcej, w przekonaniu poety uczucie łączące go z żoną jest nie tylko możliwe, ale przede wszystkim nieuchronne:

Przypadki nieuchronne
[.....]
wiodły cię w moją stronę
[.....]
aż w innym miejscu,
w innym momencie
porządek
naszego sensu
znalazł w bezsensie
początek.
(*Madrygal probabilistyczny*, WZ, 476–477)

Melancholijno-nostalgiczne słowa Szymborskiej „Gdzie indziej. Gdzie indziej” powracają w wierszu Barańczaka w wyrażeniach „w innym miejscu”, „w innym momencie”, ale tylko po to by, wbrew autorce *Wolania do Yeti*, zakomunikować nieuchronne, kierowane przez przypadki zbliżenie i połączenie z ukochaną. To warzyszy temu przemiana jakościowa świata: oto w jego bezsensie wraz z narodzinami wybranki powstaje nowy porządek wspólnego ich losu i „sensu”. Takiej przemiany dokonać może tylko osoba niezwykła. I tak przedstawia ją poeta: „I przez te wszystkie lata (...) podważasz wciąż ład świata”. Chociaż bohaterka wiersza pozostaje zaledwie zarysowana, pozbawiona głosu, to wyznania madrygalisty, jak zauważa Bogumiła Kaniewska, w słownych wariacjach prowadzą do przeświadczenia „wiążącego istnienie sensu, ładu i miłości w świecie z jedną osobą. Z NIA”²².

²² B. Kaniewska, *Barańczak i rodzaj żeński*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2014, s. 30.

W *Madrygale probabilistycznym*, zgodnie z zasadą formy czterestawowego madrygału, Barańczak tworzy kompozycję wielogłosową. Wypowiedź podmiotu, dominująca w tekście, którą uznać można za *cantus firmus*, wzbogacona jest głosem chóru, co w zapisie wiersza zaznaczone jest odmiennym krojem czcionki. Głos chóru z przerażeniem komentuje poczynania zakochanej kobiety, śpiewając: *och ty nieobliczalna, och ty nieprzezwalna, och ty niepoczytalna*. Jej niezwykle narodzenie, zjawienie się i istnienie, które wprowadza zamęt, podważając ład świata, prowadzi w końcu do uznania, iż jest ona *niepodważalna* w swym działaniu, a ostatecznie także *niepowtarzalna*.

W *Madrygale probabilistycznym* Barańczak w swobodnym i finezyjnym przetworzeniu nawiązuje do wyrafinowanej formy stroficznej madrygału zaproponowanej przez Francesca Petrarke²³. Również tematyka miłosna, ujęta w żartobliwym tonie, nawiązuje do tej renesansowej tradycji. Jak zauważa Ludvík Štěpán, madrygał tamtego czasu „uwydlatniał dowcip przeznaczony dla kobiety komplementu”²⁴. I takim komplementem właśnie jest dla pani Anny Barańczak *Madrygał probabilistyczny*. Aby wzmocnić jeszcze wyraz tej wyszukanej pochwały, poeta w finale zapewnia ukochaną o swej miłości bezgranicznej, przekraczającej determinację czasu i przestrzeni:

w książce znajdowałbym włos jasny
po stu latach,
czekał na wizę w peruwiańskich
konsulatach.
(*Madrygał probabilistyczny*, WZ, 477)

Bogumiła Kaniewska zwracała uwagę, że Anna Barańczak jako bohaterka miłosnej poezji autora *Atlantydy* bywała zgodnie z zamysłem poety subtelnie schowana za słowami, ukrywana w intymnym świecie tekstu. „Barańczak jako poeta – pisze – nigdy tej granicy nie przekroczył – jako człowiek natomiast powierzył swój świat opiece Ani. Jedynej”²⁵.

Leonard Neuger, odnosząc się do zamieszczanych przez Barańczaka dedykacji tomów poetyckich konsekwentnie opatrywanych imieniem „Ani”, zauważał, że „jest to jedyne imię (...), które trwa w swej niewzruszonej pewności, zaświadcza- jąc (zapewniając?) istnienie. Właśnie JEST”²⁶.

²³ A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978; S. Nieznanowski, *Madrygał*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990, s. 443–444.

²⁴ L. Štěpán, *Madrygał*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków: Universitas, 2006, s. 390.

²⁵ B. Kaniewska, *Barańczak i rodzaj żeński...*, s. 34.

²⁶ L. Neuger, *Uciekające imię*, w: „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkiecy o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007, s. 17.

Po ukazaniu się tomu Barańczaka *Chirurgiczna precyzja* w „Zeszytach Literackich” opublikowane zostały wypowiedzi różnych autorów na temat zebranych tam wierszy. Zamieszczony jest tam także głos Wisławy Szymborskiej, która napisała *List otwarty do Czytelników, poety Barańczaka i jego żony Ani*. Oprócz pochwał, których adresatem jest autor tomu, są tam także słowa kierowane do jego żony: „Droga Aniu! Dawno już nie czytałam wierszy miłosnych takiej urody. Ponieważ Tobie są poświęcone, powinnaś chodzić po ziemi dumna i szczęśliwa”²⁷. To oczywiście również ukłon w stronę samego poety. Tym bardziej ważny, że doceniający, mimo odmiennych przekonań samej Szymborskiej, wyrażaną przez Barańczaka apologię nieprzemijalnego trwania uczucia miłości.

Trzeba bowiem zaznaczyć, że czytając miłosne liryki Szymborskiej, Barańczak starał się zaprzeczyć wpisanej w nie świadomości przemijania, nietrwałości i znikomości tego uczucia, zarazem także zwątpieniu i smutkowi. To odmienne od Noblistki przekonanie najpełniej wyraził w ostatnim wierszu tomu *Chirurgiczna precyzja* zatytułowanym *Płynąc na Sutton Island*, gdzie zderzał ze sobą, jak wyjaśniał w jednym z wywiadów, dwa sprzeczne porządki: Mijania i Trwania²⁸. Utwór wspomina doroczną, odbywaną wraz z żoną podróż na wakacje na Wyspę Sutton²⁹. Wspólny rytuał powrotu do miejsca szczęśliwego, odwiedzanego po raz kolejny i obdarzonego sentymentalnym uczuciem³⁰, pozwala unieważnić aktualność mijającego czasu i przenieść to przeżycie, nawet mimo wątpliwej świadomości, w wymiar nieprzemijalności i trwania. Posługując się trybem prawdopodobieństwa i zakładając nawet z odcieniem ironii, „że wszyscy się mylą”, Barańczak w wierszu pisał następująco:

²⁷ W. Szymborska, *List otwarty do Czytelników, poety Barańczaka i jego żony Ani*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 163.

²⁸ *Pesymista, który nie podnosi głosu. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy*, „Magazyn Gazety”, 2.09.1999, s. 20. Barańczak w wywiadzie tym tłumaczył nieporozumienia powstałe w odczytywaniu wiersza *Płynąc na Sutton Island* przez krytyków, którzy nie bacząc na znaczenie zapisanego tam dwukropka, dostrzegali w nim, wbrew autorskim zamierzeniom, wyraz zwątpienia i smutku.

²⁹ Sutton Island to mała wyspa w hrabstwie Hancock nad Oceanem Atlantyckim, na której Uniwersytet Harvarda posiadał dwa domy letniskowe. Słynie z dziewiczo zachowanej przyrody, jest też miejscem zamieszkiwania rzadkich ptaków. Na jej obszarze nie ma dróg. Wyspa, która jest częścią miasta Cranberry Isles, nie ma połączenia mostowego z lądem. Można do niej dopłynąć łodzią z Northeast Harbor (jak wspomniane jest w wierszu) lub promem z Southwest Harbor.

³⁰ Jerzy Kandziora i Ewa Rajewska w uwagach na temat wiersza *Płynąc na Sutton Island* odczytują wspanę w metaforycznym znaczeniu, pisząc o wyspie wspólnego życia dwojga kochających się ludzi. Zob. J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2007, s. 370–373; E. Rajewska, *Pauza Barańczaka*, w: *Poeta i duch wolności...*, s. 180–181.

(...) można
 samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
 uchować coś przed zmianą.
 (*Płynąc na Sutton Island, WZ, 488*)

W odniesieniu do tego wiersza w rozmowie z Michałem Cichym Stanisław Barańczak tłumaczył:

Finał wiersza i zarazem książki jest hymnem na cześć Trwania (a przynajmniej na cześć tej jego manifestacji, jaką stanowi wierne „kochanie” kogoś lub czegoś), hymnem tym gorętszym, że przeciwstawiającym się całej wiedzy o potędze Mijania, jaką przynosi doświadczenie³¹.

PROBABILITY THEORY IN THE POETRY OF WISŁAWA SZYMBORSKA
 AND STANISŁAW BARAŃCZAK

Probability theory is an important part of Wisława Szymborska's philosophy of life that is evoked in her poetry. The probability applies to her attitude to love. Stanisław Barańczak admired the works of Szymborska, especially her love poems. The author of this article shows the influence of Szymborska's opinions on probability and her love poetry on Barańczak's poems. She also indicates the difference between both authors: Szymborska was writing about the transience of feelings. Barańczak believed in the permanence of love and wrote a series of poems dedicated to his wife – Anna Barańczak.

Keywords: poetry, Szymborska, Barańczak, probability theory, love poems

Dr hab. Joanna Dembińska-Pawelec – adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się poezją współczesną, genologią oraz interferencjami literatury i sztuki. Autorka książki o poezji Stanisława Barańczaka pt. *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (1999). Ponadto opublikowała monografie: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (2006), „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)* (2010), *Arabeska. Szkice o poezji* (2013). Jej szkice o literaturze ukazywały się m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Postscriptum Polonistycznym” i „Śląskich Studiach Polonistycznych”.

³¹ *Pesymista, który nie podnosi głosu...*, s. 21.

KRYTYKA

KRZYSZTOF KRASUSKI

Uniwersytet Śląski w Katowicach

STANISŁAW BARAŃCZAK I KULTURA MASOWA

„TAKIE BYŁY SPORY W ONE LATA”

WSKUTEK OKREŚLONEGO STANU I CYWILIZACYJNYCH WARUNKÓW FUNKCJONOWANIA kultury w latach 60. i 70. ubiegłego wieku, a w tych ramach dość gwałtownego rozwoju kultury popularnej i masowej – Stanisław Barańczak doszedł do przekonania, iż tradycyjalna, „arystokratyczna” krytyka kultury popularnej i masowej współcześnie byłaby w znacznym stopniu bezsensowna.

Krytyka kultury masowej rozwijająca się na przełomie poprzednich stuleci (np. w wydaniu Friedricha Nietzschego, Johna Ruskina czy Oswalda Spenglera), a nawet nowsza, zawarta w teoriach Arnolda Hausera lub Dwighta Macdonalda i posługująca się m.in. pojęciami trywializacji, degeneracji, homogenizacji treści itp. stała się w oczach debiutującego krytyka literackiego postawą anachroniczną. Taki los czekałby ją w wyniku zaistniałych w drugiej połowie XX wieku przeobrażeń urbanizacyjnych, technologicznych, społecznych, ustrojowych, obyczajowych i każdego innego jako cywilizacyjnych przyczyn rozwoju masowej kultury.

Stanisław Barańczak niejako w ślad za współczesnymi badaczami kultury starszej generacji (np. Edgarem Morinem, Arnoldem Hauserem) konstatował:

Na naszych oczach zaciera się coraz bardziej granice pomiędzy „wysokim” a „niskim” typem kultury: nie tylko w tym sensie, że, jak to dawniej bywało, twórcy kultury „niższej” usiłują naśladować „wyższe” wzorce, ale i w tym, że – odwrotnie – kultura „wysokoartystyczna sięga po środki przekazu i metody twórcze związane uprzednio z „niskim” obiegiem. Na naszych oczach również pojawiają się nowe, samoistne, nic nie zawdzięczające „wyższemu” wzorcom dziedziny sztuki o zdecydowanie masowym zasięgu a przecież pod względem artystycznym często niezwykle interesujące (...) przytoczmy choćby przykład gwałtownego rozwoju *pop-culture* w latach sześćdziesiątych¹.

¹ S. Barańczak, *Ubezłasnowolnienie odbiorcy*, „Nurt” 1975, nr 9. Przedruk w: tegoż, *Czytelnik ubezłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż: Libella, 1983.

Barańczak w swoich tekstach dotyczących stanu krajowej kultury w latach 70., zabierając głos jak gdyby w imieniu wstępującej w życie społeczne generacji młodych pisarzy i krytyków, wyraził także innowacyjny pogląd co do wyżej wspomnianej dezaktualizującej się tradycji badań nad kulturą popularną: „nachalna obecność masowej tandety i masowego kiczu wcale nie wyklucza powstawania w ramach kultury masowej dzieł artystycznych i wybitnych”².

Notabene, Stanisław Barańczak nie był zapewne pierwszym, który wskazał na to zjawisko, ale trzeba przyznać, iż od jego wystąpienia na ten temat, pogląd ów ugruntował się w krajowej krytyce artystycznej oraz badaniach estetycznych, literackich i kulturoznawczych³. Postawa ta, jak się wydaje, dominuje we współczesnych przekazach medialnych. W tym kontekście należy podkreślić rodzaj pewnego prekursorstwa publicystyki Stanisława Barańczaka na temat funkcjonowania kultury popularnej w Polsce w drugiej połowie XX wieku. W artykułach z cyklu *Odbiorca ubezwasnowolniony* w miesięczniku „Nurt” od 1972 roku krytyk zrywał z tradycją elitarnego myślenia w krytyce kultury masowej. Ale także zdecydowanie obcy był mu *stricte* ideologiczny punkt widzenia na tę tendencję, wszechwładnie panujący w polityce kulturalnej PRL, np. w publikacjach Jerzego Kossaka, Sława Krzemienia-Ojaka, Stefana Żółkiewskiego i wielu innych. Istotnym walorem opisów zjawisk należących do kultury popularnej dokonywanych przez Barańczaka jest to, że w analizie tekstów adresowanych do masowego odbiorcy krytyk pomija dwie doktryny: ideologię marksizmu i komunizmu oraz tradycyjną, konserwatywną teorię kultury masowej. Swoją pozycję w tym względzie krytyk tak określał:

Z drugiej strony jednak równie daleko tym szkicom do postawy totalnej akceptacji. Wyrósły one z poczucia, że właśnie fakt, iż w kulturze masowej można pokładać określone nadzieje, każe przyjrzeć się jej wytworom ze szczególną uwagą i krytycyzmem. Krytyka kultury masowej (...) dowodzi właśnie wiary w jej możliwości (...). Taka postawa wydaje się dziś najbardziej sensowna⁴.

W swej analizie pisarskich produktów masowej kultury Barańczak koncentrował się na towarzyszących jej i generujących ją mechanizmach perswazji językowej jako na konkretnie badawczym, a więc głównie na cechujących tę perswazję właściwościach lingwistycznych, a tylko pobocznie wskazywał na kontekst społeczny (historyczny, polityczny, ideologiczny). Jednak autor *Książek najgorszych*, a także między innymi tomiku wierszy ironicznie zatytułowanych *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977), mimo ścisłej językoznawczej dyscypliny swoich krytycz-

² Tamże.

³ Por. debatę w miesięczniku „Twórczość”(1975, nr 7) oraz dołączony do niej artykuł Barańczaka *Słowo, perswazja, kultura masowa*.

⁴ Tamże.

noliterackich analiz *de facto* politycznej grafomanii, perfekcyjnie godził z sobą wymienione dwie perspektywy spojrzenia na masową literaturę tego rodzaju.

Na wstępie niniejszych uwag podkreślono znaczenie obiektywnego, ściśle opisywanego stanowiska Stanisława Barańczaka wobec kultury masowej. Jego publikacje o tym wytworze nowożytnej kultury sytuują się na obszarze wyznaczonym przez swoistą poznawczą homeostazę pomiędzy faktyczną filozoficzną akceptacją tego typu kultury a oporem przed nim. Pierwsza opcja zmierzała do porzucenia tradycyjnej Kantowsko-modernistycznej estetyki jako przedawnionej we współczesnym świecie. To drugie stanowisko zdecydowanie wyraża zbiór tekstów *Książki najgorsze (1975–1980)*, najpierw drukowany w prasie, w dwutygodniku „Student”, a potem opublikowany w formie książkowej. Zasadniczy zarzut Barańczaka wobec literatury popularnej i masowej (bez wdawania się w zbyt szczegółowe rozróżnienia między nimi) sprowadza się do biernego, myślowo pasywnego odbioru, będącego wynikiem odwoływania się do stereotypów. Te pojęciowe konstrukcje nastawione są na oddziaływanie perswazji wywołującej z góry zamierzone efekty, ubezwłasnowolniające odbiorcę. Zarysowany dylemat postawy Barańczaka jako komentatora utworów masowej kultury przedstawia się w ten sposób, iż krytyk, dążąc do interpretacyjnego obiektywizmu i posługując się w tym celu kategoriami lingwistycznymi, w głębi swych działań pozostawał pięknoduchem, estetą i parnasistą, jak sam nie bez autoironii wyznał⁵.

W CENTRUM: ODBIORCA

Na pytanie, na jakich kryteriach ma się opierać krytyka tego rodzaju, Barańczak odpowiadał tak:

Chodzi o miejsce i rolę danego tekstu w historycznie określonym społecznym procesie komunikacji; o związek tego tekstu z problematyką odbioru. Nie wewnętrzna spójność estetyczna, nie kwestia (...) autentyzmu, nie sprawa stosunku do „wyższych wzorców” – decydować o ocenie powinno (...) to, jak tekst programuje i kształtuje swego odbiorcę (...) sądząc, że znakiem ujemnym należałoby opatrzyć te (...) teksty kultury, których projektowane lub rzeczywiste (...) oddziaływanie polega na tłumieniu samodzielności odbiorcy, na prowadzeniu go do roli (...) bezwolnego, manipulowanego z zewnątrz receptora (...).

Stąd właśnie (...) zjawisko ubezwłasnowolnienia odbiorcy wydaje mi się czymś tak bardzo godnym tropienia. Czy tylko na terenie kultury masowej? Oczywiście nie...⁶

Także wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z wytwarzaniem „możliwości odbioru bezalternatywnego, który zwalnia (...) od obowiązku (...) podejmowania

⁵ S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków: Wydawnictwo M, 1993, s. 29.

⁶ Tamże.

samodzielnych decyzji interpretacyjnych”⁷. Jako krytyk literacki Stanisław Barańczak z reguły wypowiadał się właśnie na takim szerszym, aniżeli tylko produkty kultury popularnej, obszarze – ale wyżej przedstawione pryncypia jego twórczości krytycznoliterackiej odnajdujemy w każdym jego tekście i w każdym książkowym zbiorze.

O REALNY OBRAZ ŚWIATA

Jeśli wartościowa krytyka literacka bywa spolegliwą towarzyszką literatury, to jest zarazem jednym ze sposobów uważnego przyglądania się współczesności. „Starając się uchwycić sens dzieła, krytyk odsłania także uwikłania owego dzieła, jego autora i jego czytelników – w czas teraźniejszy i czas, który minął”⁸.

Gdyby przyjąć tak brzmiące założenie, to teksty Stanisława Barańczaka na temat popularnej kultury literackiej porównane z analizami tegoż krytyka utworów niezaliczanych do masowej produkcji literackiej, dopiero traktowane w sumie mogą składać się na pełny opis i całościową charakterystykę krytycznoliterackiej twórczości pisarza. W tym sensie Barańczak, występując w roli krytyka literackiego, stał się prekursorem w naszym kraju pewnej postawy. W zjawiskach kultury popularnej zobaczył syndrom nowoczesności. Uznał, iż należy go poddawać poważnej refleksji i włączyć do analiz współczesnej kultury, komunikacji społecznej i sztuki. W przedstawionych tutaj uwagach, pamiętając o coraz bardziej wyrazistych z biegiem ewolucji współczesnej kultury dystynkcjach między literaturą i sztuką popularną a masową, proponuję traktować używane przez Barańczaka pojęcie „literatura masowa” jako podkategorię sztuki i literatury popularnej.

Zatem przedstawiane tu poglądy Stanisława Barańczaka o produktach masowej kultury literackiej są naturalnym uzupełnieniem „podstawowego założenia Barańczaka o jednostkowej świadomości broniącej swej autonomii”⁹. Zarówno w swoich tekstach poetyckich, jak i w jeszcze bardziej widocznym stopniu we własnej publicystyce, pisarz ten „dokonuje ironicznej demaskacji tego, co niszczy świadomość (...). To znaczy: wszystkich form (...) świadomości fałszywej, zmiestyfikowanej, w której miejsce realnego świata zajmuje jego obraz, narzucony przez ideologię czy mit”¹⁰. Kontekstem takiej właśnie postawy krytyka mogła być

⁷ Tamże.

⁸ M. Stala, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004, s. 5. Por. M. Głowiński, *Krytyka, towarzysza literatury*, w: tegoż, *Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.

⁹ Tamże, s. 203.

¹⁰ Tamże.

wzrastająca w tym okresie popularność rozpraw Rolanda Barthes'a (w 1970 roku ukazał się w Polsce *Mit i znak*).

Można powiedzieć, że Barańczak jako krytyk kultury masowej tropi „zastępowanie rzeczywistości realnością gazetową” i występujące w „najgorszych książkach” „propagandowe zafałszowanie rzeczywistości urągające elementarnej wiedzy o świecie”¹¹. Nasz krytyk piętnuje i ośmiesza takie sposoby pisania za pomocą dowcipu i ironii, stając się specjalistą w zastosowaniu tej metody twórczej¹².

Stanisław Barańczak uczynił przedmiotem swego krytycznoliterackiego zainteresowania teksty kultury masowej, ponieważ w latach 70. ubiegłego wieku tropił funkcje, nasilonej wówczas w krajowym życiu społecznym, politycznej perswazji oraz ideologicznej agitacji i propagandy. Między innymi wskazując na spór Naphty z Settembrinim, krytyk pisał w głośnym eseju, zapoczątkowującym ówczesną szeroką literacką dyskusję wokół powieści Tomasza Manna: „Dogmat, wprzęgając w swoją służbę środki masowej komunikacji, operuje sposobami myślenia i metodami wypowiedzi nastawionymi na niedostrzegalną perswazję, przy pomocy której można manipulować masami ludzkimi [za sprawą – dop. K.K.] myślowego i językowego automatyzmu”¹³. W ówczesnych swoich tekstach autor *Zmienionego głosu Settembriniego* wielokrotnie przeciwstawiał masowej i politycznej perswazji w gazecie poezję i „wyczulenie na problematykę słowa i uprawianę za pomocą słowa propagandowej perswazji”¹⁴. Twierdził, że frazesy i gazetowe punkty widzenia jako „masowe rytuały współczesności, służą do ukrywania prawdziwych problemów świata”¹⁵. Przewyciężyć te operacje można ironią, która jest atrybutem rozwiązań aktywnych¹⁶. W wierszach Juliana Kornhausera „przemyślana ironia kontroluje ekspresjonistyczne napięcie”¹⁷. Też krytycznoliterackich tekstów Barańczaka jest między innymi to, że nadmierna konwencjonalność masowej kultury oraz literackie stereotypy usypiają odbiorcę i czytelnika. Wykluczają aktywny stosunek do ludzkiej rzeczywistości, a na poziomie języka uniemożliwiają „czynne włączenie się w konflikty ludzkiej

¹¹ S. Bereś, *Stanisław Lem jako pogromca imperializmu. Między literaturą popularną a propagandą (1946–1956)*, w: „Wszystek krąg ziemski” *Antropologia, historia, literatura. Księga pamiątkowa ku czci prof. Czesława Hernasa*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998, s. 41.

¹² Por. np. tom szkiców Barańczaka *Ironia i harmonia* (Warszawa: Czytelnik, 1973).

¹³ S. Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego*, „Literatura” 1975, nr 29.

¹⁴ Tenże, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Kraków: Wydawnictwo ABC, 1981, s. 185.

¹⁵ Tamże, s. 130, 131, 134.

¹⁶ Por. tom szkiców *Ironia i harmonia*... I tak Barańczak głosi: „Szyborska dzięki ironii (...) nie pozwala pomylić humanizmu z (...) zadufaniem” – tamże, s. 135. Zob. też: debiutancki krytycznoliteracki tom Barańczaka *Nieufni i zadufani* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971) i zawartość innej jego, już tu przywołanej, publikacji, *Zaufać nieufności*...

¹⁷ S. Barańczak, *Etyka i poetyka*..., s. 203.

świadomości”¹⁸, co zdaniem tego krytyka powinno być zadaniem sztuki, literatury i poezji.

Ogólnie rzecz biorąc i podsumowując charakterystykę strategii krytycznej przyjętej przez Stanisława Barańczaka wobec zjawisk kultury masowej, wypada zauważyć, iż cechuje tę metodę założenie realnego istnienia dookolnej rzeczywistości oraz waga referencjalnej funkcji języka wyrażającej tę rzeczywistość. Jest to stanowisko konwencjonalne, ale bynajmniej nie tradycyjne. O dokonywanej przez Barańczaka transgresji skonwencjonalizowanych sposobów interpretacji tekstów kultury masowej była już mowa na początku niniejszych uwag.

Jednakowoż zasadną może się także wydawać inna kwestia i problem badawczy. Jak wiadomo, publikacje Stanisława Barańczaka dotyczą bezpośrednio zjawisk masowej kultury literackiej okresu PRL. Ale może powstać pytanie o to, czy zastosowane przez krytyka kategorie analityczne mogą mieć przełożenie (to znaczy, czy mogą być z równym powodzeniem użyte) na refleksję nad późniejszą kulturą popularną. Czy i o ile pozostają funkcjonalne w odniesieniu do przejawów kultury występujących w Polsce po 1989 roku? Czy wnioski autora *Nieufnnych i zadufanych* nie zdezaktualizowały się, ponieważ odnosiły się do „świata przedwczorajszego” kultury, niejako dawno minionego?

Wydaje się, że jest to dość istotne zagadnienie: czy warto się w dzisiejszych czasach zajmować poglądami Stanisława Barańczaka na kulturę popularną, na ile zachowują one aktualność? Można przy okazji zauważyć, że w podobnej sytuacji oraz w perspektywie dzisiejszego punktu widzenia na badania kultury masowej i popularnej znajdują się ubiegłowieczne rozważania tych kwestii i problemów autorstwa na przykład Czesława Miłosza, Stefana Kisielewskiego i innych pisarzy starszej generacji.

Odpowiedź może być tylko jedna. Należy studiować ambitne poznawczo i z tego względu nieprzedawnione wypowiedzi eseistów i krytyków artystycznych (w tym i literackich) jako teksty należące do filozofii i teorii kultury. Krytycznoliterackie piarstwo Stanisława Barańczaka bezsprzecznie spełnia te intelektualne wymogi. Jeśli nawet autor *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* w analizach kultury masowej okresu PRL skupił uwagę na treściach ideologii i propagandy politycznej, to uwzględnił także ich aspekt komercyjny¹⁹ i w tym zakresie jego wnioski zachowują aktualność. Po drugie, aktualne są również obserwacje dotyczące językowych mechanizmów nadawania i recepcji tekstów oraz formy ich społecznej konwencjonalizacji.

¹⁸ Tenże, *Ironia i harmonia...*, s. 8.

¹⁹ Tenże, *Czytelnik ubezwłasnowolniony...*, s. 74–76.

HERKULES PEWNEGO ETAPU

Istotnym kręgiem poetyckiego świata Stanisława Barańczaka, zwłaszcza w okresie debiutu pisarza, a także ważnym kryterium jego krytycznoliterackiego wartościowania, jest kategoria człowieka zniewolonego, w tym także „czytelnika ubezwłasnowolnionego” – jak o tym świadczy chociażby tytuł zbioru esejów o masowej kulturze literackiej PRL. Sytuacja ubezwłasnowolnienia człowieka wywodzi się z uszczerbku na pojęciu jego wolności. Jako temat literatury sytuacja taka – jak zauważył Marian Stala – „wytrwałego i błyskotliwego analityka znajduje w Barańczaku (...). Ostrze ironii zwraca się w stronę wszelkich form zniewolenia”²⁰. Jako krytyka literackiego intrygowania go przejawy umyślowego skrępowania będące skutkiem działania językowej perswazji. Temu zagadnieniu pisarz poświęcił w całości dwie publikacje – *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* i *Książki najgorsze*, a także szereg wypowiedzi zawartych w innych książkach – np. obszerne fragmenty *Uciekiniera z Utopii* oraz *Ironii i harmonii* – tudzież liczne artykuły zamieszczone w czasopiśmie. Jednym z przykładów celnego ironizowania z klisz socrealistycznej krytyki literackiej niech będzie epitet „James Joyce – burżuazyjny dekadent”²¹.

Na czym polega stosowana przez Barańczaka ironia w opisie językowych produktów kultury masowej?

Pośród mechanizmów zniewolenia odsłanianych przez autora *Książek najgorszych* (...) obrona przed zniewoleniem przyjmuje u Barańczaka formę ironicznego odrzucenia fałszywych autorytetów (szerzej: autorytetów żądających przyjęcia gotowego obrazu świata i zabraniających jego krytycznej analizy i weryfikacji) oraz różnych odmian kiczu (od ideologicznego do artystycznego) (...). Ponieważ (...) najbardziej rozpowszechnionym nośnikiem owego ogłupiającego kiczu jest język – więc też krytyka tego, co w nim oddala od prawdy (od rzeczywistości), (...) postawa nieufności i dystansu wobec kryjących się w języku mechanizmów schematyzujących, a więc zamykających indywidualne myślenie, jest najbardziej podstawowym i najczęstszym przejawem postawy ironicznej²².

To jest kwintesencja stanowiska przyjętego przez Stanisława Barańczaka w jego tekstach o wytworach masowej kultury.

Godzi się w tym miejscu zauważyć, iż Stanisław Barańczak bynajmniej nie nadużywa pojęcia „kicz”, prawie go nie stosuje. Jakby podzielał opinię tych estetyków i filozofów, którzy wskazują na brak precyzji w sformułowaniu tego terminu. Barańczak woli odwoływać się do lingwistycznej teorii perswazji i per-

²⁰ M. Stala, *Przeszukiwanie czasu...*, s. 204.

²¹ S. Barańczak, *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*, wyd. 2 zmienione, Poznań: Wydawnictwo a5, 1990, s. 22.

²² M. Stala, *Przeszukiwanie czasu...*, s. 204.

swazyjnej funkcji języka²³. Pod tym względem, mówiąc nieco hiperbolicznie i cytując filozofa, autor *Uciekiniera z Utopii* okazał się „człowiekiem na miarę Herkulesa, (...) i wprowadził ład myślowy”²⁴ między innymi do refleksji o współczesnej kulturze masowej. Na owym polu krytyk ten otworzył perspektywę badań nie tylko nad masową literaturą i paraliteraturą w PRL, ale także nad ich kolejnymi mutacjami po 1989 roku.

W estetyce kicz jest pojęciem negatywnie wartościującym. Naczelnym celem krytycznoliterackiego dyskursu Barańczaka jest analiza poetyki i opis mechanizmów perswazyjnych użytych przez omawianego autora, a nie z góry ocenianie utworu. W lingwistycznych analizach Barańczaka eliminuje się kategorię kiczu, by uniknąć ocen subiektywnych, gdy kiczem jest to, co ktoś uważa za kicz i gdy wyklucza się obiektywną weryfikację pojęć i terminów przyjętych w dyskursie. Aczkolwiek autor *Książek najgorszych* unika bezpośredniego posługiwania się pojęciem kiczu, nie oznacza to, by nie był szczególnie wyczulony na ten styl i poetykę. Dobrze zdaje sobie sprawę, że – jak to ujął filozof – „w szmirowatych powieściach bohaterowie zawsze nerwowo zawiązują krawat (...), te nerwowe czynności są tylko stereotypowymi zwrotami, (...) wynikają z naśladowczej struktury kiczu i są niezbędne dla jego społecznego funkcjonowania”²⁵.

W związku z tą funkcją sztuki trywialnej Barańczak, recenzując powieść Henryka Gaworskiego, stwierdza nie bez ironii:

Cechą szczególną tego wyrafinowanego stylisty jest skłonność do częstego posługiwania się przysłówkiem „nerwowo”. „Kobieta roześmiała się nerwowo (...)”, „kobieta zaczęła nerwowo grzebać w torebce” (...), „zaśmiała się cicho, nerwowo” (...), „dziewczyna splotła nerwowo palce”. Wszyscy są w ogóle w tej powieści bardzo nerwowi (...), nic dziwnego, na każdym kroku czai się milicjant”²⁶.

Stanisław Barańczak w tekstach o kulturze i literaturze masowej w pełni prezentuje świadomość istnienia kiczu jako integralnego komponentu *mass culture*. Swoją twórczością przyczynił się do rozwoju wiedzy o charakterze tego zjawiska i do wyjaśnienia zasad, na których ono działa, a w konsekwencji – do możliwości ograniczenia złych społecznych skutków tego oddziaływania.

²³ S. Barańczak, *Problematyka funkcji perswazyjnej tekstów literackich i paraliterackich w świetle tez Semantyki Ogólnej (General Semantics)*, w: *Studia Polonistyczne*, t. 4, red. W. Kuraszkiewicz, T. Witczak, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 1977, s. 155–165.

²⁴ P. Beylin, *Ideal i praktyka. Szkice i kroniki*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966, s. 78.

²⁵ Tamże, s. 90–91.

²⁶ S. Barańczak, *Książki najgorsze...*, s. 101.

STANISŁAW BARAŃCZAK AND MASS CULTURE

The article examines a critique of mass and popular culture which Stanisław Barańczak initiated, apart from his poetic and translator activities, in the 1970s and 1980s. The reader will find a methodologically up to date, objective and free from ideological prejudices critical strategy in such books as *Irony and Harmony* (1973), *The Worst Books* (1981), and *The Incapacitated Reader* (1983).

Barańczak has given up on the traditional distinction between high and low cultures, concentrating instead on investigating and demonstrating the persuasive function of the language of literary and para-literary texts. It is this linguistic emphasis upon persuasion which was responsible for the transmission of political and ideological content. Consequently, the reader obtains very specific and meticulous stylistic analyses which at the time of their publication constituted a new and important development in Polish literary and cultural studies.

Keywords: mass culture, popular culture, Polish studies, critique of mass culture

Prof. dr hab. Krzysztof Krasuski – profesor w Katedrze Literatury Porównawczej Uniwersytetu Śląskiego. Historyk współczesnej literatury i krytyki. Interesuje się przede wszystkim polską literaturą współczesną, krytyką literacką, kulturą masową. Jest autorem licznych publikacji, z których najważniejsze to: *Normy i formy. K. Troczyński – teoretyk i krytyk literatury* (1982), *Spoleczne ramy literatury. Wątki socjologizujące w polskiej krytyce literackiej* (1989), *Dylematy współczesności literackiej* (2005), *Na obrzeżach arcydzieł* (2009), *Republiki literackiej nowoczesności* (2014). Redagował również prace zbiorowe, m.in.: *Krainy pozyskane i utracone. Problem w literaturach Europy Środkowej* (2005) i *Herbert Środkowouropejczyk* (2011).

KRYTYKA FILMOWA BARAŃCZAKA

W NIEMALEJ BIBLIOGRAFII PODMIOTOWEJ STANISŁAWA BARAŃCZAKA ZNAJDUJE się pięć tekstów, w których autor przyjął rolę krytyka filmowego. Do tej krótkiej listy dopisać można osiem innych tytułów, jeśli recenzje obrazów nienakreślonych uznamy za szczególną postać krytyki, przeciwko czemu nie ma zresztą istotniejszych powodów. Również poza tym zestawem Barańczak wracał do tematyki filmowej wielokrotnie, zarówno w wierszach, jak i krytyce literackiej oraz esesycie. Zrezygnowałem jednak z uzupełniania tytułu szkicu o wyrażenie w rodzaju „i motywy filmowe w twórczości” nie tylko z powodów stylistycznych. Brak tu miejsca na dokładne rozpatrzenie pewnej metatekstowej kwestii, wystarczy natomiast, i z pożytkiem, sięgnąć do hasła w porządnej encyklopedii tematycznej. Tak tedy:

krytyka filmowa łączy dwie główne cechy: nastawienie analityczno-interpretacyjne, związane z dążeniem do rozpoznania – poprzez opis użytych środków filmowych – najistotniejszych, ukrytych sensów utworu oraz nastawienie oceniające, odwołujące się do uznawanych przez krytyka kryteriów wartości¹.

Krytyczna interpretacja tekstów (i) świata, połączona z aksjologią, stanowi przecież niezbywalny składnik pisarstwa Barańczaka, niezależnie od uprawianych przezeń gatunków literackich i dyskursywnych. Dlatego też z pozoru akcydentalny motyw filmowy jawi się u tego autora jako element intertekstualności wewnętrznej, czyli sieci relacji wyznaczonej przez nawiązania łączące pojedyncze utwory.

Wśród felietonów z cyklu *Odbiorca ubezwłasnowolniony*, pisanych dla poznańskiego „Nurtu” w latach 1971–1973, znalazło się kilka tekstów spełniających

¹ T. Lubelski, *Krytyka filmowa*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków: Biały Kruk, 2003, s. 530.

wymogi krytyki filmowej w ściślejszym rozumieniu terminu. W recenzji *Love Story* Barańczak nie tylko wypunktował podporządkowane estetyce melodramatu ułatwienia i uniki fabuły (za element upraszczający autor uznał także ateizm bohaterki), lecz zajął się również krytycznym opisem odbioru oraz, w sposób skryty i lapidarny, przedstawił jedną z podstaw własnego artystycznego programu:

posłyszałem dwa rzędy za sobą już nie chlipanie – to donosiło się zewsząd – ale wręcz spażmy któregoś z widzów. Na ekranie Ali McGraw umierała tak estetycznie, że wołałem się niedyskretnie obejrzeć: spazmowała pani koło trzydziestki. Jeszcze parę minut zbiorowego wycierania nosów i film się skończył; pani koło trzydziestki przepychała się do wyjścia, do słownie promieniejąc. Dawno sobie tak nie użyła!...²

Dla ukazania różnicy warto przypomnieć cykl z innego periodyku, czyli *Książki najgorsze* publikowane w krakowskim „Studencie”, a potem w „Zapisie”. Całość posiada niebagatelne znaczenia społeczne i aksjologiczne (no i, rzecz jasna, są to świetne teksty), których powagę, czy może lepiej: poważność, wzmacniają obszerniejsze szkice dodane przez autora w edycjach książkowych. Nie będzie przecież przesadą teza, w myśl której pojedyncze felietony były traktowane przez czytelników „Studenta” przede wszystkim jako kapitalne kpiny. W tekście o *Love Story* inaczej: nawet wyjątkowo oporny odbiorca, gdyby tylko zachował resztki uczciwości, musiałby się nieźle natrudzić, by sprowadzić ten tekst do szyderstwa z melodramatów i ich publiczności. Owszem, precyzyjna analiza Barańczaka nie zostawia na filmie suchej nitki, ani też pięknie nie oszczędza odbiorców. Niemniej, jak się okazuje, są to punkty wcale systematycznego programu pisarza. Łatwe emocje stają się obiektem krytyki także w innych tekstach autora, dyskursywnych i poetyckich.

Bohatera *Podróży zimowej* przeraża zatem możliwość zajrzenia w sferę uczuciową innych i swoją własną. Woli nie widzieć

tych małych i miałych marzeń,
ciepławych zachwytych,
niemrawych porywów
i mdłych przerażeń³.

Przedstawienie cudzych snów jest tu efektem domysłów i dopuszczanej (ale bez pełnej realizacji w świecie przedstawionym) poetyckiej wizji zawieszającej reguły prawdopodobieństwa. Inne, chwilowe widzenie opisane zostało w jednym z diarystycznych wierszy *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*. Autobiograficz-

² S. Barańczak, *Jak słodko płakać na „Love Story”*, „Nurt” 1972, nr 11, s. 64.

³ Tenże, *XVII*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2006, s. 408. Wszystkie cytaty z poezji autora za tym źródłem, lokalizacja w tekście głównym.

na postać przygotowuje w kuchni rodzinną kolację, ironicznie komentując przy tym swoją społeczną sytuację.

nagle
 coś ze mną niedobrze, muszę
 się oprzeć, biały stół tańczy
 w oczach, rozplywa się, rośnie
 w śnieżny (dlaczego wszystkie
 przywidzenia) step, po którym,
 trzymając się (muszą
 być takie) za ręce, idą przed
 (melodramatyczne) siebie
 moje dzieci.

(15.12.79: *Zawrót głowy od sukcesów*, 236)

Aktywnie działający w opozycji mieszkaniec PRL-u miał istotne powody do niepokoju. Autor jednak, tak przedstawiając swojego bohatera, bardziej obawia się przekształcenia emocji negatywnych (lęku) w stereotyp. „Dlaczego wszystkie przywidzenia muszą być takie melodramatyczne”. Z ciągu nawiasowych wtrąceń układa się metawizyjne pytanie (świadczące być może również o pewnym stopniu rezygnacji, gdyż brak na końcu pytajnika). Melodramatyczność odnosi się bardziej do filmu niż historii melodramatu w gatunkach literackich i scenicznych. Wprawdzie przed napisaniem wiersza Barańczak raczej nie miał szans zobaczenia w Polsce obrazu Davida Leana, niemniej sentymentalna tonacja (dzieci na zaśnieżonym stepie) przypomina *Doktora Żywago*. Oczywiście, pierwszym międzytekstowym skojarzeniem w obrębie kultury polskiej pozostaje tu topos Syberii wywodzący się z romantyzmu. A zatem, niejako przy okazji, autor poddaje krytyce ważki motyw narodowego imaginarium, skoro mówi o melodramacie.

W ostatnim tomie poety pojawił się wiersz *Lzy w kinie* (ponownie więc, po słodkim płakaniu na *Love Story*, socjologia emocji). Seans staje się czymś w rodzaju zbiorowego obrzędu pokutnego, tym razem idea Barańczaka jest najbardziej radykalna. Widz spowiada się tedy przed ekranem:

znów nie zdołałem żyć w pięknie,
 w krainie Sensu i Glansu,
 w sposób tak żywy, człowieczy,
 pełny, prawdziwy, bezspreczny,
 jak żyją aktorzy w filmie.

(436)

Duże litery oraz współbrzmienie niebezpiecznie zbliżają sens i glans, istotę i (lukrowaną) powierzchnię. Jeśli zaś tak, to cała sensotwórcza działalność kultury jawi się jako poprzestawanie na pozorach, kinowy seans staje się modelem

kultury *en bloc*. Od tego zaś krytyka kultury, by ułatwień – estetycznych i egzystencjalnych – uniknąć. Stąd maksymalizm. W felietonie z „Nurtu”, który otworzył powyższą intertekstualną sekwencję, autor dostrzegł w melodramacie Arthura Hillera „jedną wartość niezaprzeczalną: dydaktyczną. Uczy, że sentymentalizm nigdy jeszcze nie zburzył Bastylia; że dążność do zachowania istniejącego stanu rzeczy jest jego właściwą naturą”⁴. Można więc pójść na *Love Story* i wyjść z kina w nastroju rewolucyjnym. Jasne, to hiperboliczny skrót – choć nie we wszystkim. Film bowiem, jak poezja, też powinien być nieufny. Poddając melodramat poważnej analizie, Barańczak potwierdza swoją krytyczną aksjologię, dodając do tej konstrukcji ideowej kolejny element. Jako badacz kultury sformułował zasadę jednego systemu wartościowania dla całości kultury, w tym masowej (przy pamiętaniu o odrębności języków, którymi posługuje się ta odmiana)⁵.

Okazuje się przecież, że na tanie emocje i naiwne marzenia można spojrzeć także w inny sposób. Barańczak jest mianowicie autorem entuzjastycznej apologii *Białego Szejka* Felliniego. Pisarz uznaje ten film z roku 1952 za już spełnione, wybitne dokonanie włoskiego reżysera, nie rozumiejąc decyzji publiczności, która dwukrotnie – po premierze i znacznie później, gdy Fellini był już uznanym wielkim reżyserem – nie potrafiła przyjąć *Białego Szejka*. Wprawdzie pytania retoryczne dotyczące tej sprawy są nader powściągliwe, niemniej pozostają (jak w wypadku *Love Story*) krytyką recepcji. I ponownie aksjologia Barańczaka budowana jest z najwyższych wymagań. Autor dziwi się więc, dlaczego w powszechnym odbiorze film Felliniego nie połączył się ze *Snem nocy letniej* ani z *Rewizorem*.

Właśnie pospolitość świata, jaki oglądamy na scenie czy ekranie – ta budząca nasz śmiech tuzinkowość ateńskich rzemieślników szukających wstępu do wyższych sfer ducha poprzez swój amatorski teatrzyk, Bobczyńskich i Dopeczyńskich zapatrzonych w światowca Chlestakowa, buchaltera Ivana Cavalli i jego rozkochanej w kiczowatych komiksach sentymentalnej małżonki – pozwala nam wyraźniej dostrzec, że tematem tych arcydzieł jest natura ludzkich marzeń. Ich tandetność i kompromitująca sztapowość, ale zarazem ich niezbędność, ich niezastępowalność – jako że tylko w marzeniu może ocaleć tak uparta niezgoda na przydzielony człowiekowi los⁶.

Zmiana perspektywy, dowartościowanie prostych marzeń? Tak i nie: autor docenia tę sferę emocjonalną z jednego tylko powodu: jawi się ona jako forma nie-

⁴ Tenże, *Jak słodko płakać na „Love Story”*... s. 64.

⁵ Zob. tenże, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż: Libella, 1983, s. 24–41. Przy okazji: właśnie film uznaje w tej książce Barańczak za przekonujący przykład tego, „że od progu XX wieku począwszy kultura masowa wykształca zupełnie oryginalne i samoistne kody wypowiedzi”. Tamże, s. 26.

⁶ Tenże, [wypowiedź w dziale] *Zobaczone, przeczytane*, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 46 (2), s. 125–126.

zgody na świat, czyli pozostaje dominantą krytyczną. Owszem, rewersem nawet kontestującego marzenia jest eskapizm, a przynajmniej pewien stopień takiej postawy. W pierwszej literaturoznawczej książce Barańczaka krytycznej analizie poddana została właśnie figura *homo fugiens*, wywiedziona z ówczesnej młodej poezji. Jedną z postaci człowieka uciekającego był zresztą *homo sentimentalis*. Młody Barańczak – szkice, które złożyły się na *Nieufnych i zadufanych*, powstały tylko trochę wcześniej niż felietony pisane dla „Nurtu” – nie szukał, hm, pozytywnych aspektów reakcji ucieczkowych.

Jedna tylko – przyznając, że nieco sadystyczna – pozostaje nam nadzieja: może kiedyś bohaterowi temu [bohaterowi młodej poezji lat 60. – A.P.] ucieczka się nie uda; może kiedyś dopędzi go, skoczy do gardła, każe mu przemówić cała ta realność, której dotąd tak bardzo nie chciał dostrzec i zrozumieć⁷.

Poglądy autora przeszły więc ewolucję, nie będzie jednak przesadą określić ją mianem ewolucji dopełniającej czy – powtarzając pojęcie stosowane w przywołanej książce – dialektycznej. Dialektyka ta niekoniecznie mieć musi marksistowską wykładnię. Otóż intelektualna formacja Barańczaka jest w istotnej mierze strukturalistyczna: założenia tego kierunku rozwijał pisarz nie tylko wyodrębniając opozycje i przedstawiając je w przekonująco przejrzystym systemie, lecz również – przede wszystkim – pokazując napięcia między elementami konstrukcji, ich nierozstrzygalność. Dobrze to wszystko widać w dokładniejszych interpretacjach wierszy poznańsko-harwardzkiego autora oraz w jego eseistyce i pismach krytycznych.

Opozycyjne, niejednoznaczne dopełnianie podpowiadał nieraz układ książki. W *Chirurgicznej precyzji* po komentowanych już w tym szkicu *Łzach w kinie* autor umieścił mroczny wiersz *Kasety*, przeciwstawiający ironicznie opisane idee kosmicznemu (w sensie ścisłym) unicestwieniu. O ile w poprzednim wierszu widzowie oczekują od filmu konsolacji, o tyle bohater *Kaset* wypożycza obrazy *par excellence* katastroficzne: „o wybuchach wulkanów, tornadach / albo meteorytach, zmierzających wprost w tarczę Ziemi” (437). Postać szuka więc potwierdzenia swych skrajnie negatywnych zapatrywań. Lecz również to może być kształtem eskapizmu. Jerzy Kandziora określa bohatera wiersza jako „wielce tajemniczą (...) personę oglądacza katastroficznych filmów, tracącego równocześnie z oczu codzienne zbrodnie i dramaty, jakie rozgrywają się na tej planecie”⁸.

Odrzucenie tematyki współczesnej jest też jednym z punktów krytyki Polskiej Kroniki Filmowej, która na początku lat 70. zmieniła się na gorsze. Wtedy bowiem

⁷ Tenże, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971, s. 161.

⁸ J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2007, s. 288.

zrezygnowano prawie całkowicie z bieżących informacji politycznych (zwłaszcza zagranicznych), związanych silnie z aktualnym momentem, z jakimś „teraz”. Zamiast tego mamy coraz częściej obrazki rodzajowe (...) osadzone raczej w „zawsze” niż w „teraz”, chwilę bieżącą reprezentującą co najwyżej relacje z uroczystości, wizyt dyplomatycznych i podpisywania protokołów⁹.

Analogiczna przyczyna zdecydowała o krytyce koncepcji Rymkiewicza postulującej Wieczne Teraz. Klasycyzm tego poety

zrezygnował z kultywowania „zmysłu historycznego”. Zajął się nie tyle przenoszeniem przeszłości w teraźniejszość i przyszłość, co tworzeniem świata bez czasu – i, co za tym idzie, bez cierpienia, które, aby poruszać, musi być tyleż uniwersalne, co historycznie i indywidualnie skonkretyzowane¹⁰.

Wracając zaś do PKF-u: Barańczak rozpatruje ten cyklicznie wyświetlany zestaw krótkich dokumentów z filmoznawczego punktu widzenia. Pośrednio, za pomocą wtrącenia, upomina się o poważne traktowanie tej dziedziny: „w jakiejś szkole XXI wieku, gdzie nauka o filmie zajmie wreszcie należne miejsce”¹¹. Z dzisiejszego punktu widzenia projekcja ta może się wydać cokolwiek dziwna, ale pisał to Barańczak ponad czterdzieści lat temu, gdy filmologia dopiero pojawiała się na uniwersytetach, i to najczęściej jedynie jako przedmiot pojedynczego cyklu zajęć, nie jako osobny kierunek. A w owej przewidywanej szkole „komentarze słowne PKF z owych czasów [z lat 60. i zapewne późnych 50. – A.P.] będą kiedyś służyć obok pism Cezara jako wzór oszczędności, zwięzłości i maksymalnej koncentracji słownej energii”¹². Nie powiem, takiego porównania u Barańczaka można by się spodziewać raczej w *Książkach najgorszych*, czyli miałoby funkcję co najmniej kpiarską... Poza tym autor raczej nie zwykł odwoływać się do antyku jako niekwestionowanego wzorca. Skąd więc nagle takie zestawienie? Niewykluczone, że pisarz – jakkolwiek cenił model PKF wypracowany wcześniej – posłużył się aksjologiczną hiperbolą, aby krytyka współczesnych kronik łatwiej przeszła przez cenzurę. Początek tekstu, jak sądzę, jest zresztą przykładem mowy epopejowej:

Któregoś styczniowego popołudnia, przed laty, wybrałem się do kina, aby obejrzeć pierwszą w nowym roku kronikę filmową. (Bywało tak jeszcze wówczas, że szło się do kina bardziej na kronikę niż na film). Czasy były bogate w wydarzenia, toteż można było się spodziewać, że znajdą one odbicie na ekranie¹³.

⁹ S. Barańczak, *PKF*, „Nurt” 1973, nr 3, s. III okładki.

¹⁰ Tenże, *Świat bez czasu*, w: tegoż, *Etyka i poetyka*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2009, s. 256.

¹¹ Tenże, *PKF...*, s. III okładki.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

Ten fragment trochę też przypomina konwencję otwarcia baśni: dawno, dawno temu, kiedy było jeszcze całkiem inaczej... A wszystko po to, by przekazać, przypomnieć czytelnikowi wiadomość o wydarzeniach na Wybrzeżu w grudniu 1970, opuszczoną w kronice.

Intertekstualne usytuowanie utworów Barańczaka utrudnia prowadzenie linearnego komentarza, dlatego też trzeba teraz wrócić do tego fragmentu omawianego felietonu, w którym zauważył autor, iż spośród współczesnych wydarzeń PKF uwzględni jedynie oficjalne uroczystości, dyplomatyczne wizyty, tudzież podpisywanie dokumentów przez polityków. Dokładnie te trzy typy wydarzeń (choć w zmienionej kolejności) występują w pierwszej strofoidzie wiersza *Ci mężczyźni, tak potężni*:

Ci mężczyźni, tak potężni, pokazywani zawsze
 nieco od dołu przez przykucniętych kamerzystów, unoszący
 ciężką stopę, aby mnie rozgnieść, nie, aby się wspiąć
 po schodkach samolotu, podnoszący rękę
 na mnie, nie, na powitanie tłumów
 posłusznie machających chorągiewkami, ci podpisujący
 mój wyrok śmierci, nie, tylko umowę
 handlową osuszaną natychmiast usłużnym
 bibularzem.

(204)

Bohater wiersza ogląda PKF lub dziennik w telewizji, przedstawiane wydarzenia odbierając jako potencjalne zagrożenia dla siebie. W pierwszych wersach dochodzi zresztą do podwojenia perspektywy: lęka się ten, kto obraz na ekranie uznaje, choćby momentalnie, za rzeczywistość, do analizy powstawania obrazu trzeba natomiast dystansu. Dariusz Pawelec, powołując się na *Język filmu*, mówi o efektach uzyskiwanych za pomocą opisanego w wierszu ustawienia kamery¹⁴. Zgoda, ale zaryzykowałbym tezę, w myśl której w tym fragmencie idzie jeszcze o coś innego. Taki sposób filmowania postaci przypomina raczej na przykład filmy Eisensteina niż relacje telewizyjne czy (nawet) ujęcia z PKF. Być może zawodzi mnie pamięć, ale władcy wchodzący do samolotu pokazywani byli zazwyczaj w planach ogólnych, do zobaczenia zaś stopy, która grozi zdeptaniem, potrzebne byłoby zbliżenie. Barańczak rozpoczyna zatem wiersz mikroapokryfem filmowego dokumentu.

W cyklu *Odbiorca ubezwłasnowolniony* znalazły się jeszcze dwa teksty poświęcone tematyce filmowej, konkretnie westernowi i serialom. W pierwszym, analizując reguły gatunku, Barańczak przekonuje o niemożliwości westernu tragicznego. Dwukrotnie wspomina obraz Freda Zinnemanna, co ma też znaczenie

¹⁴ Zob. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1992, s. 70.

kryptopolemiczne, podające w wątpliwość zarówno filmologię potoczną, jak i fachową. Film *W samo południe* często traktuje się jako dzieło respektujące klasyczną zasadę trzech jedności. Nie jest to prawdą, skoro, jak pisze Płażewski, „absolutnej jedności czasu przeciwstawił Zinnemann brak jedności miejsca i akcji”. Niemniej autor ów domyka omówienie filmu konstatacją: „Te mistrzowskie ograniczenia, w naturalny sposób wynikające z sytuacji, nadały opowieści o szeryfie Kanie wymiar tragedii antycznej”¹⁵.

Do filmu i jego bohatera powróci Barańczak po latach, rozpoczynając wiersz *Za szkłem* powtórzeniem tytułu: „W samo południe. Kuchnia. Ogórki swą małosolność / znoszą (...)” (467). Później szkło słoja kojarzy się z rozbitą szybą kinowej gabloty, w której umieszczony był fotos Gary’ego Coopera, skórę samych zaś warzyw – co prawda w sposób zapośredniczony i wcale skomplikowany – porównuje autor do twarzy aktora. Nie idzie tu bynajmniej o literacki odpowiednik efektów Arcimbolda; przekonujące poetycko zestawienie ogórków i Coopera przypomina natomiast, iż terminował kiedyś Barańczak u awangardzistów.

Seriale zainteresowały pisarza jako forma społecznego rytuału. „Kto wie, czy ta rytmizacja zbiorowego życia nie jest we współczesnym społeczeństwie jednym z ważniejszych substytutów religii – jakkolwiek zaskakująco mogłoby takie domniemanie zabrzmieć”¹⁶. Również w poezji znaleźć można przykłady oglądania telewizji (niekoniecznie akurat seriali), które staje się czynnikiem porządkującym przebieg dnia. *W Co jest grane* pojawia się więc „kołysanka telewizyjnego filmu z wyższych sfer” (164), natomiast w wierszu *14.12.79: Wieczór autorski* przerywający spotkanie poetyckie w prywatnym mieszkaniu esbecy spieszą się. „Nie pracowali długo, ponieważ jest pewien film w telewizji i człowiek jest tylko człowiekiem” (235). W tym finałowym wersie, podobnie jak w całym utworze, autor stosuje mowę pozornie zależną. Tautologiczne powiedzenie – człowiek jest tylko człowiekiem – najczęściej bywa używane jako usprawiedliwienie słabości. Tutaj, połączone z planowanym wieczornym¹⁷ włączeniem telewizora, staje się szczególnie i kapitalnie złośliwie dwuznaczne: właśnie oglądanie telewizji jawi się jako antropologiczna autokreacja esbeków.

Oglądanie filmów – jak się zaraz okaże, raczej nie w telewizji – wiąże się ściśle z zasadniczymi decyzjami życiowymi. Nadawca poetyckiego listu do W. (czyli Wojciecha Wołyńskiego, ilustratora książek Barańczaka) zastanawia się nad przyczynami istotnych odróżnień pojawiających się w obrębie jednego pokolenia.

¹⁵ J. Płażewski, *Historia filmu 1985–2005*, Warszawa: Książka i Wiedza, 2005, s. 210. Gwoli ścisłości: nie chcę rozstrzygać, czy Barańczak polemizuje skrycie np. z Płażewskim (oczywiście wydawanym wcześniej), interesuje mnie tu natomiast sama konfrontacja interpretacji Barańczaka z ustaleniami filmoznawczymi.

¹⁶ S. Barańczak, *Seriale*, „Nurt” 1972, nr 7, s. 63.

¹⁷ Przy okazji ujawnia się domyślna kontrastowa opozycja: wieczór autorski – wieczór z telewizją.

Co spowodowało, że jedni zdecydowali się na działalność opozycyjną, inni zaś zasilili szeregi Służby Bezpieczeństwa, skoro nawet w motywacjach obu grup, jak się wydaje, dałoby się odnaleźć pewne podobieństwo:

Tak naprawdę to staraliśmy się im pokazać,
 że nie jesteśmy dziećmi, że jesteśmy dorośli ludzie,
 mężczyźni po trzydzieście, bądź co bądź. A im,
 tym naszym szkolnym kolegom, którzy po maturze poszli w rozsądniejszą stronę,
 zabawna rzecz, chodziło o to samo.
 Tyle że oni chodzili na inne filmy. Dla nich
 być mężczyzną oznaczało nosić kaburę pod pachą,
 jeździć szybkim samochodem, z piskiem opon na zakrętach,
 i strzelać fachowo, z półprzysiadu, trzymając pistolet oburącz.
 Dla nas dorosłość była raczej jak skrzywienie ust
 Humphreya Bogarta, ironiczna gorzycz, którą
 trzeba przełknąć, bo wypłuć w towarzystwie nie wypada.

(*Przywracanie porządku*, 281–282)¹⁸.

Filmy (dokumenty i fabuły) stanowią źródło wiedzy o świecie. Nie przywoływałbym tutaj tej oczywistej tezy, gdyby Barańczak nie zrobił z niej komicznego użytku. Jeden więc z rozmówców autobiograficznego bohatera tak się przedstawia podczas *Garden Party*:

(...) „Cześć, jestem Sam. Mówi mi Billy,
 że pan z Polski – znam Polskę, widziałem dwa filmy
 z Papieżem – ten wasz Papież nic nie wie o świecie,
 straszny konserwatysta –”.

(301)

Ciekawa byłaby próba ustalenia, które filmy miał na myśli Sam, w każdym razie to jeszcze nie czas rozmnożenia ekranowych fabuł o Janie Pawle II. Wiersz przedstawia sytuację ekstremalnie kolokwialną, trudno więc, aby rozmówca z przyjęcia (nawet gdyby rzeczywiście orientował się w temacie) przedstawił w miarę systematyczną wypowiedź. Obiektem ironii jest tu zarówno redukujące utożsamienie Polski z papieżem, jak i retoryczny spryt Sama, który niewiedzę markuje opinią. Amerykańscy uczestnicy *Garden Party* wykonują istną paradę stereotypów na temat kraju pochodzenia poety¹⁹, w jednym natomiast z esejów sytuacja ulega odwróceniu. Bohater *E.E., przybysza z innego świata* jest zachwy-

¹⁸ Ten urywek jest również intrygującym przykładem zainteresowań Barańczaka kulturą masową, o czym pisałem gdzie indziej. Zob. A. Poprawa, *Nieufność i afirmacja. O kulturze masowej w twórczości Stanisława Barańczaka*, „Literatura i Kultura Popularna” 1992 (III), s. 96.

¹⁹ Aczkolwiek, jak pokazał Kandzióra w swojej odkrywczej interpretacji wiersza, ironia nie działa w tym utworze wyłącznie jednokierunkowo. Zob. J. Kandzióra, *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 187–193.

cony Stanami Zjednoczonymi, lecz też zaskoczony, mimo że miał się za kogoś dysponującego pewnym przynajmniej stopniem rozeznania na temat tego kraju: „Ma się rozumieć, E.E. nie jest niekulturalnym ciemniakiem, wiedział coś niecoś o Ameryce już przedtem: widywał kolorowe pocztówki, słuchał opowieści turystów, oglądał w kinie westerny i kryminały”. Zauważyć przy tym trzeba, że inicjały postaci wykreowanej w eseju też pochodzą z kina: „E.E., co się wyklada jako *Eastern European*, a ponadto ma tę zaletę, że przypomina inicjał E.T., przybysza z innej planety w popularnym filmie”²⁰. Autoironia Barańczaka jest tutaj co najmniej podwójna. Do przedstawienia wrażeń E.E. użyta została narracja trzecioosobowa, co zresztą komplikuje perspektywę przekazu, niemniej kreacja autorska łączy tu pojedynczość pisarza (jest w tekście wzmianka, iż zajmuje się on tłumaczeniem literatury) z innymi przybyłymi do USA Wschodnioeuropejczykami. Adaptując pojęcia, tak precyzyjnie używane przez Barańczaka w książce o Herbercie, można stwierdzić, iż posługuje się on w przywołanym eseju raczej epiką maski niż epiką roli: bohatera tekstu i jego autora zbliża pewne podobieństwo poglądów, ale dzielą ich też różnice²¹. Autoironię wzmacnia dodatkowo odwołanie się akurat do filmu *E.T.*, a Steven Spielberg, jak można zasadnie mniemać, raczej nie należał do reżyserów szczególnie przez Barańczaka cenionych.

W swojej eseistyce autor *Poezji i ducha Uogólnienia* konstruuje nieraz rozbudowane porównania, które spokojnie określić można mianem homeryckich (nie sposób więc przy ich komentowaniu uniknąć dłuższych cytatów). Świat przedstawiony niektórych spośród nich zawiera sceny filmowe czy dokładniej: parafilmowe, to znaczy Barańczak nie tyle przywołuje epizody z konkretnych filmów, ile – wychodząc od sekwencji powtarzalnych, typowych – pisze scenariusz filmu własnego. W przedmowie do antologii *After the Fire*, zbierającej wiersze młodych (na początku lat 90.) autorów polskich, porównuje sytuację poety naruszającego aksjologiczny, polityczny, uogólniający porządek świata – do postaci niebezpiecznego dla przestępców świadka, powracającej w kinie gangsterskim.

(...) Człowiek, Który Za Dużo Wie. Oglądaliśmy wszyscy typową scenę. Przywódca gangu, żujący cygaro osobnik, któremu źle patrzy z oczu, wysłuchuje raportu zdawanego z kamiennym wyrazem twarzy – choć zarazem z wyczuwalną skruchą – przez swoich ludzi od mokrej roboty: Człowiek, Który Za Dużo Wie, raz jeszcze uniknął zlikwidowania. Ledwie mogąc pohamować furie, szef rozgniała obcasem na kosztownym dywanie niedopałek cyga-

²⁰ S. Barańczak, *E.E., przybysz z innego świata*, w: tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn: Aneks, 1990, s. 191.

²¹ Jeszcze jedno zastrzeżenie: o epice roli albo maski można w tym wypadku mówić, jeśli zgodzi się na zastąpienie narratora pierwszoosobowego przez mowę pozornie zależną. O formach monologu lirycznego, z których podziału dokonałem zapożyczeń, zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa – Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001, s. 122–146.

ra: więc anomalia nadal istnieje! Więc w dalszym ciągu nie wszystko w świecie jest tak, jak być powinno! „*Y'know whatcha gotta do*”, „Wiedzie, co macie zrobić”, warczy kątem ust. Jego podwładni przytakują milcząco i na paluszkach wychodzą²².

Efekty poznawcze oryginalnego zestawienia poety i bohatera filmów sensacyjnych osiągnąłby autor również w prostszy sposób, wystarczyło poinformować czytelnika, o jaki typ postaci ekranowej chodzi. Ale poza celami poznawczymi są jeszcze inne, literackie (zaznaczam na wszelki wypadek, że nie myślę o ornamentowaniu tekstu). Tym bardziej, że i tak już obszerne porównanie przechodzi w zgoła nieoczekiwane zakończenie filmowego epizodu:

Jeśli zdarzy nam się zjeżdżać z nimi [podwładnymi przywódcy gangu – A.P.] w tej samej windzie, lepiej nie pytajmy ich która godzina: są w tym momencie tak skupieni na zadaniu, które mają wykonać, że mogą, na zasadzie automatycznego odruchu, najpierw nas zastrzelić, a dopiero potem odpowiedzieć na pytanie²³.

Barańczak – dosłownie! – wprowadza zatem czytelnika do filmu. I nie czyni tego po to, by podtrzymać wrażenie zagrożenia, gdyż komizm sceny zmienia nastrój. Scena poprzednia (odprawy zabójców) też jest zresztą napisana w stylistycznym cudzysłowie. I zajmuje ona mniej więcej połowę strony nie dla wzbogacenia wiadomości czytelnika na temat kina gatunkowego, lecz przede wszystkim okazuje się składową fabularnej całości, prowadzącej do kapitalnej pointy.

Podobnie autonomizuje się obraz – znów z filmów sensacyjnych – od którego rozpoczął Barańczak wykład zorganizowany przez opozycyjne Towarzystwo Kursów Naukowych. Długi opis tym razem przypomina warianty sceny knebłowania ofiary napadu. Funkcja poznawcza tego, jak się okazuje, porównania zostaje wyłożona zaraz po (i tym razem) wcale długim pierwszym akapicie: „Nic dziwnego, że metafora knebłowania nasuwa się każdemu, kto pisze o losie literatury w państwach despotycznych”²⁴. Ale i na wykładzie wygłoszonym dla publiczności zgromadzonej w czyimś mieszkaniu autor nie poprzestał na (gdymby ograniczyć rzecz do walorów li tylko poznawczych) relatywnie prostym, acz mocnym zestawieniu. Pisarz podaje porównanie w wątpliwość i dokonuje jego korekty:

kto uważnie obserwuje zachowanie literatury w totalitarnym lub półtotalitarnym państwie, może zauważyć coś, co podważa cały schemat napadniętego i napastnika, ofiary i opresora. Oto bowiem w państwach takich jest rzeczą powszednią, że literatura sama siebie

²² Tenże, *Człowiek, który Za Dużo Wie*, w: tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996, s. 359. Por. też H. Trubicka, *Stanisław Barańczak jako krytyk języka. Wokół dwóch esejów z tomu »Poezja i duch Uogólnienia«*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16.

²³ S. Barańczak, *Człowiek, który Za Dużo Wie...*, s. 359.

²⁴ Tenże, *Knebel i słowo*, Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1980, s. 1.

obezwładnia i knebluje. Osobliwy to widok: ofiara, która sama sobie zakłada knebel, mimo że z pozoru nikt jej do tego nie zmusza²⁵.

Autor wyjaśnia owo „z pozoru”: są jeszcze mianowicie czynniki emocjonalne, społeczne, ambicjonalne, ekonomiczne, które wpływają na samoograniczenia literatury. „Ale w tej poniżającej sytuacji jest też pewien plus. Jeśli ktoś sam siebie knebluje – potrafi też w odpowiedniej chwili własnymi siłami usunąć z ust knebel”²⁶.

W latach 70. wiedza o politycznym uwikłaniu literatury i wynikających stąd konsekwencjach nie była bynajmniej powszechna; nie przeholuję, twierdząc, że nawet niektórzy słuchacze wykładu Barańczaka, jakoś przecież związani z opozycją, o niektórych kwestiach właśnie wtedy usłyszeli po raz pierwszy. Publiczność powinna przejść się problemem, stąd wyrazisty początek. Być może też, wychodząc od filmów sensacyjnych, wykładowca odwoływał się do kulturalnego (popularnego) doświadczenia słuchaczy, żeby za pomocą spraw przystępniejszych objaśniać te bardziej złożone (w każdym razie to jeszcze nie czasy amerykańskiego obyczaju, zgodnie z którym mówcy zawsze wypada zacząć od anegdoty). Oczywiście, kiedy autor mówił o wyjęciu knebla z ust ofiary przez nią samą, projektował zmianę społeczną, którą zresztą tym wykładem właśnie współtworzył, jawi się więc ten fragment jako wypowiedź performatywna. Przy tym wszystkim scena z ofiarą, która sama się knebluje, pozostaje nastawionym na siebie purnonsensowym dokonaniem literackim, apokryfem filmu sensacyjnego. W poprzednim przykładzie porównanie homeryckie kończyło się wprowadzeniem odbiorcy do fabuły filmu, tu zaś porównanie przechodzi w apokryf. Przywołanie triady Heglowskiej wydaje się wcale ryzykowne, niemniej coś jest na rzeczy: kneblowanie – teza; samokneblowanie – antyteza; samodzielne pozbycie się knebla – synteza. Całkiem serio zaś mówiąc: w rozbudowanym zestawieniu z *Knebla i słowa* zawiera się przewód myślowy od propozycji przez jej odwrócenie czy zakwestionowanie aż do definitywnego potwierdzenia.

Podobny ciąg wyznaczony został w porównaniu młodej poezji lat 60. do fotomontażu. Najpierw więc, wydaje się, niewykonalna propozycja wyobrażenia sobie czytelnika, który chciałby „wyciągnąć z przeczytanych wierszy pewnego rodzaju statystyczną przeciętną, stworzyć modelowy utwór zawierający wszystkie najistotniejsze cechy młodej liryki”²⁷. Teraz negacja negacji i porównanie uzasadniające przez kontrast:

İstnieją wszelkie powody, aby sądzić, że utwór taki nie byłby w żadnym razie czymś tak pokracznym i niespójnym, jak reprodukowany niegdyś w prasie fotomontaż przedstawiający

²⁵ Tamże, s. 2.

²⁶ Tamże, s. 3.

²⁷ Tenże, *Nieufni i zadufani...*, s. 8.

kobietę o oczach Sophii Loren, policzkach Brigitte Bardot, ustach bodajże Jeanne Moreau itd.: kobietę szkaradną, choć przecież z samych piękności złożoną. Wręcz przeciwnie: jakakolwiek byłaby jego wartość, ten laboratoryjnie zlepiony okaz [poetycki – A.P.] wyglądałby wcale składnie²⁸.

Uroda aktorek jest bowiem indywidualna, wyróżniająca każdą z nich od innych, młodzi poeci piszą zaś wiersze w nader jednolity sposób. Barańczak zastrzega się co do uogólnień, tym razem jednak sąd syntetyzujący jest uzasadniony. Modelem młodej poezji staje się jednak nie utwór hybrydyczny, lecz tekst konkretny, „wiersz-synteza, wiersz – żywy symbol”²⁹. A skoro tak, to porównanie sztucznego poetyckiego preparatu do syntetycznego portretu idealnej aktorki zostaje poniekąd zakwestionowane. Oczywiście, aksjologia staje się tym mocniejsza (jeśli „normalnie” taki zlepek byłby bez sensu, a z młodą poezją coś podobnego dałoby się zrobić...), niemniej odślania się również autonomiczna, literacka wartość zestawienia.

Aspekt literacki stanowi dominantę również kilku tekstów Barańczaka wchodzących w skład krytyki apokryficznej, to znaczy recenzji filmów, do których powstania nigdy nie doszło. Cztery prozy (PBL jak najbardziej zasadnie podaje taką kwalifikację) ukazały się w 1996 roku w „Kontrapunkcie”, dodatku „Tygodnika Powszechnego”; w tym też roku, wraz z czterema dodatkowymi tytułami Barańczaka oraz utworami innych autorów, omówienia nieistniejących filmów złożyły się na album *Kino Andrzeja Dudzińskiego*³⁰, zilustrowany przez artystę plakatami do tychże literacko-filmowych mistyfikacji.

Zestaw Barańczaka: *Obywatel Kania; Ociec krzesny (IV): Prać?; Czterej pancerni i siedmiu samurajów, czyli w sumie dwunastu gniewnych ludzi (pies też człowiek); Przepraszam, czy tu myją?; Dzieje jednego wycisku; Migrena; Paskudny Leon; Przewinęło z wiatrem*. Wyrażenia te są najczęściej parafrazą znanych tytułów filmowych, czasem kontaminacyjnie poszerzonych. Tekst recenzji poniekąd wynika z parodystycznej formuły, da się więc mówić o lingwistycznej inspiracji tej prozy. Komizm wynika więc (na przykład) tyle z dostrzeżonego podobieństwa twarzy Orsona Wellesa i pierwszego sekretarza PZPR, ile z zestawienia Kane – Kania (jest to zresztą bardziej rym dla oka). W domniemanej kontynuacji tryptyku Coppoli wystarczyło zastąpić tytuł jego wersją gwarową, tak powstała poszerzona wersja cytatu z *Potopu*, i już w pełni uzasadnione okazało się przeniesienie akcji *Ojca chrzestnego* do siedemnastowiecznej Rzplitej, a Francis Ford Coppola stał się Franciszkiem Kopulą. Motywacje językowe wskazuje sam autor, krytykując obsadzenie w roli tytułowej Krystyny Jandy. Przypuszcza, że zawiniło tu podobieństwo brzmieniowe Jando – Brando. Akcja innego obrazu wyniknęła

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 9.

³⁰ Zob. *Kino Andrzeja Dudzińskiego*, red. T. Sobolewski, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1996.

z purnonsensowego połączenia tytułów liczebnikowych, tak że samuraje atakują szablami czołg radzieckich pancerniaków, co jest aluzją do jeszcze innego filmu.

Niekiedy pojawiają się fragmenty o intencji także satyrycznej (parodie dziennikarskiego stylu, przywoływanie twórców niekoniecznie przez autora szanowanych), przede wszystkim jednak filmowe recenzje Barańczaka są przedsięwzięciem czysto literackim, skoro znalazły się wśród nich również parodie arcydzieł: oprócz *Obywatela Kane'a* również *Migrena*, czyli odnaleziony film Bergmana, którego opis w wielu miejscach przypomina *Personę*. I tym razem tytuł powstał dzięki współbrzmieniu.

Na początku sceny drugiej trzeciego aktu *Króla Leara* postać tytułowa i Błazen znajdują się na pustkowiu podczas burzy. Bezdomny król rozpamiętuje swoje nieszczęście, wzywając żywioły do kontynuowania dzieła zniszczenia. Patetyczne apostrofy Leara kontrowane są przyziemnymi komentarzami Błazna, spełniającymi rolę parodystyczną. Barańczaka można przekonująco interpretować jako pisarza mrocznego, w którego tekstach i esejach sytuacja jednostki jawi się jako nie tyle tragiczna, ile bezwyjściowa, absurdalnie uwikłana w egzystencji. A przy tym jest to wspaniały komediopisarz i humorysta *sensu largo*. Od czasu, gdy na tylnej okładce *Fioletowej krowy* pojawiła się słynna definicja, każdy (tym razem słowo należy rozumieć w sensie raczej wąskim) wie, „że nonsensista to śmieszniejszy poeta metafizyczny”. Nikt chyba jednak nie wyciągnął dotąd wniosku z użycia przymiotnika w stopniu wyższym.

Kiedy zatem Barańczak parodiuje *Personę*, zapisuje przezabawny tekst, autoteliczny również tym sensie, że w żaden sposób nie odbiera wartości olśniewającemu dziełu Bergmana. Nie byłoby jednak od rzeczy odczytanie *Migreny* jako aktu egzystencjalnego: w pisarstwie autora *Ironii i harmonii* doszło przecież do połączenia obu ról, Leara i Błazna.

FILM CRITICISM BY BARAŃCZAK

Barańczak wrote a few film reviews and essays about film genres. He is also the author of reviews in which he described non-existent movies; these texts are excellent examples of comic literature. Many film motifs are present in Barańczak's poetry and essays, too.

Keywords: film criticism, apocryphal work, film motifs, pure nonsense, humour

Dr hab. Adam Poprawa – pracownik Instytutu Filologii Polskiej UW, zajmuje się literaturą XX i XXI wieku, szczególnie twórczością Barańczaka i Białoszewskiego. Ostatnio opublikował poszerzone, odcenzurowane wydanie *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Białoszewskiego. Publikował m.in. w „Czasie Kultury”, „Kresach”, paryskiej „Kulturze”, „Literaturze na Świecie”, „Odrze”, „Tekstach Drugich”, „Twórczości”; do jego najważniejszych publikacji książkowych należą m.in.: *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza* (1999) oraz *Formy i afirmacje* (2003). Obecnie pracuje nad książką o tekstach dziennikarskich tego autora z drugiej połowy lat 40. i wczesnych 50.

PRZEKŁAD

DARIUSZ PAWELEC

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ELIOT STANISŁAWA BARAŃCZAKA

NA PIERWSZY RZUT OKA „LEKCJA ELIOTA” NIE NALEŻY DO TYCH NAJLEPIEJ ODROBIONYCH przez Stanisława Barańczaka, i to zarówno w planie ćwiczeń translatorskich jak i własnej twórczości, a co za tym idzie w perspektywie pożytków z interferencji obydwu wymienionych planów. W *Wyborze wierszy i przekładów* przygotowanym do wydania w „złotej” *Kolekcji poezji polskiej XX wieku* Państwowego Instytutu Wydawniczego (1997) Eliotowi przypadło jedynie miejsce w *Aneksie II: Z przekładów-parafraz anglojęzycznej poezji niepoważnej* z fragmentem *Kotów*, przetłumaczonych zresztą przez Barańczaka i ogłoszonych wcześniej w całości (1995). Poza tym, w antologii „*Z Tobą, więc ze Wszystkim*”. 222 *arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej* (1992) znajdziemy przekład *Little Gidding* z *Czterech kwartetów*, a w *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci* (1993) jedynie *Pieśń miłosną J. Alfreda Prufrocka* oraz *Podróż Trzech Króli*. Nazwiska Eliota nie znajdziemy w wymienianej przez poetę w jednej z rozmów, „jednym tchem”, całej „gromadzie patronów”, z której miało wyłonić się coś własnego (a byli w niej m.in. Rilke, Mandelsztam, Dylan Thomas)¹. Nie może zatem dziwić, że i w bardzo licznych już opisach poezji Barańczaka, włącznie z opracowaniami jego dokonań translatorskich², kontekst Eliotowski albo w ogóle się nie pojawia, to najczęściej, albo występuje śladowo³. Wyjątkiem jest jeden z rozdziałów

¹ S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Kraków: Wydawnictwo M, 1993, s. 27.

² Tłumaczenie z Eliota nie stały się w ogóle przedmiotem refleksji Ewy Rajewskiej, autorki książki *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007), natomiast Monika Kaczorowska w książce *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego* (Kraków: Universitas, 2011) omówiła nadawanie cech własnej poetyki tłumaczonym dziełom, sięgając wyłącznie do *Kotów*.

³ J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999, s. 142 (uwaga o potwierdzeniu się w poezji Barańczaka też Eliota

książki Arenta van Nieuwerkerken pt. *Ironiczny konceptyzm*, traktujący jednak nie o jakichś relacjach intertekstualnych, a samej recepcji Eliotowskiej koncepcji poezji metafizycznej przez Barańczaka.

Zresztą ten ostatni przykład też nie może zaskakiwać, zwłaszcza jeśli spojrzymy na interesującą nas relację międzypoetycką z uwzględnieniem rozległego tła odniesień poezji polskiej do Eliota. Dominują tu bowiem od zarania dwie perspektywy: klasycyzmu i metafizyczności właśnie. W tej pierwszej „stał się Eliot kluczową postacią polskiej teorii klasycyzmu”⁴. Najbardziej „klasycyzująca” faza polskiej recepcji Eliota przypadła na lata 60. i 70. XX wieku i związana jest rzecz jasna z nazwiskami Ryszarda Przybylskiego i Jarosława Marka Rymkiewicza, którzy uznali Eliota „za głównego reprezentanta dwudziestowiecznego anglosaskiego »klasycyzmu«, do tego „na przekór intencjom Eliota”, zrównując „ze sobą pojęcia: klasyka i klasycyzmu, rozumianego jako nowa wersja znanego prądu historycznoliterackiego z przeszłości”⁵. Jak zauważa Jolanta Dudek, obaj „klasycyzujący krytycy polscy” wyciszali aspekty estetyczne w recepcji autora *Ziemi jałowej*, „nadmiernie zaś uwypuklali kulturowo-antropologiczne wątki”⁶ jego twórczości. Rzecz jasna taki filtr klasycyzmu nie mógł w owym czasie być atrakcyjny dla autora *Nieufnnych i zadufanych*, atakującego tendencje klasycyzujące polskiej poezji, także i tej, jak pokolenia „Orientacji”, w której „pobrzmiwały owe dalekie echa Eliota”⁷. Pisząc o przypadkowym wyborze patronów młodej poezji lat 60., który miałby być „umotywowanym niejednokrotnie okolicznościami czysto zewnętrznymi”, Barańczak diagnozował nie bez ironii: „pomyślny tylko, jak wyglądałaby ta poezja, gdyby PAX nie wydał w 1960 roku przekładu *Poezji wybranych* Eliota”⁸. Wypada się jednak zgodzić z tezą Magdaleny Heydel, że „Eliot-klasycysta znany z »płytkiego nurtu« zostaje w manifestie Nowej Fali odrzucony; co nie przeszkadza, by myśl Eliota-nowatora obecna w nurcie »głębokim« przyjęta tu została jako fundament”⁹.

o „umyśle poety” z eseju *Poeci metafizyczni*; J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2007, s. 235–236 (nawiązanie do słów tego samego eseju w uwadze o spełnianiu przez Barańczaka postulatów Eliota przeciwstawiania się przez poezję „dysocjacji wrażliwości”); D. Kulczycka, „*Powiedzieć to wszystko, o czym milczę*”. *O poezji Stanisława Barańczaka*, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2008, s. 84–89 (sugestie interpretacyjne dotyczące analogii obrazów poetyckich Barańczaka, ewokujących obrazy śmierci, z utworami Eliota *Marina*, *Ziemia jałowa*, *East Cocker*, *Podróż Trzech Króli*).

⁴ J. Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2004, s. 263.

⁵ J. Dudek, *Granice wyobraźni – granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 254.

⁶ Tamże, s. 254.

⁷ M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, s. 16.

⁸ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971, s. 41.

⁹ M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota...*, s. 260.

Zdecydowanie łatwiejsze okazało się wpisanie Barańczaka w drugą dominującą perspektywę obecności Eliota w „tkance polskiej poezji” – czytanego i naśladowanego, jak podkreśla Adam Pomorski, „w szczególnym wyborze i »metafizycznej interpretacji«”¹⁰. Nawet tłumaczenia Barańczaka, zebrane w *Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia* (1982), bywają uznawane za „symbolicznie zamykające dotychczasową polską recepcję Eliota”¹¹. Jej autor, odwołujący się we *Wstępie* do „słynnej recenzji Eliota”¹² (z antologii Herberta J.C. Griersona pt. *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*), dał więc wyraźny pretekst do wpisania go w taką metafizyczną perspektywę odbioru Eliota w Polsce. Także kolejnymi tłumaczeniami i szkicami o dawnych poetach metafizycznych, z tezą Eliota w ich tle na temat „korzyści, jakie płynąć mogą z odkrycia »metafizyków« przez poezję nowoczesną”¹³. Wspomniany już Nieukerken uznaje, że „poezja Barańczaka z drugiej połowy lat 70. jest wprawdzie metafizyczna, ale w sposób łączący światopogląd romantyczny z poetyką konceptystyczną”¹⁴. Inaczej mówiąc: „Tradycja XVII-wiecznej poezji metafizycznej została przez Barańczaka wybrana. Polski romantyzm wybrał autora *Tryptyku*”¹⁵. Musi to zatem implikować istotne różnice pomiędzy Barańczakiem a Eliotem w relacji do poetów metafizycznych. Polski poeta w przekonaniu autora *Ironicznego konceptyzmu* „zastanawiając się nad XVII wieczną poezją metafizyczną, modyfikuje w istotny sposób Eliotowski kontekst jej recepcji”¹⁶. Pęknięcia w myśli Eliota i „pozorne” sprzeczności wypływające z jego lektury „metafizyków” przenosi bowiem i rozwiązuje Barańczak na poziomie poetyki, poza podłożem filozoficznym, teologicznym, socjologicznym, itp., co oznacza wyraźnie rozminięcie się z ujęciem Eliota, m.in. poprzez sytuowanie motywacji intelektualnej bogactwa poezji metafizycznej w samej „sytuacji lirycznej”, poza jej zakorzenieniem w „jakimś porządku ponadindywidualnym”¹⁷. I nawet w przedstawionej przez autora *Tablicy z Macondo*, w szkicu o „człowieku Donne’a”, próbie „syntetycznego ujęcia właściwości poezji metafizycznej”, Nieukerken widzi raczej autocharakterystykę twórczej praktyki samego Barańczaka¹⁸. Na

¹⁰ A. Pomorski, *Komentarze i przypisy*, w: T.S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A. Pomorski, Warszawa: Świat Książki, 2007, s. 324.

¹¹ J. Dudek, *T.S. Eliot a poezja polska*, „Ruch Literacki” 1996, nr 3, s. 353.

¹² S. Barańczak, *Wstęp*, w: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, s. 8.

¹³ Tenże, *Tablica z Macondo*, Londyn: Aneks, 1990, s. 143.

¹⁴ A. Van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków: Universitas, 1998, s. 324.

¹⁵ Tamże, s. 327.

¹⁶ Tamże, s. 292.

¹⁷ Tamże, s. 287.

¹⁸ Tamże, s. 286.

takim tle nie może dziwić wniosek, że autor *Ziemi jałowej* „nie należał do tych poetów, którzy działali na niego »jak narkotyk«”, i że „Barańczak nie nauczył się w pełni lekcji udzielonych przez takich wybitnych modernistów, jak Eliot i Miłosz”¹⁹.

Z obserwacji czy zarzutów holenderskiego badacza warto wyciągnąć konstruktywny wniosek i przenieść rozważania o relacji Barańczaka wobec Eliota poza recepcyjne dominanty klasycyzmu i metafizyczności, właśnie na grunt poetyki. Wymaga to naturalnie sprawdzenia obecności tej relacji w konkretnych utworach literackich. Pewien kłopot może tu jednak sprawić zamiar dookreślenia pola odniesień intertekstualnych, zjawiający się zresztą zawsze na styku oddziaływania oryginału i przekładów. „W końcu – jak zauważa jeden ze znawców tematu – poeta ten był nieomal nagminnie tłumaczony na polski”²⁰. A przy tym, to już uwaga Jolanty Dudek, „nieadekwatne tłumaczenia powodują, że odwołania do Eliota, które pojawiają się w utworach poetów polskich, czytających teksty oryginalne, umykają na ogół uwadze zadowolających się przekładami krytyków”²¹. Poza tym w wypadku wielu dzieł różnych powojennych twórców „echa dykcji” Eliota są „na tyle dalekie, że Eliotowskie słowo jest w nich nie tylko ciche, ale i mocno zniekształcone, zapośredniczone przez przekłady z tomu *Poezje wybrane* (1960) oraz przez interpretacje Rymkiewicza, zatem trudno wręcz byłoby dopatrywanie się w tych wierszach „świadomej gry z dziełem londyńskiego poety”²².

W przypadku Stanisława Barańczaka możemy chyba jednak pokusić się o odnalezienie względnie przybliżonego tropu prowadzącego do jego własnego Eliota. A że taki trop istniał już od początku kształtowania się oryginalnej dykcji poetyckiej autora *Korekty twarzy*, a nawet zanim zaczęła się ona kształtować, dowiadujemy się chociażby z jego eseju o... tłumaczeniu Brodskiego: „pasją mojej młodości – czytamy – były przekłady, próbowałem tłumaczyć wiersze jeszcze zanim sam zacząłem pisać: już w szkole średniej biedziłem się – dla samej tylko czystej przyjemności tłumaczenia – nad przełożonymi dawno przez kogo innego wierszami Rilkego czy Eliota”²³. Tych „dawno przełożonych” utworów Eliota akurat wiele wówczas nie było. Do najstarszych należało kilka przedwojennych prób Józefa Czechowicza, *Ziemia jałowa* w tłumaczeniu Czesława Miłosza (1946) i blok przekładów Władysława Dułęby z lat 1947–1949 (w tym *Próżni ludzie*, *Droga Trzech Króli* i *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*). Fala przekładów i komentarzy ruszyła dopiero po roku 1957, a jej ówczesnym zwieńczeniem był tom *Poezji wybranych* (1960) m.in. z przekładami Jarosława Marka Rymkiewicza. Kolejne fale przekładowe pojawiają się dopiero w latach 70., co jest

¹⁹ Tamże, s. 348.

²⁰ J. Gutorow, *Powrót klasyka*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 51–52, s. 47.

²¹ J. Dudek, *Granice wyobraźni granice słowa...*, s. 258.

²² M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota...*, s. 16.

²³ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań: Wydawnictwo a5, 1992, s. 78.

tu już dla nas mniej interesujące. Nieliczne opublikowane przez Barańczaka własne tłumaczenia są także znaczące, albowiem chodzi o przekłady „znamienne dla polskiej recepcji wierszy Eliota: jej punkt wyjścia, tj. *Wędrowkę Trzech Króli*, spolszczoną niegdyś w przededniu II wojny światowej przez »katastrofistę« Józefa Czechowicza, oraz punkt dojścia, tj. nieznany dotąd w Polsce aż do lat niemal 80. czwarty z kwartetów – *Little Gidding*”²⁴, ostatnie, dodajmy, poetyckie dokonanie Eliota w ogóle.

Podczas czytania wierszy Barańczaka w perspektywie jego wyborów translatorskich oraz odniesień do dzieł Eliota wyraźnie widać różne źródła inspiracji we wczesnej i późnej twórczości autora *Atlantydy*. Dla jego wczesnego, krajowego okresu twórczości, liczy się przede wszystkim wczesny Eliot (pomiędzy *Prufrokiem* i *The Hollow Men*), „kontestator i rewolucjonista, przygotowujący grunt pod kolejne awangardy XX-wieczne”, łamiący normy estetyczne w „tyglu form i języków”²⁵. Dla Barańczaka, jak i całej zresztą Nowej Fali, ważny jest Eliot-nowator znany z odczytań *New Criticism*, nie klasyk, a reporter londyńskiej codzienności. Eliot deklarujący, że „źródeł nowej poezji można szukać w tym, co dotychczas uznawane było za niemożliwe, bezpłodne, beznadziejnie niepoetyckie”; postrzegający, „że zawód poety polega w istocie na zamienianiu tego, co niepoetyckie, w poezję”; widzący potrzebę i „możliwości połączenia tego, co plugawie realistyczne, z tym, co fantasmagoryczne”²⁶. Nie bez znaczenia jest także Eliot-piewca Dantego i autor Dantejskich aluzji w *Ziemi jałowej* i *Little Gidding*, rysujący paralelę pomiędzy piekłem a halucynacyjną scenerią miasta, stapiający „brzydotę i rzeczowość”, które podkreślają fantasmagoryczność; Eliot, którego „współczesną scenę łączy z Dantejskim *Inferno* wgląd poety w samą naturę piekła”²⁷. Jeżeli za klucz do poetyki Eliota uznać za Marjorie Perloff „pole sił współbrzmiających między sobą słów”²⁸, to niedaleko stąd i do poetyki Barańczaka, której wyznaczniki równie dobrze można by opisać, czerpiąc z analizy wczesnych wierszy autora *Prufrocka*, wykorzystujących „metonimię, homonimiczne kalambury, paragram i semantyczne możliwości struktury brzmieniowej do wytworzenia słownych artefaktów, z charakterystycznym zmieszaniem bezpo-

²⁴ J. Dudek, *T.S. Eliot a poezja polska...*, s. 353.

²⁵ J. Gutorow, *Powrót klasyka...*, s. 47.

²⁶ T.S. Eliot, *Kim jest dla mnie Dante*, przeł. M. Heydel, w: tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków: Znak, 1998, s. 88–89.

²⁷ C. Brookes, *T.S. Eliot – myśliciel i artysta*, przeł. E. Krasnopolska, w: *Nowa Krytyka. Antologia*, wyb. H. Rzeczkowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983, s. 213. O motywach Dantejskich w poezji Nowej Fali zob. J. Dembińska-Pawelec, *Erozja dantejskiej wizji przestrzeni w poezji pokolenia 68*, w: tejsze: *Arabeska. Szkice o poezji*, Katowice: Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, 2013, s. 157–176.

²⁸ M. Perloff, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, przeł. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków: Universitas, 2012, s. 60.

średniości i złożoności, stylu potocznego i elementów gotowych wklejanych do wiersza w formie obcych zapożyczeń”²⁹.

Przyjrzyjmy się kilku „przedstawieniom rzeczywistości”:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys, (...) ³⁰

Żółta mgła, co ociera się grzbietem o szyby,
Żółty dym, który mordę rozpląszcza na szybie,
Wetknął dziś ózór w każdy kąt wieczoru,
Wytaplał się w kałuży w zatkanym odpływie,
Postawił grzbiet pod sadzę, proszącą z kominów, (...)
(*Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*, przeł. S. Barańczak)³¹

The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways.
Six o'clock.
The burnt-out ends of smoky days.
And now a gusty shower wraps
The grimy scraps
Of withered leaves about your feet
And newspapers from vacant lots;
The showers beat
On broken blinds and chimney-pots, (...)

Zimowy wieczór na przedmieściu
Zapada wśród kuchennych woni.
Godzina szósta.
Ogarki dni zakopconych.
I u nóg ci okręca wiatr dżdżysty
Resztki liści
Oblepionych błotem i gliną,
I strzępy gazet z pustych ruder;
Deszcz zacina
W kominy i żaluzje brudne, (...)
(*Preludia*, przeł. A. Międzyrzecki)

²⁹ Tamże, s. 59.

³⁰ Wszystkie cytaty dzieł Eliota w oryginale wg edycji: T.S. Eliot, *Wybór poezji*, wyb. K. Boczkowski, W. Rulewicz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990. Podobnie wszystkie przekłady, o ile nie podano inaczej.

³¹ *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów angielskich z 8 stuleci*, Kraków: Znak, 1993, s. 460.

The morning comes to consciousness
 Of faint stale smells of beer
 From the sawdust-trampled street
 With all its muddy feet that press
 To early coffee-stands.

With the other masquerades
 That time resumes,
 One thinks of all the hands
 That are rising dingy shades
 In a thousand furnished rooms.

Mdlący poranek zmysły budzi
 Zapachem zwietrzałego piwa
 Z ulicy, gdzie trociny depcząc
 Te wszystkie ubłocone nogi
 Śpieszą do budek z wczesną kawą.

Patrząc na inne maskarady
 Czasu, co wznawia swe przebrania,
 Pomyślisz o tych wszystkich rękach
 Podciągających zblakłe story
 Podnajętego mieszkania.
 (*Preludia*, przeł. A. Międzyrzecki)

The river bears not empty bottles, sandwich papers,
 Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
 Or other testimony of summer nights.

Rzeka już nie unosi pustych butelek, papierów,
 Jedwabnych chustek do nosa, niedopałków ani pudełek,
 Ani innego świadectwa letnich nocy. (...)
 (*Jalowa ziemia*, przeł. Cz. Miłosz)

To rzecz jasna fragmenty poezji Eliota zajmującej się rzeczywistością: powietrze nasycone żółcią i zapachem zwietrzałego piwa, kominy, brudne szyby, wszechobecne błoto i glina, brudne gazetowe resztki i unoszony przez rzekę katalog innych odpadków, wyblakły świat zmęczonych ludzi w wynajętych mieszkaniach, bolesne przebudzenie świadomości o poranku. Jak w lustrze rozpoznajemy ten świat w wierszach Barańczaka z lat 70. Świat z „rzadkiego błota” i z gliny, przeglądający się w „niemytych szybach” albo w „szarawej”, „lustrzanej śniedzi”, z „płachtą popołudniówki tłustą od sosu” i „kałużą piwa”, świat duszący się powietrzem zmieszonym „z zapachu smażonych potraw” i „szelestu gazet”, przesiąkniętym mgłą, świat, w którym oddycha się „żółcią i octem powietrza”³². Bohatera

³² Wszystkie przytoczenia utworów poetyckich Stanisława Barańczak podają wg: *Wybór wierszy i przykładów*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997; *Chirurgiczna precyzja*, Kraków: Wydawnictwo a5, 1998.

budzi w tym świecie „rażące światło świtu”, „chmurny i śliski potop świtu”, wreszcie „krwotok świtania”. Co prawda „w zimowy przedświt” te „wszystkie ubłocone nogi”, nie spieszą, jak w *Preludiach*, „do budek z wczesną kawą”, a „jadą tramwajem do pracy”. Zresztą w pejzażu *Ziemi jałowej* znajdują się przecież i tramwaje z zakurzonymi drzewami w tle. Ulubiona przez Barańczaka figura amplifikacji służy jak w *Ziemi jałowej* katalogowaniu odpadów, tyle że w zimowej scenerii „betonowego miasta”: „lecą petardy, sztuczne ognie, flaszki po wódce, gazet płonące pasma”.

Jałowa ziemia Barańczaka jest oczywiście zmrożona i pokryta śniegiem. Przypomnijmy, że w tej u Eliota „najokrutniejszym” miesiącem był kwiecień, wywodzący z „nieżywej ziemi łądygi bzu”, „mieszający pamięć i pożądanie”. Wiosna jest tu tylko złudzeniem odrodzenia życia przeciwstawionym zimie – czasowej śmierci dającej schronienie („Zima nas otulała i kryła / Ziemię śniegiem łaskawym karmiła”). Zróznicowanym obrazom zimy u Barańczaka, z podobną jednak ironicznie pozytywną jej waloryzacją („a śnieg jak schludny schron”), towarzyszy podobna też nieufność do iluzyjnej zmiany:

[.....]
i ze sceptyczną miną patrzymy, jak w oczach zanika
szczerniała przyma, jak żyzne błoto wygrywa w tej walce,
jak ziemia przebieśnięciem przebija kartę śniegu;
nam zimno się robi na myśl, że nie ma nic bardziej jasnego
od śniegu i śmierci, które i tak wrócą – twardsze i trwalsze.
[.....]

Jako że „Tu zawsze – mniej więcej – jest zima”. Towarzyszy tym obrazom charakterystyczne dla *Ziemi jałowej* zmieszanie życia i śmierci, najdobitniej wyrażone przez Eliota w dwuwiersiu:

He who was living is now dead
We who were living are now dying (...)

Ten kto był żywy teraz jest umarły
Którzyśmy żywi byli teraz umieramy
(*Jałowa ziemia*, przeł. Cz. Miłosz)

W cytowanym wierszu Barańczaka mamy do czynienia ze „zmarłymi z życia”. W jego świecie, w którym każdy „jednym tchem życia śmierć sam sobie wyrządza”, śmierć jest „codzienna i ciągła”.

Bardzo wyraźne źródło nawiązań stanowi także dla poezji Stanisława Barańczaka poemat *The Hollow Men*. Wydaje się, że jego lektura, zarówno oryginału, jak i polskich tłumaczeń, najsilniej dała o sobie znać w *Sztucznym oddychaniu*.

W warstwie retorycznej tomu objawiło się to m.in. w konstrukcjach opartych na paralelizmie myślowym i składniowym, co stanowi np. dominantę wiersza *N.N. rozważa treść słowa „pomiędzy”*, rozpoczynającego się od słów: „Pomiędzy narodzinami a śmiercią wiele się może wydarzyć”. Umieszczony w tytule i per-sewerowany w całym tekście przyimek „pomiędzy” przywołuje tu równie intensywny sposób dookreślania stosunków i powiązań między zjawiskami, jak to miało miejsce w *Wydrążonych ludziach*:

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act (...)

Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response (...)

Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent (...)

Pomiędzy myślą
A rzeczywistością
Pomiędzy zamiarem
A czynem (...)

Pomiędzy pomysłem
A dziełem
Pomiędzy wzruszeniem
A odczuciem (...)

Pomiędzy żądzą
A spazmem rozkoszy
Pomiędzy możliwością
A istnieniem
Pomiędzy istotą
A jej zastąpieniem (...)
(*Próżni ludzie*, przeł. A. Piotrowski)

Zwieńczeniem każdej z tych sekwencji powiązań jest u Eliota, jak pamiętamy, zwrot *Falls the Shadow* („Kładzie się Cień” w tłum. Piotrowskiego, „Pada Cień” w tłum. Miłosza). Analogiczne rozwiązanie zastosował Barańczak w zakończeniu *Hymnu wieczornego ze Sztucznego oddychania*:

Nad mdłymi dniami i nad złymi snami
 Nad rozkoszami i nad rozpaczami
 Nad zmaganiem i nad zmęczeniem
 zapada noc

Ponad dachami i ponad oddechami
 Ponad domami i ponad dymami
 Ponad głowami i ponad słowami
 Zapada noc
 Zapada noc
 Zapada noc

W recepcji poezji Barańczaka *Sztuczne oddychanie* uchodzi za dzieło najsilniej obciążone doraźnością. W tomie tym, jak pisał Jerzy Kwiatkowski, „mamy do czynienia z bardzo ostrą poezją publicystyczną”, ekstremalnie wychyloną w stronę „poésie-vérité”³³. W obszernym eseju na jego temat, rówieśnik Barańczaka, Leszek Szaruga, uznał *Sztuczne oddychanie* za „poemat, w którym jak dotychczas, poezja pokolenia 68 osiągnęła punkt graniczny: dalej w tej poetyce pójść się nie da”, a do tego poematu, który, po pierwszym czytaniu przynajmniej, robił wrażenie „pozostawiającego czytelnika bez złudzeń”, odbierającego mu wiarę i nadzieję³⁴. Najobszerniejszą analizę *Sztucznego oddychania* przedstawił Jacek Łukasiewicz, poświęcając odrębne uwagi zamykającemu tom *Hymnowi wieczornemu*, oddzielając głosy zawarte w poemacie od okalających go hymnów: „*Hymn wieczorny* – pisał – należy więc do autora, który ma nad bohaterem przewagę osiągniętą w bardzo prosty sposób: autor sięgnął po patetyczny, tradycyjny wiersz, który pełni rolę sakralizującą, jeśli nie sakralną (...). Dokonuje się tu aktu zawierzenia”³⁵. Nie ma jednak najmniejszych złudzeń, że bohater poematu: „Obudzi się nazajutrz w tym samym zbrukanym powietrzu, wśród fizycznych i moralnych odchodów”³⁶.

Warto dzisiaj pewnie spojrzeć na Barańczakową „poésie-vérité”, nie w perspektywie „nieuniknionych uproszczeń”³⁷, jak chciał np. Tadeusz Nyczek, a w perspektywie Eliotowskiej zasady współczynnika przedmiotowego, czyli wymogu ukazywania uczuć i przeżyć psychicznych przez pryzmat obrazu – pejzażu, sceny, sytuacji, zestawu przedmiotów. W *Sztucznym oddychaniu* przywoływanie „faktów o charakterze zewnętrznym”, wyczerpujących się w doznaniu zmysłowym, określa bowiem „odpowiedni stan uczuciowy”. Ów „obiektywny korelat”, odnajdywany w świecie przedstawionym, staje się formułą tego właśnie

³³ J. Kwiatkowski, *Une poignée des mains*, w: tegoż, *Magia poezji*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, s. 335.

³⁴ L. Szaruga, K. Zawrat, *W Polsce czyli Nigdzie*, Berlin Zachodni: Pogląd, 1987, s. 80 i 82.

³⁵ J. Łukasiewicz, „*Sztuczne oddychanie*” – *poemat satyryczny*, w: tegoż, *Oko poematu*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1991, s. 306–307.

³⁶ Tamże, s. 302.

³⁷ T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół Pokolenia 68*, Londyn: Polonia, 1985, s. 103.

stanu³⁸. Warto także podjąć sakralizujący trop do odczytania *Hymnu wieczornego*, jako że prowadzi on wprost do Eliota i finału *Wydrążonych ludzi* z pojawiającym się tam fragmentem liturgii mszalnejszej „Bo Twoje jest Królestwo”, a także otwarciem się doświadczenia poety na porządek metafizyczny. Barańczak nie poprzestał zatem wyłącznie na wykorzystaniu wzorca kompozycyjnego *The Hollow Men*, ale – jak słusznie zauważyła Małgorzata Szulc Packalén – w utworze polskiego poety „uderza podobny nastrój przygnębienia i lęku – postacię świata przedstawionego, to przecież, implicite, ubezwłasnowolnieni, pozbawieni tożsamości ludzie-kukły, sterowani niczym marionetki, żyjący w obawie zarówno przed życiem, jak i przed śmiercią”³⁹. Eliotowscy „wydrążeni” z „wyschłymi głosami” mają w „nieżywej krainie” pozostać „na zawsze niewidomi”, dokładnie tak samo, jak późniejsi ludzie z *Hymnu* Barańczaka:

I powiedz powiedz nam czemu ślepiemy
czemu głuchniemy i jesteśmy niemi
gdy czarnym gipsem maskując twarz ziemi
zapada noc
[.]

O ile dla wczesnego, krajowego Barańczaka wyraźnie inspirujący był, jak widzieliśmy, wczesny Eliot, o tyle tomy „amerykańskie” zdradzają ślad fascynacji *Czterema kwartetami*, czyli ostatnimi poetyckimi zapisami Eliota, z których ten całkiem ostatni i najdłużej niedostępny w języku polskim, *Little Gidding*, autor *Chirurgicznej precyzji* przetłumaczył. Zabawnym intertekstem wydaje się czwarta część *East Cocker*, która jest pastiszem wielkopiątkowego hymnu kościelnego. Opowieść o chirurgu, który ma tu być metaforą Chrystusa Uzdrowiciela, prowadzi wprost, na prawach interpretanta, do rytmicznego dowcipu („leczy kalecząc, tnąc bezwzględny ostrzem”) *Chirurgicznej precyzji*:

The wounded surgeon plies the steel
That questions the distempered part;
Beneath the bleeding hands we feel
The sharp compassion of the healer's art
Resolving the enigma of the fever chart.

Nateża ranny chirurg stal,
Schorzałą część nią zgłębić chce;
Pod dłońmi w krwi – czujemy żal:
Lekarza szorstkie współczucie na dnie,
Co koi, gdy zagadkę kart febrycznych tnie.
(przeł. J. Niemojowski)

³⁸ Zob. T.S. Eliot, *Hamlet*, w: tegoż, *Kto to jest klasyk...*, s. 118.

³⁹ M.A. Szulc Packalén, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1997, s. 179.

Ale ważniejsze do przywołania w interesującej nas relacji wydają się rzecz jasna Eliotowskie ujęcia przemijania, śmierci i czasu, do których Stanisław Barańczak zbliżył się przez poetycką eksplorację podobnego doświadczenia życiowego: rozpięcia pomiędzy przeszłością a terażniejszością, nakładającego się na geograficzny także „ten” i „tamten” świat. Dla Eliota to Ameryka, z krainą dzieciństwa Massachusetts i odzyskana na nowo Anglia przodków, w której zdecydował się pozostać w dorosłym życiu. Dla Barańczaka odwrotnie: europejska, polska przeszłość skonfrontowana z terażniejszością w Ameryce. Podobieństwo owego doświadczenia „pomiędzy” przełożyło się w dojrzałej poezji autora *Widokówki z tego świata* m.in. na, wyznaczające przeciwieństwo charakter *Czterech kwartetów* już w poszczególnych tytułach cyklu, „uprzestrzennianie” czasu. Powrót do przeszłości wymaga zatem, zwłaszcza w osobistej perspektywie, ścisłej lokalizacji, konkretnej nazwy czy imienia. W takiej funkcji pojawiają się: Szpital Powiatowy w Szamotułach w wierszu *Czerwiec 1962*, rogale i mazurki *Od Knasta*, kuchnia leśniczówki koło Sierakowa z *Drugiej natury*, albo „róg Mielżyńskiego i Fredry” czy kłamka na stacji kolejowej Nojewo z *Nie używać słowa „wygnanie”*⁴⁰.

Dla Eliota i Barańczaka wspólną tradycją w uznawaniu czasu za problem podstawowy dla poezji jest oczywiście siedemnastowieczna angielska „szkoła” metafizyczna. Przekłada się to w obrazowaniu na szukanie podobieństw w rzeczach niepodobnych, ale przede wszystkim na ujęcie momentu narodzin jako równoczesnego wręcz i tożsamego śmierci. Wiersz *Południe*, centralnie usytuowany⁴¹ w *Widokówce z tego świata*, rozrysowuje i rozpisuje w istocie dewizę otwierającą drugi z *Kwartetów*: „W moim początku jest mój kres” („In my beginning is my end”), a umieszczoną później na płycie nagrobnej Eliota w East Cocker⁴². Z tej samej tradycji wyrasta też zbieżność ujęć relacji mikro- i makrokosmicznej: „miejsce w punkcie, gdzie atomy się zbiegły”, „w niezbieżnych planach planet” u Barańczaka; i „między gwiazdami”, „w nieruchomym punkcie krążącego świata” (“among the stars”, „At the still point of the turning world”) w *Burnt Norton*.

Ukazywaną przez Barańczaka rzeczywistość „dotyka przemożna siła rozpadu i niszczenia”, „widoczne jest destrukcyjne działanie zjawisk, które powodują atrofię”⁴³. Każda sekunda „ubija kolejny stopień, rosnący pod stopą”, narastają

⁴⁰ Zob. interpretację tego wiersza w perspektywie spojrzenia na czas: D. Opacka-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowie XX wieku*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005, s. 104–107.

⁴¹ Zob. interpretację tego wiersza i jego znaczenia w całym tomie: J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe...*, s. 101–108.

⁴² To jednocześnie parafraza dewizy herbowej Marii Stuart, królowej szkockiej. Zob. A. Pomorski, *Komentarze i przypisy...*, s. 404.

⁴³ J. Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 391–392.

warstwy „próchna, łgarstwa, niezniszczalnego plastiku”. Materią rządzi „erozja, ten stały postęp spekań, nadkruszeń, rozpyleń tego, co miało trwać twardo pod stopami”, natomiast „Nic: to nieprzetrwanie śladu po buldożerem zgładzonej altanie”. W *Implozji* „coś było, przestało być”, „ale to już za nami”. Przywodzi to na myśl analogiczne obrazy rozpadu np. z *East Cocker*, gdzie:

(...) In succession
Houses rise and fall, crumble, are extender,
Are removed, destroyed, restored, or in their place
Is, an open field (...)
Old fire to ashes, and ashes to earth
Which is already flesh, fur and faeces,
Bone of man and beast (...)

(...) Kolejno
Domy rosą i padają, rozsypują się, poszerzane są.
Usuwa się je, niszczy, przywraca, albo ich miejsce
Zajmuje wolna przestrzeń (...)
Dawny żar na popiół i popioły do ziemi,
Która już dawno ciałem jest, futrem, treścią jelit,
Kością zwierzęcą i ludzką (...)

(Przeł. J. Niemojowski)

W koncepcji czasu Eliota „Czas niszczyciel – to czas, który zachowa” („Time the destroyer is time the preserver”), albowiem tylko w czasie mogą objawić się i zostać zapamiętane momenty istotne dla człowieka, które rzutując „zarówno w przeszłość, jak też w przyszłość, niejako pokonują czas, choć są związane z jego upływem”⁴⁴. Dlatego, jak czytamy w *Kwartetach*: „Poprzez czas tylko zwycięża się czas” („Only through time time is conquered”). Wydaje się, że Barańczak poszukiwał w poezji podobnej drogi oporu wobec czasu: owych momentów, które pokonują czas w powtórnym doświadczeniu przeszłości, choć jednocześnie potwierdzają tylko przemijanie i śmierć:

Stać oboma nogami na twardym gruncie tej chwili,
gdy kostka jezdni podbiega zakosem, uderza piekąco w podeszwy (...)
Całą powierzchnią dłoni trzymać się uparcie tej kłamki
na stacji kolejowej Nojewo, w pachnące deszczem i krowim nawozem lato,
[.....]

Eliotowskie „przecięcie chwili bezczasowej” („intersection of the timeless moment”) z ostatniego *Kwartetu*, owo „nigdy i zawsze” („Never and always”) rozpoznajemy w wierszu Barańczaka w „mgnieniu trwającym do tej pory”, w postaci „klamki uchwyconej na sekundę, na zawsze”. Albo w wierszu *Lipiec*

⁴⁴ W. Rulewicz, *Wstęp*, w: T.S. Eliot, *Wybór poezji...*, s. XCI.

1952, w którym w jednym momencie, w nieszczęśliwym zdarzeniu, stapia się przeszłość z przeszłością „na progach niezliczonych kuźni”, i kiedy ledwie „W pół mgnienia zaczynało się Później”⁴⁵. Podobnie w utworze *Za szkłem*: „w każdej chwili, wolno ci sprawdzić tę mgielkę na szkle słoja, krwotok tej szyby”. Czytamy w *Burnt Norton*:

Yet the enchainment of past and future
Woven in the wealness of the changing body,
Protects mankind from heaven and damnation (...)
To be conscious is not to be in time.
But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; (...)

A jednak spięty z sobą czas przeszły i przyszły
Wpleciony w słabość nietrwałego ciała
Chroni ludzkość od nieba i chroni od piekieł. (...)
Być świadomym, to znaczy nie być więcej w czasie.
Ale w czasie ta chwila w różnym ogrodzie,
Chwila w altanie, kiedy szumi deszcz,
Chwila w kościele, gdzie przeciąg i ściele się dym,
Mogą być przypomniane. (...)

(przeł. Cz. Miłosz)

Na uwagi te odpowiadają pozytywnie takie np. współbrzmiające z nimi wiersze Barańczaka jak *Wrzesień 67* czy *Altana*, które przypominają chwilę przynależną do pozaczasowej świadomości, ale rozpoznawaną jako chwila w czasie właśnie, w spięciu czasu przeszłego („w przemokniętym domku z dykty”, „w budce z dykty i blachy falistej”) i przyszłego, w którym „wszystko ma swój brzeg”, czasu znaczonego buldożerem. W tych momentach „trwania” zawarta już była, jak w zapisie z *Burnt Norton*, przyszłość „w czasie który minął” („And time future contained in time past”), „kres, terazniejszy wiecznie” („Point to one end, which is always present”), dostrzeżony chociażby przez Barańczaka w losie bohaterów *Lotu do Seattle*.

Zapewne można wskazać wiele jeszcze odniesień, można pytać także o pokrewieństwa i różnice w motywacji obydwu poetów, o zbliżenia i oddalenia punktów wyjścia i dojścia, tak w perspektywie metafizycznej, religijnej, roli w tym wszystkim sztuki, miłości, Boga, sensu („łupina znaczenia” Eliota vs „nitki sensu” Barańczaka np.), opozycji Czasu i Logosu. Wydaje się jednak, że i bez tych rozpoznań relacja Barańczak – Eliot zobaczona w perspektywie poetyki, potrak-

⁴⁵ Zob. interpretację tego wiersza uruchamiającą plan historii: D. Opacka-Walasek, *Chwile i eony...*, s. 103–104.

towana palimpsestowo i w duchu „lektury relacyjnej”, uwzględniającej powiązania tekstów Barańczaka tak z oryginałami Eliota, jak i dostępnym polskiemu poecie korpusem tłumaczeń, zmusza co najmniej do poważnego przemyślenia tezy Nieuwerkerena o tym, jakoby autor *Widokówki z tego świata* nie odrobił w pełni tej lekcji.

STANISŁAW BARAŃCZAK'S ELIOT

This essay shows the influence of the poetry of T.S. Eliot on the works of Stanisław Barańczak. Barańczak translated the most important of Eliot's poems into Polish: *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, *Journey of the Magi* and the last poetic work of Eliot *Little Gidding* from *Four Quartets*. He is also the author of *English metaphysical poetry anthology of the seventeenth century*, referring to Eliot's famous review of the anthology *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*. Barańczak's references to Eliot are situated outside the dominant motif in Polish: both classical and metaphysical. The article shows how the metaphors and topics seen in his translations came into Barańczak's own poems. Moreover, it explains how Barańczak was initially inspired by Eliot's poetics.

Keywords: Barańczak, Eliot, poetics, translation, metaphysics

Prof. dr hab. Dariusz Pawelec – kieruje Zakładem Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, Dyrektor Centrum Informacji Naukowej i Biblioteki Akademickiej w Katowicach. Opublikował m.in. książki: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty* (1992), *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych* (1994), *Czytając Barańczaka* (1995), *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu* (1998), *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku* (2003), *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich* (2006), *Wirpsza wielokrotnie* (2013). Zredagował antologię: *Powiedz prawdę. Antologia poezji pokolenia '68* (1990), *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dzikio” (1994–2003)* (2004, także wydanie słowackie i czeskie). Opracował edycję utworów Witolda Wirpszy *Sonata i inne wiersze do roku 1956* (2014) oraz *Listy z oflagu* (2015).

MACIEJ SKRZYPECKI

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ANALOGIA JEST PRAWIE WSZYSTKIM
TEORIA ANALOGII DOUGLASA HOFSTADTERA
A PRAKTYKA TRANSLATORSKA STANISŁAWA BARAŃCZAKA

PIERWSZY BOHATER TEGO TEKSTU, POLSKI POETA, JEST DOBRZE ZNANY. CHOCIAŻ jego twórczość zasługuje na ciągle poszerzanie i pogłębianie perspektywy badawczej, to nie ma żadnych wątpliwości, że pozycja Stanisława Barańczaka w polskiej humanistyce jest ugruntowana i nienaruszalna. Inaczej rzecz przedstawia się w przypadku drugiego bohatera, bardzo niewyraźnie u nas obecnego i to nie tylko na horyzoncie nauk humanistycznych. Douglasa Hofstadtera śmiało można nazwać przybyszem z innego świata. Po pierwsze, w wymiarze geograficznym: Hofstadter jest Amerykaninem, profesorem Uniwersytetu w Bloomington, w stanie Indiana. Po drugie, gdyby wziąć pod uwagę wykształcenie: Hofstadter studiował matematykę, doktoryzował się na fizyce teoretycznej, by ostatecznie zajmując się badaniami nad sztuczną inteligencją, ludzkim poznaniem i świadomością. Gdzie w tym wszystkim miejsce na poezję? Dlaczego w ogóle te dwa nazwiska mogą znaleźć się obok siebie? Odpowiedź jest prosta: literatura, język i tłumaczenie to kolejny z obszarów zainteresowań amerykańskiego badacza. Tak samo istotny jak pozostałe, o czym świadczy kilka jego tekstów o translatoryce, z których najistotniejszy i najobszerniejszy to książka *Le Ton Beau de Marot* (1997)¹. Dzieło to nie ma niestety polskiego przekładu i jest u nas słabo znane, podobnie jak najśłynniejsza książka Hofstadtera, *Goedel, Escher, Bach* (1979)², choć jej ranga w kanonie dwudziestowiecznych dzieł popularyzujących naukę nie podlega dyskusji. W tym kontekście nie zaskakuje to, że próżno szukać Hofstadtera w polskich opracowaniach poświęconych translatoryce. Jedno nawiązanie można odnaleźć we wstępie do książki *O przekładzie na przykładzie* Elżbiety

¹ D. Hofstadter, *Le Ton Beau de Marot*, New York: Basic Books, 1997.

² Tenze, *Goedel, Escher, Bach*, New York: Basic Books, 1979.

Tabakowskiej. Autorka wspomina Hofstadtera – i to nie byle jak, bo nazywa go swoim „ulubionym amerykańskim autorem”³. Poza tym charakteryzuje go jako matematyka, psychologa (co może nie jest do końca precyzyjne), a także „badacza ludzkiego umysłu i najwspanialszego jego wytworu, jakim jest poezja”⁴. Hofstadter tym wszystkim rzeczywiście się zajmuje. Jest modelowym reprezentantem „trzeciej kultury”, a więc naukowcem, który za naturalne i niezbędne dla rozwoju kultury uważa budowanie mostów między naukami ścisłymi a humanistyką. Refleksja humanistyczna stanowi dla niego inherentny element nauk empirycznych. Trzeba przy tym podkreślić, że wszystkie zainteresowania Douglasa Hofstadtera osadzone są na wspólnym gruncie, jakim jest kognitywistyka. Nie dziwi więc, że jest on tak ważnym autorem dla Elżbiety Tabakowskiej, kognitywnej języko- i przekładoznawczynie, autorki książki *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*⁵. W tej książce jednak nazwisko Hofstadtera nie pada ani razu. Najważniejszym punktem odniesienia pozostaje dla Tabakowskiej Ronald Langacker, twórca lingwistyki kognitywnej. Tymczasem w indeksie *Le Ton Beau de Marot*, kognitywnie zorientowanego dzieła Hofstadtera, nie znajdziemy postaci tak ważnej dla tej dziedziny jak Langacker. Wynika to nie z zaniedbania Hofstadtera czy braku kwalifikacji, lecz z faktu, że swoją kompetencję budował na innych fundamentach – już zostały one wymienione – matematyce, fizyce i informatyce. Zainteresowanie językiem wyrastające na takim gruncie czyni je mocno oddalonym od językoznawstwa kognitywnego w ujęciu Langackerowskim, jakie Tabakowska stosuje do analizy przekładów poezji, a także separuje Hofstadtera od współczesnych szkół translatologicznych. Z ważnych dla dwudziestowiecznej teorii przekładu nazwisk znajdziemy w *Le Ton Beau de Marot* jedynie George’a Steinera, Warrena Weavera i Vladimira Nabokova.

Hofstadter nie aspiruje do tego, by zająć miejsce w translatologicznej tradycji. Swoją tłumaczeniową pasję opisuje jako wynikającą z miłości do języka i jego mechanizmów, jest amatorem w etymologicznym sensie tego słowa, a owo uczucie łączy z własnym doświadczeniem, nie czuje się w obowiązku, by swoje rozważania opierać na uprzednim studium historii przekładoznawstwa, skoro perspektywa, którą przyjmuje, tego nie wymaga.

„Teoria analogii” – takie pojęcie pojawia się w tytule tego artykułu nieco na wyrost, bo to, co pisze Hofstadter o analogii, nie ma charakteru twardej i weryfikowalnej teorii, jest raczej spekulatywne, poparte wieloma empirycznymi przykładami. Celem tego tekstu jest wprowadzające omówienie intuicji zawartych w translatologicznym *opus magnum* Hofstadtera, którego pełny tytuł brzmi *Le Ton*

³ E. Tabakowska, *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z „Europą” Normana Daviesa*, Kraków: Znak, 2008, s. 22.

⁴ Tamże.

⁵ Taż, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Kraków: Universitas, 2001.

Beau De Marot: In Praise of the Music of Language. Duża część z tego, co zostanie powiedziane, jest także rekapitulacją artykułu *Analogy as a core of cognition*⁶. Cały dokonywany tutaj rekonesans służy zademonstrowaniu kategorii stosowanych przez Hofstadtera i jego sposobu myślenia jako narzędzia użytecznego w analizie przekładów poetyckich, w tym wypadku autorstwa Stanisława Barańczaka, a także wykazanie zbieżności w translologicznych refleksjach obu autorów. Naszego poetę i amerykańskiego kognitywistę łączy podejście do teorii przekładu. Gdy akurat nie tłumaczyli, ale zajmowali się badaniem tajemnic tłumaczenia, obaj woleli analizować praktyczne aspekty zarówno procesu, jak i jego efektów, niż tworzyć abstrakcyjne teorie. Hofstadter zatem nie sformułował teorii przekładu, można za to powiedzieć, że sformułował spójną, choć spekulatywną, teorię analogii, która stanowi punkt wyjścia do rozumienia sztuki przekładu. Oto jej główne założenia.

Analogia to podstawowe pojęcie w naukach kognitywnych. Translatologia wyrastająca z językoznawstwa, stojąca pomiędzy lingwistycznym teoretyzowaniem a realną warsztatową praktyką tłumacza, opiera się na analogii rozumianej jako umiejętność ludzkiego umysłu do znajdowania relacji i połączeń między różnymi elementami rzeczywistości. W tym przypadku chodzi o analogię pomiędzy elementami dwóch systemów językowych, która musi – w dobrym przekładzie – zostać sprzężona z analogią na poziomie stylu, obrazowania, metaforyki, nastroju, a więc tymi wymiarami dzieła literackiego, które nie poddają się łatwo systemowych klasyfikacjom. Tę trójpoziomowość pojęcia analogii: jako kategorii kognitywnej, językoznawczej i translologicznej dostrzega Douglas Hofstadter w swoich tekstach.

Hofstadter stawia tezę idącą na przekór dogmatowi kognitywizmu postulującemu, jakoby analogia była jedynie szczególną odmianą rozumowania (*special variety of reasoning*) pojmowanego jako sposób rozwiązywania problemów⁷. Badacz uważa, że takie postawienie sprawy umieszcza analogię na peryferiach, jak sam obrazowo to określa, „błękitnego nieba poznania”⁸. Nie może zgodzić się na taką degradację analogii, skoro sam plasuje ją w jego centrum. Stanowi ona rdzeń (*core*) myślenia. Autor nie waha się wręcz użyć ostatecznego kwantyfikatora, stwierdzając, że: „analogia jest, moim zdaniem, prawie że wszystkim”⁹.

⁶ Artykuł dostępny na stronie: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/hofstadter/analogy.html> [dostęp: 10.03.2016], pierwotnie opublikowany w: *The Analogical Mind: Perspectives from Cognitive Science*, ed. D. Gentner, K.J. Holyoak, B.N. Kokinov, Cambridge MA: The MIT Press/Bradford Book, 2001, s. 499–538.

⁷ D. Hofstadter, *Analogy as a core of cognition*, w: *The Analogical Mind: Perspectives from Cognitive Science...*, s. 499.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże. Tłum. z j. ang., jeśli nie zaznaczono inaczej – M.S.

Mentalne poznawanie rzeczywistości opiera się na mechanizmie polegającym na nieustannym, trwającym całe życie procesie jej „kawałkowania” (*chunking*)¹⁰. Proces ów zaczyna się niedługo po urodzeniu wraz z wykształceniem sprawnej percepcji zmysłowej. Człowiek zaczyna po kawałku gromadzić bodźce z otoczenia. Te bodźce Hofstadter określa szerszym mianem „pojęć” (*concepts*). Z tych małych kawałków budowane są coraz większe całości, składające się na jeszcze większe, w efekcie w umyśle kształtuje się olbrzymi repertuar pojęć, który nigdy nie przestaje rosnąć.

Autora interesuje najbardziej percepcja na najwyższym poziomie, tam gdzie pojawia się analogia. Podaje następujący przykład:

Załóżmy, że czytam artykuł w gazecie o tym, że jedna grupa ludzi przeprowadza oparte na przemocy wydalenie drugiej grupy ludzi z jakiegoś geograficznego regionu. Fraza „czystka etniczna”, która w ogóle nie występuje w tekście, nagle pojawia się w mojej głowie¹¹.

Zadaje następnie pytanie: co takiego się dzieje, że zbiór powiązanych ze sobą pojęć (w tym wypadku historia przedstawiona w artykule) przywołuje następne zespoły pojęć (tutaj: czystki etniczne) tak, że w sposób automatyczny wydobywane są z bogatego repertuaru i na moment umieszczone w naczelnym miejscu w umyśle? Hofstadter udziela konkretnej odpowiedzi: przywoływanie umysłowych kategorii przez bodziec – czy to zmysłowy czy abstrakcyjny – jest rezultatem aktu tworzenia analogii.

Kategorie mentalne przywoływane przez percypowane bodźce nie mają stałego, skostniałego kształtu. Ich charakter jest procesualny, dopasowują się do napływających impulsów. Tworzenie analogii to właśnie proces niedokładnego dopasowywania istniejących już kategorii do nowo odbieranych elementów rzeczywistości. Problem polega na tym, że te stare kategorie drzemią ukryte w głębinach umysłu, a nowe są żywo obecne w samym jego centrum – jedne i drugie nie mają ze sobą wiele wspólnego. Tym, co je może połączyć, wybudzając pojęcia uśpione w pamięci długotrwałej, jest analogia.

Kognitywista w najogólniejszym sensie sztukę przekładu uważa za umiejętność wywoływania za pomocą języka przekładu takich skojarzeń w umyśle, jakie wywołuje język oryginału, co musi uwzględniać szereg czynników językowych, jak i pozajęzykowych. Przekład nie jest kalką, a analogią, która musi funkcjonalnie wpisać się w myślenie odbiorcy. Myślenie, czyli dynamiczna mapa analogii obecnych w umyśle, uruchamia, budzi te struktury pojęciowe, które są możliwie najbardziej adekwatne wobec tych wywoływanych przez tekst oryginału. Nie da się tego rzecz jasna zrobić z matematyczną precyzją – ludzkie mózgi to nie procesory; każdy posiada nieco inną – zarówno pod względem jakościowym, jak

¹⁰ Tamże, s. 501.

¹¹ Tamże, s. 504.

i ilościowym – mapę pojęć uwarunkowaną kulturowo. Każdy Rosjanin inaczej czyta Puszkina, każdy Anglik inaczej czyta jego przekład. Pisanie i tłumaczenie dzieją się jednak w zbiorze, który ma punkty wspólne, a one z kolei są specyficzne dla warunków językowych i pozajęzykowych, w których powstają teksty. Zatem istnieją takie pojęcia i takie obrazy, co do których można być pewnym, że zostaną wywołane przez inne pojęcia i obrazy – w umyśle niemal każdego czytelnika. Bez tego nie byłby możliwy rozwój tradycji literackiej. Więcej, bez tego nie istniałaby kultura ani komunikacja. Hofstadter wymienia trzy układy nacisku, którym musi sprostać tłumacz¹²: 1) treść, 2) schemat strukturalny, 3) ton (nastrój).

Tylko druga kwestia ma obiektywny charakter i jest wymierna. Można rozstrzygająco stwierdzić, czy wiersz się rymuje, ile ma wersów, jak realizuje się metrum. Pozostałe poziomy, jako wynikające z używania jednostek leksykalnych stanowiących sploty analogii czy też z nimi związane, charakteryzują się rozmyciem i niedoprecyzowaniem, a także wielowymiarowością – ton wiersza może łączyć w sobie smutek, ironię itd.

Niemierzalność oraz nieobiektywność tego, co w wierszu najbardziej indywidualne, a więc konstytuujące go jako twórcze dzieło sztuki, jest tym, co przed tłumaczem stawia najtrudniejsze zadanie. Autor przekładu znajduje się pod nieustanną presją wielu czynników składających się na treść, schemat strukturalny i ton wiersza – musi im uczynić zadość, umiejętnie balansując nie na jednej, ale trzech linach translatorskiego warsztatu. Może przyjmować różne strategie, wybierać rozkład akcentów – musi przede wszystkim podejmować decyzje mające na celu ocalenie w przekładzie wiersza tego, co wyznacza jego poetyckość, odnaleźć ten kluczowy czynnik. To wreszcie zbliża nas do Barańczakowej koncepcji dominanty semantycznej¹³.

Tekst liryczny jest wyrafinowaną inkarnacją myślenia rozumianego w sposób Hofstadteriański. Składa się z małych elementów, które są automatycznie rozumiane na niskim poziomie. Wchodzą one między sobą w relacje, tworząc skomplikowaną liryczną mapę tekstowych pojęć wyższego rzędu powodujących, że umysł odbiorcy widzi sieć odniesień, którą wiersz wytwarza zarówno w swoim obrębie, jak i wychodząc poza siebie. Poeta operując treścią, tonem i strukturą, nadaje komunikat, który jest dekodowany w lepiej lub gorzej przygotowanym umyśle odbiorcy. W przypadku wiersza dekodowanie nie ma automatycznego charakteru, wiersz koncentruje uwagę na sobie, na swoim języku i na sieci, w którą sam jest uwikłany – i w którą wikła czytelnika. Interpretując wiersz, znajdujemy się w wirze budzonych w naszym umyśle analogii, ale nie tylko budzonych – także tworzonych i przekształcanych. Wiersz poprzez to, że język

¹² Tenże, *Translator Trader*, in: *That Mad Ache: A Novel/Translator, Trader: An Essay*, New York: Basic Books, 2009, s. 297

¹³ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2004, s. 35.

realizuje się w nim w najbardziej dynamicznej i żywej formie, nie tylko budzi uśpione w długotrwałej pamięci skojarzenia, lecz także kreuje nowe. Zderza poznawcze *datum* z *novum*, w tym sensie jest to rzeczywiście budzenie tego, co od dawna istnieje w umyśle.

Hofstadter pisze, że być człowiekiem znaczy, między innymi, być skazanym na udział w pętli: przekształcania myśli w słowa i słów w myśli¹⁴. Termin „myśl” to skrót – chodzi o cały umysł: o sieci skojarzeń, analogii, wspomnienia, uśpione obrazy, pamięć krótkotrwałą i długotrwałą – wszystko, co doświadczenie zostawia w naszym umyśle i co pierwotnie ma pozajęzykowy charakter. Gdy tłumacz czyta tekst z zamiarem przełożenia go, proces ten uruchamia nie tylko słowa, a więc jego wiedzę i umiejętności związane z oboma językami, ale także zupełnie indywidualną strukturę jego umysłu. Wyborów dokonuje nie tylko z zasobów słownikowych, ale także – a może przede wszystkim – z bezmiaru swojego własnego umysłu, na który to bezmiar składa się jego zakorzenienie kulturowe, lektury, preferencje, wiedza, wrażliwość itd. Tłumacz jest człowiekiem, a nie maszyną – nie da się wyłączyć człowieka w tłumaczu. Dobrze, bo tłumaczenie maszynowe ciągle sprawdza się na poziomie jedynie bardzo prostych zdań, a Google Translate cały czas służy jako narzędzie do robienia wygłupów, a nie realnej pracy, a co dopiero przekładów artystycznych. Hofstadter stawia sprawę jasno: pamięć i analogie, jakie wywołuje tekst, są ważniejsze niż słownik. Występuje tutaj podwójne oddziaływanie: tekst oryginalny wpływa na zastaną kompetencję tłumacza, ale także poprzez uruchamianie skojarzeń, budzenie uśpionych połączeń, ożywia tę kompetencję, nadaje jej dynamikę i siłę. W tłumaczeniu wszystko jest procesem: tekst wejściowy, tekst wyjściowy, warsztat tłumacza, systemy językowe – dlatego że procesem jest myślenie.

Tekst działa na umysł tłumacza, pobudzając jego kreatywność, stąd biorą się zmiany, parafrazowanie, różne postaci międzykulturowego dopasowywania – uzależnione także od kulturowego ulokowania samego tłumacza. Może on trzymać tę kreatywność w ryzach, może też pozwolić jej nabrać rozpędu.

Tekst liryczny to coś więcej niż jedynie poetycki opis rzeczywistości, to osobna rzeczywistość, która angażuje całe doświadczenie swojego odbiorcy, wymaga uwagi, otwartości i myślenia. Dzieje się to na poziomach niższych – za pomocą struktury dźwiękowej, rytmicznej, decyzji genologicznych (bądź ich braku), za pomocą poszczególnych obrazów i metafor. Ale także na poziomie wyższym, gdy wiersz ujmujemy jako wielki idiom, idiom ten ma swój rdzeń, który Barańczak nazywa dominantą semantyczną. Ten rdzeń możemy nazwać także naczelną analogią, a więc tym, co kieruje pojęcia obecne w naszym umyśle w stronę zrozumienia wiersza, czyli umieszczenia go na mapie naszego indywidualnego do-

¹⁴ D. Hofstadter, *Analogy as a core...*, s. 519 i n.

świadczenia, które z kolei funkcjonuje jako wynik relacji do uwarunkowań pozatextowych oraz tradycji. Dominanta semantyczna, naczelną analogia, musi stać się również rdzeniem tłumaczenia, ponieważ to właśnie jej utrata powoduje, że poezja gubi się w tłumaczeniu. Wszelkie mniejsze decyzje translatorskie uzależnione są od wyboru, jak przetłumaczyć dominantę. Co nią jest?

Taka koncepcja przekładu charakterystyczna dla Barańczaka i Hofstadtera może budzić – i budzi – kontrowersje, ponieważ rozpoznanie dominanty to czynność subiektywna i zależna od interpretacji. A jeśli wszelkie decyzje translatorskie mają być zdeterminowane jej wyborem, może okazać się, że ktoś za taką „drugorzędną”, podporządkowaną decyzję uznał coś, co dla innego tłumacza stanowiło sprawę kluczową, wyznaczającą kierunek wiersza.

Sam Hofstadter w swojej książce pokazuje, że za ten rdzeń można uznać różne aspekty wiersza i spojrzeć na tę kategorię z różnych perspektyw. Podobnie robi Barańczak w *Ocalonych w tłumaczeniu*. Hofstadter otwarcie stawia tezę fundamentalną dla rozumienia jego koncepcji translologicznych, a także strategii Barańczaka-tłumacza: zadaniem tłumacza jest w pierwszym rzędzie przełożenie idei-obrazów, a dopiero potem słów. Stawia sprawę bardzo ostro, pisząc, że wierność Literze kosztem wierności jej Duchowi, to Pułapka Dosłowności (*Literality Trap*), która oznacza wyrok śmierci dla wszelkich artystycznych tłumaczeń. Zadaniem tłumacza jest więc przekładanie obrazów. Hofstadter, stojąc po stronie kognitywnej adekwatności, gotów jest zaburzyć równowagę na korzyść Ducha rozumianego jako generator ekwiwalentnych analogii, ale nie można powiedzieć, by unieważniał rolę językowego i strukturalnego wymiaru wiersza. Kognitywne podejście Hofstadtera i, znoszący strukturalne rozdzielanie planów wypowiedzi poetyckiej na rzecz szukania integrującego je sensu (sensów), charakter dominanty semantycznej przynoszą zbieżny rezultat, jakim jest usunięcie dychotomicznego podziału wiersza na poziom treści i formy. Zarówno Hofstadterowi i Barańczakowi ten podział jawi się jako sztuczny oraz szkodliwy dla rozumienia, jak i tłumaczenia poezji, ponieważ musi prowadzić do uznania za obowiązujący wniosek Romana Jakobsona, że poezja jest w gruncie rzeczy nieprzekładalna. A przecież gdyby to była prawda, to *Ocalone w tłumaczeniu* i *Le Ton Beau De Marot* nie liczyłyby po 500 stron.

Sens i struktura w poezji nie są heterogeniczne i odseparowane, lecz sprzężone i nierozzerwalne, a sztuczne ich dzielenie musi skończyć się tłumaczeniową katastrofą. Barańczak proponuje, by tę sztuczną klasyfikację zastąpić, jak sam pisze, „ogólnym pojęciem znaczenia rozumianego jako pełnia semantycznego potencjału, zawierająca się zarówno w bezpośrednio dostępnych lekturze słowach i zdaniach, jak i w poetyckiej organizacji wypowiedzi”¹⁵. Uważa każde wybitne dzieło

¹⁵ S. Barańczak, *Ocalone...*, s. 35 i n.

poetyckie za miniaturowy model świata, w którym dosłownie każdy element składowy, także formalny, bierze udział w tworzeniu znaczeń, lub – jak powiedzialby Hofstadter – generowaniu obrazów w umyśle odbiorcy.

Amerykański badacz uważa, że tłumacz to niespełniony powieściopisarz lub ktoś świadomy swoich ograniczeń jako ewentualny autor prozy¹⁶. Praca nad przekładem to dla niego sposób na to, by jak najbardziej zbliżyć się do twórcy powieści, znaleźć się w jego skórze. Hofstadter obrazuje relację tłumacza i autora za pomocą metafory psa i pana. Pan to autor, tłumacz to pies, a łączy ich smycz o różnej długości. Inaczej niż w codziennym doświadczeniu, to pies-tłumacz reguluje długość owej smyczy. Im smycz krótsza, tym mniej liberalne środki, na użycie których pozwala sobie tłumacz, próbując pozostać jak najbliżej autora. Długa smycz pozwala psu zapuszczać się w miejsca, w które jego właściciel już nie pójdzie i robić to, na co ten być może by nie pozwolił – cały czas obaj są jednak połączeni. Tłumacz nie może pozwolić sobie na zerwanie tego zabezpieczającego przewodu. Stanisław Barańczak zdaje się podzielać to stanowisko. Udowadnia w swoich tekstach teoretycznych, że nawet jego najbardziej odważne tłumaczenia nie idą nigdy za daleko. Barańczak na pewno nie uważa się za zdrającę. Odwaga wobec oryginalnego tekstu to to, co na pewno łączy go z Hofstadterem, którego tłumaczenie *Eugeniusza Oniegina*, jak sam pokazuje, w wielu miejscach opiera się na nieortodoksyjnych decyzjach, w wyniku których balansuje pomiędzy stratą a zyskiem jak wytrawny translologiczny linoskoczek, tak odważny, że można czasem posądzić go o skłonności samobójcze.

Nie bez znaczenia jest to, że Barańczak przeczy śmiałej, choć zapewne mocno retorycznej, tezie Hofstadtera, jakoby tłumacz był niespełnionym prozaikiem. Barańczak nie pisze powieści, pisze wiersze, ale nie można o nim absolutnie powiedzieć, że jest niespełniony. To poeta, który na stałe zapisał się w historii literatury polskiej, warsztatowo być może najsprawniejszy w jej dziejach. Status poety wybitnego posiadał jeszcze, zanim stał się znany jako tłumacz, więc do pracy translatorskiej przystępował na pewno bez kompleksów „niespełnionego poety”. Trzeba powiedzieć, że i on, i Hofstadter motywację mieli podobną: zaczęli tłumaczyć, bo lubili to robić. Amerykanin mówi wręcz o miłości do tłumaczonych dzieł. Tłumaczył *Oniegina* dlatego, że kochał ten poemat. Polski poeta unikał takiej egzaltacji, ale wyraźnie pisał¹⁷, że tłumaczenie sprawiało mu przyjemność – tym większą, im trudniejsze przed nim stawiało zadania.

Czy Hofstadter ma szansę okazać się kolejnym ważnym punktem na translologicznej mapie? Czy może powstać kolejna interdyscyplinarna szkoła translatoryki, tym razem o charakterze kognitywnym, mniej jednak lingwistycznym,

¹⁶ D. Hofstadter, *Translator Trader...*, s. 311.

¹⁷ Np. w eseju poświęconym tłumaczeniu Brodskiego – zob. S. Barańczak, *Karkołonna dłubanina. O tłumaczeniu Brodskiego*, w: tegoż: *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 79 i n.

a bardziej psychologiczno-spekulatywnym? Nie sędzę, by dziś można było z pełnym przekonaniem odpowiedzieć na te pytania. Bez wątpienia Hofstadter umożliwia spojrzeie na kwestie przekładu artystycznego z nowej perspektywy, z użyciem narzędzi, które dotychczas w translatoryce nie były wykorzystywane. Można zaryzykować stwierdzenie, że analiza translatologicznych refleksji Barańczaka i Hofstadtera wykazuje wiele punktów wspólnych, choć ich rozważania oparte są na innym doświadczeniu i odmiennym aparacie pojęciowym. Odmienność doświadczenia kognitywisty i matematyka być może umożliwi spojrzeie na filologiczną dziedzinę, jaką jest translatologia, w sposób rzucający światło na ukryte dotąd miejsca, a osobność i intelektualna przenikliwość oraz odwaga Hofstadtera okażą się cennym dodatkiem do bardziej lingwistycznie zorientowanego kognitywnego podejścia obecnego w przekładoznawstwie już przecież od dawna. Przekłady Barańczaka wydają się idealnym materiałem do podjęcia takiej badawczej próby z powodów wielu pokrewieństw wskazanych w tym referacie, ale także po prostu dlatego, że tym, co na najbardziej ogólnym poziomie zbliża tłumacza-kognitywistę i tłumacza-poetę są elegancja i niezależność myślenia obecne w ich translatologicznych księgach.

Nie znaczy to, że uda się stworzyć z tego spójną metodologię. Hofstadter raczej nie miał takich ambicji. Sędzę wręcz, że zgodziłby się ze stanowiskiem jednego z niewielu teoretyków przekładu cytowanych w *Le Ton beau de Marot*, Georga Steinerja, który w wywiadzie przeprowadzonym przez Olę i Wojciecha Kubińskich powiedział, zapytany o zdanie na temat wielości powstających teorii przekładu: „nie interesuje mnie teoria, tylko pytanie, jak to wszystko w rzeczywistości działa”¹⁸. Można przypuszczać, że nie tylko Douglas Hofstadter, lecz również Stanisław Barańczak podpisałby się pod tą odpowiedzią.

“ANALOGY IS EVERYTHING, OR VERY NEARLY SO”.

DOUGLAS R. HOFSTADTER’S THEORY OF ANALOGY
AND STANISŁAW BARAŃCZAK’S TRANSLATION PRACTICE

This paper is an introduction to Hofstadter’s concepts of analogy and translation. It is also a presentation about the American scientist himself, since he is almost completely unknown in Poland, especially within the field of literary studies. The main question is whether Hofstadter’s cognitive research could expand the scope of philological translation studies. In the first section, Hofstadter’s understanding of analogy is presented as the most important concept which is necessary to understand his translation research which has been undertaken from the cognitive perspective. In the second section, the key issues of Hofstadter’s approach to artistic translation are discussed with emphasis placed on the role of analogy in the translation process. In the last section, cognitive notions which have been

¹⁸ *Przekładając nieprzekładalne: o wierności*, red. O. i W. Kubińscy, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2007, s. 268

presented previously are compared with Stanisław Barańczak's crucial category of *semantic dominant* and its central position in translation.

Keywords: analogy, translation, semantic dominant, poetry, cognitive

Maciej Skrzypecki – filolog klasyczny, zajmuje się teorią przekładu artystycznego, obecnie pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą translatoryce Stanisława Barańczaka i Douglasa Hofstadtera.

BOŻENA TOKARZ

Uniwersytet Śląski w Katowicach

POEZJA STANISŁAWA BARAŃCZAKA W PRZEKŁADACH SŁOWIAŃSKICH

PRZEKŁAD STANOWI DRUGIE ŻYCIE UTWORU LITERACKIEGO. KIERUJĄ NIM UWARUNKOWANIA językowe, skupiające w sobie doświadczenia kulturowe, literackie, estetyczne, społeczne, etyczne itp. Nie można więc osobno badać wyrażania sensu utworu przez tłumacza bez tego, co pozornie zewnętrzne wobec języka. W nim bowiem dokonuje się ciągle konceptualizowanie zmiennej rzeczywistości, czyli konstruowanie znaczeń w celu zbliżenia się do sensu świata i człowieka, jak pisał Hans Georg Gadamer¹. Oczywiście tej obserwacji potwierdza nie tylko bogata refleksja hermeneutyczna², lecz także współczesne językoznawstwo i psychologia kognitywna.

Nawet w ramach tej samej grupy językowej, języków słowiańskich, nie istnieje tożsamość między oryginałem a przekładem, a osiągalna może być tylko równoznaczność³ pod warunkiem dociekliwości twórczej tłumacza. Przekład skazany jest na odkształcenia w zakresie znaczeń, struktur gramatycznych i wyrażeniowych, ich użycia, a także w pewnym stopniu dotyczy sensu, co spowodowane jest przez wiedzę czytelnika docelowego na temat autora, kultury, struktury społecznej itp. Języki odpowiadając na potrzeby swoich użytkowników i kontekstu, nazywają, kwalifikują (kategoryzują) i wyrażają. Szczególnie nacechowana jest domena wyrażania, ponieważ w poszczególnych kulturach posiada swą retoryczną i literacką tradycję. Forma wyrażania kumuluje świadomość literacką i kulturową. W niej to, co zewnętrzne (wyrażane) uwewnętrznia się, zyskując swoistą

¹ Por. H.G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, wyb., oprac. i wstęp K. Michalski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2000.

² Por. wypowiedzi tłumaczy: Henriego Meschonnicca (lingwista), Antoina Bermiana, Paula Ricœura, George'a Steinera i in.

³ Por. P. Ricœur, „Przejście”: *przekładać nieprzekładalne*, w: P. Ricœur, P. Torop, *O tłumaczeniu*, przeł. T. Swoboda, S. Ułaszek, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, s. 53–59.

perspektywę poznawczą, a twórcy dostrzegają niewidzialne za pomocą widzialnego w postaci chwytów artystycznych i ich intertekstualnych zderzeń⁴. Przekład powstaje więc w toku piętrzących się różnic, przy jednoczesnym spokrewnieniu języków w tym, co chcą wyrazić⁵.

Po to, by przedstawić obraz poezji Stanisława Barańczaka w kulturach słowiańskich, należałoby opisać, jakim transformacjom translacyjnym została ona w każdej z nich poddana, co pozwoliłoby odczytać chociaż niektóre z pytań, jakie za pośrednictwem przekładów tłumacze stawiają własnym kulturom. Pytania te motywują w znacznej mierze podejmowane przez tłumaczy gry różnicy i podobieństwa w przenoszeniu oryginału do kultury docelowej. Drugie życie oryginału nie musi być tożsame z pierwszym właśnie ze względu na te pytania, lecz nie może również zaprzeczać pierwszemu.

Przekładowa recepcja poezji Stanisława Barańczaka potwierdza i modyfikuje jego teorię powstałą z inspiracji strukturalistyczno-semiotycznym myśleniem binarnym, jak również z bogatego doświadczenia tłumacza i myślenia hermeneutycznego. Formuła „ocalonego w tłumaczeniu”⁶ stanowi propozycję otwartą na różnorodność kulturową, a jednocześnie przyznaje źródłową funkcję oryginałowi nie tylko jako przyczynie sprawczej przekładu, lecz przede wszystkim jako modelowi naśladowanemu kreatywnie przez tłumacza⁷. Przekład traktował Barańczak jako tekst „związany”⁸, który powinien odwzorować głos autora za pomocą rekonstrukcji poetyckiego modelu świata, wyrażonego przez wewnątrztekstową i zewnątrztekstową sytuację komunikacyjną oraz strukturę i formy organizacji języka poetyckiego⁹. Odwzorowanie stanowi obowiązek tłumacza – podkreślał, choć dopuszczał jednocześnie zmianę znaczeń cząstkowych i struktur ze względu na różnice między systemami językowymi i systemami tradycji w dwóch różnych kulturach. Zezwalał tym samym na pewne odkształcenia pod warunkiem naśladowania autorskich mechanizmów generowania sensu, które jego głos czynią innym. Nie ma w tym sprzeczności z ideą *translation studies*, poza sposobem postępowania. Jako tłumacz wiedział, że podstawę stanowi oryginał i dlatego wyrażanie czynił punktem wyjścia dla tłumacza i przekładoznawcy. Badacze

⁴ Por. M. Foucault, *To nie jest fajka*, il. R. Magritte, przeł. T. Komendant, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996.

⁵ Por. W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 296–303.

⁶ Określenie Stanisława Barańczaka.

⁷ Por. S. Barańczak, *Tablica z Macondo*, Londyn: Aneks, 1990; tenże, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań: Wydawnictwo a5, 1992.

⁸ Por. Tenże, *Przekład artystyczny jako „samoistny” i „związany” obiekt interpretacji (na przykładzie niektórych polskich tłumaczeń Gottfrieda Benn)*, w: *Z teorii i historii przekładu artystycznego*, red. J. Bałuch, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1974, s. 47–74.

⁹ Por. Tenże, *Nieśmiertelny diament (i jego polscy szlifierze)*, w: tegoż, *Tablica z Macondo...*

translation studies, chcąc zwrócić uwagę na przekład i tłumacza, wyeksponowali potrzeby kultury przyjmującej, powodując u mniej doświadczonych autorów obojętność na sposób wypowiedzi w oryginale¹⁰.

O transferze utworu z kultury wyjściowej do przyjmującej świadczy, między innymi, wybór na poziomie twórczości autora, warunkując późniejsze decyzje translacyjne. Tłumacz lub instytucje zlecające przekład dokonują wyboru autora i utworu, kierując się: wartością artystyczną potwierdzoną przez rodzimą krytykę, przyznawane nagrody, zasięg terytorialnego oddziaływania (np. tłumaczenia na inne języki), przez co przekład służy zdobywaniu kompetencji kulturowej w szerszej komunikacji; pytaniami, jakie może postawić własnej kulturze w tym, co różne i w tym, co podobne; oraz własną wrażliwością estetyczną i etyczną.

Drugie życie poezji Stanisława Barańczaka nie zaprzecza pierwszemu, choć go nie powtarza, co można już stwierdzić na podstawie wyboru tekstów tłumaczo-nych. Nie wdając się w niuanse wyrażania, widoczne są preferencje poszczególnych tłumaczy i kultur przyjmujących. Wybory translatorskie uzależnione są przede wszystkim od uwarunkowań społeczno-politycznych, stereotypu polskiej poezji oraz indywidualnej poetyki autora. Twórczość autora *Jednym tchem* kojarzona jest w krajach słowiańskich nie tylko z kolejnym przełomem poetyckim w Polsce, lecz również z protestem politycznym i społecznym wobec ówczesnego reżimu i panującego układu politycznego w Europie Środkowej. Dlatego do okresu transformacji ustrojowej, czyli przełomu lat 80. i 90., jej obecność w krajach słowiańskich zależała od ograniczeń cenzury. Również czytelnik polski miał utrudnioną lekturę tomików takich jak: *Sztuczne oddychanie* (1974, 1978), *Ja wiem, że to niesłuszne* (1976, 1977), *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985* (1986) oraz *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*, które ukazywały się jako autorskie samizdaty i/lub wydawane były w Londynie w Aneksie i Pulsie oraz w Paryżu w Instytucie Literackim „Kultury” i bibliotece „Zeszytów Literackich”. Wraz z przełomem politycznym literatura ta zyskała szansę zaistnienia w świadomości kulturowej Słowian Zachodnich i Południowych.

Opóźnienie dialogu międzykulturowego spowodowane sytuacją polityczną niekorzystnie odbiło się na lekturze i recepcji wierszy poety wśród Słowian. Obserwując dokonane przez tłumaczy wybory tekstów, trudno oprzeć się wrażeniu, że sięgają oni po jego poezję – w większości przypadków – w celu zdobycia kompetencji kulturowych ważnych dla obszaru słowiańskiego. Widoczne jest niezdecydowanie, jakiego poetę chcą przedstawić, odległego czy bliskiego, w wyniku czego przekładowa recepcja dowodzi często spełnienia przez tłumacza obowiązku informacyjnego. W ich wyborach dominuje cel mediacyjny (przybliżyć obcą kulturę), a czasem motywacja osobista. W konsekwencji na obraz twórczości

¹⁰ Por. prace G.Ch. Spivak, A. Lefevere’a i innych, a także: *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Znak, 2009.

Barańczaka w Bułgarii, Chorwacji, Czechach, Macedonii, Serbii, Słowacji i Słowenii wpłynęła tamtejsza sytuacja społeczno-kulturalna – po transformacji – i bieżąca twórczość poetycka, polska i rodzima.

Po 1990 roku przetłumaczono we wszystkich wymienionych krajach słowiańskich 127 wierszy Barańczaka: najwięcej w Serbii – 66, mniej w Słowacji – 17, Bułgarii – 16, Słowenii – 11, w Chorwacji – 6, w Czechach – 3, a w Macedonii jego poezja jest nieznaną. Wśród ogólnej liczby wierszy powtarza się 26 tytułów pochodzących z wszystkich tomików poety z wyjątkiem *Podróży zimowej* z 1994 r. Były one drukowane na łamach czasopism literackich i kulturalnych, gdzie poprzedzono je wstępami rodzimych krytyków lub esejami poety, a także w antologiach poezji polskiej, antologiach przekładów i antologii polskiej poezji emigracyjnej. Wybór wierszy (61 utworów) Stanisława Barańczaka ukazał się tylko w Serbii w 2008 roku w tłumaczeniu Aleksandara Šaranaca, co stanowi dość reprezentatywną pozycję zarówno pod względem ilościowym (126 s.), jak i jakościowym. W wyborze, często w nowej reekspresji, znalazła się część wierszy, które wcześniej tłumacz opublikował na łamach takich czasopism, jak: „Povelja”, „Letopis Matice srbske” i „Polja”.

Literatura tłumaczona, podobnie jak cała literatura, podlega dwóm mechanizmom kształtującym – jak pisze André Lefevere: zewnętrznym, określonym przez patronat i ideologię, oraz wewnętrznym, tzw. eksperckim, który tworzą krytycy, autorzy podręczników, redaktorzy, mający wpływ na poetykę literacką za pomocą akceptacji lub negacji. Mechanizmy te wyznaczają granice pola literackiego¹¹. Zewnętrzne i wewnętrzne ograniczenia są wspólne dla twórców i tłumaczy. Choć jedni i drudzy dokonują refrakcji, to w przypadku tłumaczy dochodzi bardzo ważny element ograniczający, jakim jest język naturalny, ponieważ w nim dokonuje się transfer dzieła literackiego z jednej kultury do drugiej. Lefevere wyróżnia ograniczenia wynikające z formalnej strony języka, czyli słownika i gramatyki, oraz ograniczenia pragmatyczne, wynikające ze sposobu, w jaki język odzwierciedla kulturę¹². Nie określa jednak, gdzie przebiega granica między formalną a pragmatyczną stroną języka. Można przypuszczać, że chodzi mu o dyspozycje zawarte w systemie językowym i o jego użycie w sposobach konceptualizacji doświadczenia. Rozdzielanie tych dwóch aspektów języka nie służy rozumieniu i porozumieniu w znaczeniu hermeneutycznym, lecz jest zabiegiem sztucznym wprowadzonym w celu analitycznym. Przekaznik, jakim jest język naturalny, jest

¹¹ Por. P. Bourdier, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków: Universitas, 2007 – pole stanowi dla niego wycinek struktury społecznej; obejmuje swym zasięgiem podmioty o podobnych potrzebach; polem literackim kierują dwie przeciwstawne siły: kapitał ekonomiczny i kapitał symboliczny.

¹² Por. A. Lefevere, *Ogórki Matki Courage*, przeł. A. Sadza, w: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 223–246.

jednocześnie przekazem ze względu na różne formy jego użycia, na co wskazywali badacze mediów (np. McLuhan), kultury w perspektywie literaturoznawczej (np. M. Bachtin) i perspektywie językoznawczej oraz badacze przekładu (np. E. Tabakowska). U Barańczaka podstawą warsztatu poetyckiego jest język jako przekaz i przekaznik, służący wydobyciu wieloznaczności nie tylko słów, lecz także idei, stereotypów, przeświadczeń. Stanowi podstawowy mechanizm generowania sensów w jego utworach. Dlatego można powtórzyć, trawstując słowa Elżbiety Tabakowskiej, że „bariery kulturowe tkwią w gramatyce”¹³ i jej użyciu, które wraz ze słowami posiadają swą pamięć kulturową. Tłumacz dokonujący transferu językowego ma podwójne zobowiązania wobec tekstu i autora oraz wobec czytelnika rodzimego. Dlatego dokonując świadomego wyboru, wie, że zobowiązany jest do naśladowania mechanizmów generowania sensu nawet za pomocą innych znaczeń i struktur gramatycznych, jeżeli to jest konieczne. Najwięcej trudności sprawiają mu „znaczenia kontekstowe”¹⁴, a więc te zawierające pamięć kultury wyjściowej. Stopień ich przekładalności jest różny, co jednak nie upoważnia go do zaniechania swych zobowiązań wobec tekstu wyjściowego, mając na uwadze potrzeby odbiorców docelowych. Przeniesienie uwagi badawczej na czytelnika przekładu i kulturę docelową, nie oznacza odejścia od oryginału, lecz stawia mu odmienne pytania interpretacyjne niż kultura wyjściowa.

Wpływ instancji regulacyjnych – według Lefevre’a – zewnętrznych (takich jak patronat i ideologia) i wewnętrznych (np. krytycy, autorzy podręczników, redaktorzy, nauczyciele itp.), obecnych w systemie literatury przyjmującej, ma oczywisty wpływ na to, co się tłumaczy, a także jak się tłumaczy. Patronat i to, co Lefevre nazywa poetyką, w poważnym stopniu oddziałuje na wybory tłumaczy na poziomie epoki, autora, gatunków i rodzajów literackich, utworu, a także stosunku do literatury tłumaczonej. Wyróżnia on trzy elementy składające się na patronat: ideologiczny, ekonomiczny i aksjologiczny związany ze statusem przypisywanym typowi literatury (a także autorowi). Patronat może być jednorodny, gdy należy do osoby, grupy lub instytucji reprezentującej jedną ideologię. Wówczas nie ma rozdźwięku między czynnikiem ideologicznym a ekonomicznym. Patronat niejednorodny charakteryzuje różnorodność interesów ekonomicznych i ideologicznych wielu patronów, którzy ze sobą konkurują. Często miejsce ideologii zastępuje rachunek ekonomiczny, stając się swoistą ideologią. Status literatury, autora czy utworu, choć poddany obu wymienionym czynnikom, pozostaje na obrzeżach ich oddziaływania. W obu typach patronatu poetykę utrwała szeroko rozumiana krytyka (literacka na łamach czasopism, nauczyciele w szkołach

¹³ E. Tabakowska, *Barriere kulturowe są zbudowane z gramatyki*, w: *Przekład – Język – Kultura*, red. R. Lewicki, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002, s. 25–34.

¹⁴ Określenie Umberto Eco. Zob. tenże, *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994, s. 110–124.

itp.) z tą różnicą, że w literaturach pod jednorodnym patronatem poetyką zajmuje się elitarna krytyka, a pod patronatem niejednorodnym różne poetyki rywalizują ze sobą za pomocą swoich krytyków¹⁵.

W przekładach słowiańskich poezji Barańczaka spotykały się identyczne lub bardzo zbliżone do siebie pod względem ograniczeń wynikających z patronatu systemy literackie. Patronat jednorodny, łączący element ideologiczny i ekonomiczny, uniemożliwiał często tłumaczenie już na poziomie wyboru, pozostając w zgodzie z kulturą wyjściową, w której za sprawą podobnego patronatu cenzura nie dopuszczała wierszy autora do druku. Wysoki status poetycki zyskiwała ta twórczość dzięki funkcjonowaniu w obiegu nieoficjalnym (wydania samizdatowe) i emigracyjnym (Instytut Literacki „Kultury”, biblioteka „Zeszytów Literackich”, wydawnictwa Aneks i Puls), czemu towarzyszyła aktywność naukowa, krytycznoliteracka i tłumaczeniowa Stanisława Barańczaka.

W okresie transformacji bariery systemowe, szczególnie w zakresie patronatu i jego związku z ideologią, przestały istnieć. Miejsce ideologii zajęła ekonomia, a patronat przekształcił się z jednorodnego w niejednorodny, co nie oznacza eliminacji instytucji życia literackiego oraz istnienia ekspertów; instytucje uległy ograniczeniu, ekspertów natomiast jest wielu. Ciągłe ważną instytucją życia literackiego są czasopisma, papierowe i internetowe, mające wpływ na relacje między utworem literackim, autorem a czytelnikiem. André Lefevere praktyki kształtowania tych relacji nazywa przepisywaniem (refrakcją), zaliczając do nich przekład, krytykę literacką, historiografię, przedmowy, antologie itp.¹⁶

Przekłady wierszy Barańczaka drukowały czasopisma literackie i społeczno-kulturalne, wśród których znajdują się wyspecjalizowane w literaturze, w kulturze i problematyce społecznej: w Bułgarii – „Literaturen westnik”, „Literaturen forum”, „Panorama”, a także „Literaturni Balkani” i „Płamyk”; w Chorwacji – „Hrvatsko slovo”; w Czechach – „Literární noviny”, „Listy” i „Rukopis: revue o psaní” (Czesi tłumaczyli przede wszystkim eseje autora); w Serbii – „Stvaranje”, „Srbski književni glasnik”, a również „Art032”, „Sveske”, „Povelja”, „Polje”, „Letopis Matice srbske”; na Słowacji – „Slovenské pohľady” i „Romboid” oraz społeczno-kulturalne czasopismo „Kultúrny život” i „Rak”; w Słowenii – „Literatura” i „Dialogi”. Ich miejsca w hierarchii kulturalnej i w hierarchii popularności są różne. Jego poezję tłumaczyli w większości doświadczeni tłumacze (poloniści, lektorzy języków słowiańskich w Polsce, poeci), m.in.: Vera Deanova, Silviâ Borisova, Boris Dankov, Antoaneta Popova, Kamen Rikiew (Bułgaria); Pero Mioč (Chorwacja); Dalibor Dobiáš, Václav Burian i Barbora Gregorová (Czechy); Biserka Rajčić (nagrodzona w Polsce przez Instytut Książki w Krako-

¹⁵ Por. A. Lefevere, *Ogórki Matki Courage...*, s. 228–230.

¹⁶ Por. tamże.

wie nagrodą dla tłumaczy literatury polskiej), Petar Vujičić, Aleksandar Šaranac, Slađana Janković (Serbia); Tone Pretnar, Katarina Šalamun-Biedrzycka i Mladen Pavičić (Słowenia)¹⁷.

Wszyscy tłumacze dysponują wysokimi kompetencjami tłumaczeniowymi, są zakorzenieni w kulturze polskiej z racji wykształcenia polonistycznego, doświadczeń zawodowych oraz empatycznego stosunku do literatury polskiej, co jest widoczne w dokonanych przez nich wyborach translatorskich. W kontekście 127 wierszy powtarza się tylko 26 tytułów, można jednak dostrzec przejawy chęci zaprezentowania całej twórczości poetyckiej autora. Reprezentowane są bowiem wszystkie tomiki. Jednocześnie jest to redukcjonistyczny obraz poety odczytany przede wszystkim z tekstów o dużym nacechowaniu problematyką etyczną. Może dlatego wyjątek stanowi *Dziennik zimowy*, którego przekładu nie podjął się żaden z tłumaczy, co mogło być spowodowane stereotypowym obrazem poety lub trudnościami poetyckimi związanymi z oddaniem muzycznej frazy wierszy zebranych w tym tomiku.

W kontekście wybiórczego obrazu twórczości poety w przekładach słowiańskich należy podkreślić wybory czeskich tłumaczy. Wśród trzech tekstów znalazły się dwa zaliczane do tak zwanej poezji niepoważnej, między innymi *Zwierzęca zajadłość*, co wzbogaca obraz wyjątkowej osobowości Barańczaka¹⁸. Znaczną część jego twórczości wypełnia bowiem poezja niepoważna, „figle filologiczne”, będące wyrazem skryzalizowanej świadomości poetyckiej i historycznoliterackiej. Stanowią obronę przed skostnieniem w normie czy stereotypie. Jego poezja, choć najmniej licznie reprezentowana w interpretacji czeskiej, uzyskuje inny, oryginalny wymiar w tłumaczeniu Václava Buriana. Zważywszy że poeta dostarczył literaturze polskiej wiele pozycji „poezji niepoważnej”, które znacznie uzupełniają wcześniejszy wkład w tym zakresie Juliana Tuwima, odnotowanie tego w przekładzie kieruje uwagę odbiorcy w nieoczekiwane przez niego rejony, przybliża mechanizm generowania sensu. A są to: *Zwierzęca zajadłość. Z zapisków zniechęconego zoologa* (1991), *Biografioly. Poczest 56 jednostek sławnych, sławetnych i osławionych oraz Appendix umożliwiający człowiekowi kulturalnemu zrozumienie i zapamiętanie, o co chodzi w 7 podstawowych utworach Szekspira* (1991), *Zupelne zezwierzęcenie. Zeszyt znacznie zgryźliwszych, zakasujących złośliwością znany zbiorek „Zwierzęca Zajadłość”, zapisków zniechęconego zoologa* (1993), *Fioletowa krowa* (1993), *Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a sprawa polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza* (1995), *Pegaz zdębiał* (1995), *Geografioly, Z notatek globtrottera-domatora* (1998). Limeryki, które bawią,

¹⁷ Por. dane opublikowane w tomach bibliograficznych czasopisma wydawanego przez Instytut Filologii Słowiańskiej US „Przekłady Literatur Słowiańskich” t. 1., cz. 2–4., t. 4., cz. 2., t. 5., cz. 2.

¹⁸ Por. m.in. na temat „niepoważnej” poezji Barańczaka: B. Tarnogórska, *Genus ludens. Limeryki w polskiej kulturze literackiej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012, s. 232–240.

wymagają wnikliwości i subtelności filologicznej zarówno od autora, jak i od czytelnika i tłumacza; jednocześnie stawiają w stan zwątpienia istniejące formy literackie. Jest to więc inna postawa nieufności poety niż w latach 70. i 80., chociaż w szkicu do *44 opowiadstek* i do komentarza do *Fioletowej krowy* napisał: „Mówienie nonsensów, i to wierszem, niczego nie załatwia, o nic nie walczy, nie służy niczemu użytecznemu, nie służy w ogóle niczemu poza sobą samym i wywołanym przez siebie śmiechem”¹⁹.

Pomimo że czasopismo trafia do szerszej rzeszy odbiorców, to jego różnorodność zagraża głębszej refleksji czytelniczej. Inny charakter mają antologie, które indywidualną twórczość sytuują w czasie i przestrzeni jednostkowej lub zbiorowej oraz wybory wierszy, które też są antologiami, tylko obejmującymi twórczość jednego autora. Dlatego antologie i wybory silniej zaznaczają obecność obcego autora. Wyboru najczęściej dokonuje tłumacz lub tzw. ekspert, czyli krytyk literacki bądź badacz literatury. Wybory wierszy, podobnie jak autorskie antologie tłumacza, stanowią często wyraz fascynacji zebranymi w nich utworami lub pełnią funkcję mediacyjną między dwiema kulturami w perspektywie procesu historycznoliterackiego. W antologii autorskiej dominuje perspektywa osobista tłumacza. Można zrekonstruować jego portret mentalny na poziomie dokonanych wyborów oraz konkretnych rozwiązań translacyjnych. Czytelny jest również stopień wiedzy tłumacza o literaturze tłumaczonej i jej kontekście. Natomiast cechą wspólną wszystkich antologii opracowanych w porządku historycznoliterackim jest strategia mediacyjna i reporterska. Tłumacz wspólnie (lub samodzielnie) z redaktorem dąży do maksymalnego przybliżenia oryginału rodzimemu systemowi literackiemu i rodzimej kulturze. Jest ambasadorem obcej kultury, dlatego stoi po stronie oryginału²⁰. Postawa jego wynika z chęci uzupełnienia rodzimego procesu historycznoliterackiego. Wówczas gdy autorem antologii jest twórca, obca literatura pełni dla niego funkcję inspirującą. Takich tłumaczy Jerzy Jarniewicz nazwał legislatorami. Hipoteza translacyjna twórców autorskiej antologii przekładów jest zwykle bliska wyobraźni i wrażliwości tłumacza.

Wiersze Stanisława Barańczaka zostały opublikowane w sześciu antologiach: dwóch autorskich – Biserki Rajčić *Moj poljski XX vek* wydanej w Belgradzie w 2012 r. i w dwujęzycznej Katariny Šalamun-Biedrzyckiej opublikowanej w Lublanie w 2009 r. pt. *Dotik duha / Dotyk ducha*; trzech przygotowanych w układzie historycznoliterackim – Borisa Dankova *Antologija na novata polska poezija*, w Sofii w 2006 r., Zorana Đericia pt. *Povratak kuci: poljska emigrantska poezija* z 2002 r. wydanej przez wydawnictwo Banja Luka – Beograd oraz w przeglądzie polskiej poezji od XV wieku do XX. pod redakcją Momčilo Jokicia

¹⁹ S. Barańczak, *Snark je st Bądziolem*, w: *Lear et al., 44 opowiadstki*, Kraków: Znak, 1998, s. 9.

²⁰ Por. J. Jarniewicz, *Tłumacz jako twórca kanonu*, w: *Przekład – Język – Kultura...*, s. 35–42.

pt. *Pet vekova poljske poezije: antologija* opublikowanym w Prištinie w 1991 r. Natomiast antologia *Veter davnih vrtnic: antologija pesniških prevodov 1964–1993* została opracowana przez Nika Ježa, który nadał jej porządek historycznoliteracki, przedstawiając osobisty obraz historii poezji polskiej Tonego Pretnara. Książka odzwierciedla fascynację tłumacza, który wypowiada siebie za pomocą cudzych tekstów, przede wszystkim polskich, choć znalazły się w niej również przekłady z innych języków słowiańskich. Nosi wszelkie ślady antologii autorskiej, chociaż została ułożona po śmieci tłumacza.

Wiersze poety zostały zaprezentowane w antologiach w różnych porządkach: historycznoliterackim i osobistym. Pierwsze dążą do odzwierciedlenia ciągłości i hierarchii w literaturze wyjściowej; drugie – określają sylwetkę tłumacza. W antologiach uporządkowanych historycznie tłumacze przedstawili niewiele wierszy Barańczaka: od sześciu do jednego, zaznaczając jego miejsce w polskim procesie historycznoliterackim. Są to teksty przede wszystkim z dwóch tomików – *Atlantydy* (1986) i *Widokówki z tego świata* (1988). Wyboru dokonali, kierując się wiedzą polonistyczną, przewidywanymi potrzebami czytelników rodzimych i własną wyobraźnią translatorską, która zwykle pełni funkcję magnesu przyciągającego teksty. W osiągnięciu równowagi między tłumaczonym (obcym) a przetłumaczonym, czyli wprowadzonym do obiegu literackiego kultury docelowej, pomaga przygotowanie profesjonalne i osobowości tłumaczy. Nie są oni przypadkowi. Aktywność przekładową łączą z poetycką, krytycznoliteracką, naukową, pedagogiczną, będąc polonistami, polonofilami, publicystami i artystami teatru. Oryginał przyciąga ich uwagę ze względu na obraz siebie w cudzym, wzbogacenie i inspirację poruszającą umysł i wyobraźnię.

W najbardziej przeglądowej, a więc ogólnej, antologii serbskiej Momila Jokicia z 1991 r. poezja Stanisława Barańczaka została umieszczona w pięciowiekowym łańcuchu rozwojowym poezji polskiej za pośrednictwem przekładu trzech jego wierszy: *Ugryź się w język* i *Żeby ci czasem nie zaszkodziło* z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977) oraz *Długowieczność oprawców* z tomu *Widokówka z tego świata* (1988). Pierwszy przetłumaczyła Biserka Rajčić²¹ kontynuatorka serbskiej szkoły tłumaczy literatury polskiej stworzonej przez Petara Vujičića²², tłumacza

²¹ Biserka Rajčić, ur. 1940 r. w Jalesznicy k. Zajecaru, serbska tłumaczka literatury polskiej; jest uczennicą i kontynuatorką prac translatorskich tłumacza literatury polskiej Petara Vujičića; jest autorką monografii *Cywilizacja polska – syntezy wiedzy o polskiej kulturze*; przetłumaczyła m.in. dramaty S.I. Witkiewicza, W. Gombrowicza, T. Różewicza i S. Mrożka.

²² Petar Vujičić, ur. 1924 r. w Boljevci (Wojwodina), zm. 1993 r. w Nowym Sadzie, serbski tłumacz literatury polskiej; przełożył *Nad Niemnem* (1964) E. Orzeszkowej, nowele H. Sienkiewicza oraz kilkadziesiąt powieści dwudziestowiecznych autorów polskich; oprac. wybory poezji współczesnych poetów polskich (K.I. Gałczyński, J. Przyboś, M. Pawlikowska-Jasnorzewska, T. Różewicz, Cz. Miłosz) oraz antologie poezji polskiej (1964 i 1980); tłumaczył też dramaty Różewicza (m.in. *Pulapkę*, 1984).

pozostałych dwóch utworów. Poezja Barańczaka dokładnie mieści się w kanonie literatury polskiej zawieszony między powinnością wobec narodu, człowieka i wobec sztuki. Niesprawiedliwość historii, losu i... konkurują z siłą, jaką daje postawa ironiczna, obecna w wierszach kontaktu (z Ty lirycznym) Barańczaka i w wierszu z podmiotem refleksyjnym, prowadzącym dialog z sobą i światem. Prezentuje wręcz sensualne zmaganie się z nimi w wieloznaczności materii słownej, czego reekspresja w drugim kodzie językowym jest trudnym wyzwaniem. Zatem obraz tej poezji jest typowo polski, ukształtowany przez doskonałość artystycznej wypowiedzi, dojrzałość etyczną i wrażliwość. Najbardziej wyraźne obrazy polskości powstawały w poezji w okresach zagrożenia egzystencji politycznej. Ten również do takich należy. Ponadto obu tłumaczy urzeka precyzja poetycka wierszy, ich zwięzłość dopuszczająca wykorzystanie kolokwializmów w złożonych konstrukcjach metaforyczno-logicznych. Można więc przypuszczać, że dla tłumaczy kryteriami wyboru tekstów były: wartość artystyczna oraz ich bliskość z wyobraźnią translatorską, a w tym z istniejącym stereotypem polskiej poezji czynu.

Zoran Đerić, redaktor, autor wstępu i tłumacz, opublikował antologię tematyczną w 2002 roku w Belgradzie (Banja Luka-Belgrad), wpisując się w podobny model myślenia o kulturze i literaturze polskiej. Do polskiej poezji emigracyjnej włączył m.in. pięć wierszy Barańczaka z tomików *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985* oraz *Widokówka z tego świata*, kierując się miejscem wydania (Londyn, Paryż), chociaż nie wszystkie powstały na emigracji. Zjawisko emigracji nacechowane jest politycznie, ekonomicznie, egzystencjalnie i psychologicznie. Tłumacz skupił się na aspekcie uniwersalnym, naznaczonym poczuciem samotności, obcości, nieprzystosowania i uporczywie powracającej pamięci, choć polskie doświadczenie historyczno-polityczne nie uległo zatarciu, czytelne dla odbiorcy poezji polskiej w Serbii, a do takiego antologia jest adresowana. Tematologii i konkretne wiersze Barańczaka z cyklu *Atlantyda* korespondują ponadto z doświadczeniami emigracyjnymi odbiorców przekładu.

Sześć wierszy Barańczaka przedstawił w antologii nowej poezji polskiej Boris Denkov²³ w 2006 r. w Sofii. Łączy je temat egzystencjalny, życia i śmierci; życia uwikłanego w małe i wielkie sprawy. W ich odbiorze uległy zespoleniu dwa ważne aspekty tej poezji, metafizyczny i etyczny. W wyborze czytelne jest pytanie o porządek metafizyczny odczuwany poprzez ciało. Człowieczeństwo boli jak ciało, gdy prawda staje się nieprawdą, kłamstwo staje się prawdą. Wyraźny kontekst społeczno-polityczny i żywioł nowomowy wśród przekładów innych tekstów poety traci w tej perspektywie publicystyczność, wpisując się w motyw życia

²³ Boris Dankov w latach 1983–89 był korespondentem prasowym w Warszawie, a w latach 1995–98 kierował Instytutem Kultury Bułgarskiej w Polsce.

w bólu. Tłumacz nie skonceptualizował jasno bólu i człowieczeństwa przez wybór wierszy (z tomików *Dziennik poranny*, *Ja wiem, że to niesłuszne*, *Chirurgiczna precyzja* i *Widokówka z tego świata*). Być może chciał zasygnalizować zróżnicowanie artystyczne tej poezji. Być może zauważył w poezji Barańczaka jego obecność mniej lub bardziej stematyzowaną już od tomu *Jednym tchem* (1970), wyraźnie czytelną, także w aspekcie metafizycznym, w wierszu *Bo tylko ten świat bólu*. Teksty jednak korespondują ze sobą, wskazując kierunek interpretacji. Trudno byłoby jednak odczytać w antologii propozycję czytania Barańczaka przez Dankova, ponieważ jego poezja została wkomponowana w szerszą perspektywę tzw. nowej poezji polskiej.

Obraz poezji Barańczaka, najbliższy kulturze wyjściowej, zawiera wybór wierszy przetłumaczony przez Aleksandra Šaranaca²⁴ pt. *Audio i video*. Nie jest to jednak wybór dokonany przez tłumacza, lecz opracowany przez autora i opatrzony jego wstępem, opublikowany w Polsce w tomie pt. *Poezje wybrane* w 1990 roku. Dokonując przekładu gotowego wyboru poezji, tłumacz stanął po stronie autora, jego celem było więc zaprezentowanie poezji, którą ocenił jako wartościową i interesującą dla serbskiego odbiorcy. W tym przypadku wybór z twórczości oryginalnej nie wskazuje na przyjętą hipotezę interpretacyjną tłumacza. Można ją jednak odczytać, analizując przekład w konfrontacji z kulturą, literaturą i językiem kultury przyjmującej oraz z oryginałem i jego kulturą po to, by odnaleźć elementy „ocalone”²⁵ i „zagubione”, czyli odczytane zgodnie z kodem literatury przyjmującej.

Pozostałe trzy antologie powstały jako wyraz osobistej lektury poezji polskiej; w języku słoweńskim – dwie: autorstwa Tonego Pretnara²⁶ *Veter davnih vrtnic* (1993) i Katariny Šalamun-Biedrzyckiej²⁷ *Dotik duha / Dotyk ducha* (2008) oraz jedna w języku serbskim, Biserki Rajčić *Mój poljski pesnički XX vek* (2012). Łączy je osobisty aspekt lektury, nieco inaczej obecny w dokonanych przez tłumaczy wyborach, którym towarzyszy nie tyle chęć przybliżenia odbiorcy docelowemu nieznanym, wartościowych poznawczo i estetycznie utworów, ile mówienie o sobie we własnym języku cudzym głosem. Nie przyjmują oni postawy

²⁴ Aleksandar Šaranac, ur. 1974 r. w Kragujevacu w Serbii; jego ojciec jest Serbem, a matka Polką, poeta i tłumacz poezji.

²⁵ Por. S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań: Wydawnictwo a5, 1992.

²⁶ Tone Pretnar, ur. 1945 r. w Lublanie; zm. 1992 r. w Sosnowcu, słoweński historyk literatury, wersolog, lektor języka słoweńskiego, wykładowca na uniwersytetach zagranicznych (również w Polsce), tłumacz literacki oraz autor limeryków, tzw. grafomanji; opublikował m.in. wybory przekładów poezji C.K. Norwida, Cz. Miłosza i Z. Herberta (wspólnie z N. Jeżem).

²⁷ Katarina Šalamun-Biedrzycka, 1942 r.; mieszka w Polsce; słowienistka, sławistka, publicystka, tłumaczka literatury polskiej i słoweńskiej; była lektorką języka słoweńskiego w Uniwersytecie Jagiellońskim i adiunktem w Instytucie Słowianoznawstwa PAN; tłumaczyła m.in. prozę W. Gombrowicza, B. Schulza, poezję Cz. Miłosza i dramat S. Wyspiańskiego.

ambasadorów obcej literatury ani legislatorów. Pretnar, na przykład, mówił o sobie różnymi głosami – tak odmiennych – poetów polskich i słowiańskich, jak: Jan Kochanowski, Jan Nepomucen Kamiński, Adam Mickiewicz, Józef Hieronim Kajsiwicz, Emil Korytko, Cyprian Norwid, Stanisław Wyspiański, Bolesław Leśmian, Kazimiera Iłhakowiczówna, Konstanty Ildefons Gałczyński, Miron Białoszewski, Tadeusz Różewicz, Halina Poświatowska, Rafał Wojaczek, Włodzimierz Szymanowicz, Marcin Świetlicki; Welimir Chlebnikow, Borys Pasternak, Osip Mandelsztam, Marina Cwietajewa, Sergiusz Jesienin, Gennadij Ajgi, Josif Brodski. Przyjemność sprawiało mu obcowanie z ich konceptem, emocjami, wydobywaniem światła i humoru z języka. Poezja tłumaczona (także jego własne akrostychy i limeryki) pozwalała mu lepiej widzieć (trawestując Różewicza) i przeżywać świat i siebie. Nie przez przypadek jednym z przetłumaczonych przez niego tekstów Barańczaka jest wiersz *Już wkrótce* z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980), ważnego dla etapu naznaczonego oporem i walką słowem z reżimem w twórczości poety. Ten etap reprezentują jego przekłady (5 wierszy) pochodzące z tomów *Tryptyk...* i *Sztuczne oddychanie*.

Wymieniony wiersz jednak w szczególny sposób żongluje wymiarem społeczno-etycznym i osobisto-psychologicznym. Może być czytany w różny sposób w zależności od czasu i przestrzeni lektury. Tę dwupłaszczyznowość tekstów poetyckich uzyskiwał Barańczak za pomocą konstrukcji konceptu, czego tradycja w poezji polskiej jest długa, opartego na antyklmaksie, powtórzeniach, zeugmie i syllepsis. Zapraszał do wiersza odbiorcę o różnym doświadczeniu lekturowym, pozwalając za pomocą tych konstrukcji retorycznych przenikać się wrażliwości społecznej, somatycznej, psychicznej i estetycznej.

Wyobraźnia translatorska Pretnara współgra z hipotezą interpretacyjną oryginału, znał bowiem podobne (w Słowenii i w Polsce, będąc lektorem w Uniwersytecie Jagiellońskim) uwarunkowania zewnętrzne wiersza. Obcy wprawdzie był mu żywioł walki, lecz cenił sobie poczucie własnej (w sensie jednostkowym i zbiorowym) odrębności oraz niezależność osoby. Przekład był dla niego podobnym wyznaniem, jak dla autora, lecz nie w obronie walki słowem, lecz wyznaniem wolności wbrew narzucanym nakazom, co przypomina postawę i słowa innego poety, Raymonda Queneau „Je suis comme je suis” czy Wisławy Szymborskiej „Jestem kim jestem”. Natomiast za pomocą innych wierszy wypowiada też własne zdanie na temat pamięci zbiorowej i zakamarków ludzkiej mentalności ją ożywiających, zniewolenia czynów i umysłu (*Zawrót głowy od sukcesu*, *Piosenka zza lewej ściany*, *N.N. uprawia gimnastykę poranną* i *But why?*).

Również antologia Biserki Rajčić jest głosem osobistym i jednocześnie podsumowaniem tego, czym jest dla niej tłumaczona poezja z zawartym w niej obrazem poety. Wybrała tylko trzy wiersze, *Kwestię rytmu z Atlantydy...* oraz *Widokówkę z tego świata* i *Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami* z tomu *Widokówka*

z *tego świata*, podkreślając tym swą fascynację postawą społeczno-etyczną Barańczaka, jego świadomością bycia poetą i roli, jaką powinien spełniać; poeta daje bowiem świadectwo etyczne swojego czasu.

Katarina Šalamun-Biedrzycka wybrała tylko jeden wiersz *Co mam powiedzieć* z tomu *Widokówka z tego świata*. W postowiu *O książce* wyjaśnia cel swojej antologii. Tłumaczka pragnęła w niej zebrać utwory znanych autorów reprezentatywne dla dwudziestowiecznej polskiej duchowości, którą rozumie jako wyrażenie w poezji jednocześnie pełnej podmiotowości, jak i pełni świata. Motywacja tematyczna antologii nie jest jasna, ponieważ przyjęta przez nią postawa antyantropologiczna przeczy istocie poezji. Cechą, która ciągle ją wyróżnia spośród innych wypowiedzi literackich, jest jej podmiotowość przejawiająca się w perspektywie oglądu podmiotu jednostkowego, a na pewno ludzkiego. Z drugiej strony tłumaczka oczekuje od poezji olśnienia i metafizyki życia, co faktycznie się dokonuje, lecz za sprawą jednostki. O epifaniczności jako najwyższej wartości poezji pisała wcześniej w słowie *Od tłumacza* w antologii poezji słoweńskiej *Srebro i mech / Mah in srebro* (1995), również dwujęzycznej.

Nie tylko więc Stanisław Barańczak stworzył jako poeta-tłumacz „fascynującą sieć międzyludzkich i międzytekstowych sympatii i zależności”²⁸, lecz znalazł się w tej sieci przede wszystkim za sprawą antologii: bułgarskiej, serbskich i słoweńskich. W jego obrazie wytworzonym przez wybory tekstów do antologii (choć także i te zamieszczone w czasopismach) dominuje kilka odsłon osobowości poetyckiej: 1) poety walczącego z totalitarnym reżimem, przedstawiającego życie nim skażone; 2) poety emigranta, choć sam Barańczak nie uważał siebie za emigranta; 3) poety skazanego na wykorzenie, stawiającego pytania o tożsamość gwarantowaną przez zachowanie pamięci oraz 4) poety zadającego pytania metafizyczne za pośrednictwem tzw. zwykłych spraw, rzeczy i zjawisk. Tylko w czeskich przekładach (mimo że nielicznych) pojawia się poeta niepoważny, dotyczący niewyraźnego i niewidzialnego za pomocą nonsensu. To także Barańczak, poeta ulokowany w kontekście legitymizowanym przez jego słowa na okładce *Fioletowej krowy*: „(właściwie można by zaryzykować tezę / że nonsensista to śmieszniejszy poeta metafizyczny)”²⁹.

W dominacji którejś z odsłon nie dostrzegam prawidłowości, np. ze względu na różne generacje tłumaczy. Najbliższy oryginalnemu jest wybór poezji Aleksandra Šaranaca, tłumacza z młodszej generacji (rocznik 1974). Wydaje się, że opisane na podstawie wyborów czytanie tej poezji wynika z opóźnionej recepcji, choć niezaprzeczalnie wyrafinowana jej różnorodność sprzyja wielości interpretacji.

²⁸ E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007, s. 11.

²⁹ S. Barańczak, *Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej*, Poznań: Wydawnictwo a5, 1993.

Niestety nie ustalił się obraz bułgarskiego, chorwackiego czy serbskiego Barańczaka, a nawet czeskiego, choć na tle pozostałych jest odrębny.

Oczywiście należałoby prześledzić dokładnie, jakie miejsce przeznaczono mu w antologiach z perspektywy kultur przyjmujących i osobowości translatorskich oraz z perspektywy oryginału i jego autora, biorących udział w dialogu międzykulturowym. Spotkanie z drugą kulturą może jednak zostać opisane w drodze analizy translologicznej, opartej na porównaniu tekstu oryginału z przekładem oraz określeniu miejsca i funkcji przekładu w kulturze przyjmującej z perspektywy twórcy i z perspektywy czytelnika modelowego przekładu. Wówczas dopiero ujawnia się kulturowy sens zmian, jakich musiał dokonać tłumacz na poziomie niektórych znaczeń, brzmień, idiomów, mechanizmów skojarzeniowych, kontaminacji frazeologizmów, gry stylami poetyckimi itp. po to, by odtworzyć mechanizm generowania sensu w oryginale. W jaki sposób dokonali tego tłumacze we wskazanych antologiach, odczytując oryginał w innej sytuacji komunikacyjnej, można określić z pozycji znajomości poszczególnych języków i kultur. Ograniczenie niniejszej refleksji do tematyki wyborów zostało podyktowane chęcią nakreślenia stopnia obecności poezji Barańczaka w świadomości zachodnio- i południowosłowiańskiej, tzw. dystrybucji przekładów.

Po to, by zrozumieć, dlaczego akurat tak zostały przełożone teksty, Anthony Pym np. proponuje stworzyć mapę dystrybucji przekładów, czyli odnotować gdzie, kiedy i w jakiej ilości były publikowane, oraz mapę sieci kontaktów, tzn. uwzględnić mechanizmy przekodowania w przekładzie i recepcję, w której zakres wchodzi recenzje, korespondencja, dzienniki, aluzje i konkretne inspiracje twórcze³⁰.

Opisane wybory tłumaczonych wierszy Barańczaka wskazują zaledwie tendencje towarzyszące włączaniu jego twórczości, lecz jeszcze nie poetyki, w zakres słowiańskich literatur przyjmujących. Antologie przygotowane zgodnie z porządkiem historycznoliterackim wpisują je w model poezji walczącej, poezji oporu, społecznie i politycznie zaangażowanej. Natomiast w antologiach autorskich eksponowana jest jednostka w sieci uzależnień społecznych lub zjawisk, których przyczyna i trwanie są poza możliwościami człowieka. Biserka Rajčić dodatkowo podkreśla za pomocą wyboru dwoistość podmiotu wykorzenionego, pomimo że już przystosowanego, w wierszach *Widokówka z tego świata* i *Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami*. Problematyka ta wydaje się interesować wszystkich tłumaczy, na co wskazuje największa ilość tłumaczonych wierszy z tomu *Chirurgiczna precyzja* (1998) – na co mogła mieć wpływ także przyznana poecie nagroda Nike w 1999 roku, choć niewiele mniej pochodzi z tomów *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980), *Dziennik poranny* (1972) i *Widokówka z tego świata*

³⁰ Por. A. Pym, *Method in Transaltion History*, Manchester: St. Jerome, 1998.

(1988), korespondujących raczej z wysiedleniem (np. „mieszkać kątem u siebie”³¹).

Wykorzenienie jako przeniesienie w nową przestrzeń przejawia się w nakładaniu pamięci na teraźniejszość, w zabiegu częstym w wierszach Barańczaka. Stanowi rodzaj takiego przekładu siebie pochodzącego z innego świata na siebie tkwiącego w normach nowego świata, by nie zatracić jednostkowej tożsamości. Jako tłumacz widział to zjawisko wyraźniej niż inni, czemu poświęcił m.in. dwa zbiory esejów, *Tablica z Macondo* (1990) i *Ocalone w tłumaczeniu* (1992). W eseju *Pomieszczenie języków* wprowadzając zaskakującą tezę, że nie ma absolutnej dwujęzyczności, a identycznie biegła znajomość języków czyniłaby z człowieka schizofrenika, zwrócił uwagę na sytuację obcego (imigranta, może nim być także poeta, tekst itp.), będącego „zarazem tłumaczem i tłumaczonym tekstem”³². Również z pozycji poety emigranta w innym eseju pt. *O pisaniu w obcym języku* twierdzi, że właśnie ze względu na konieczność przekładu wejście pisarza w obcą literaturę łączy się zawsze z obustronną deformacją, ponieważ „nie tylko tę kulturę wzbogaca swoją egzotyczną innością, ale odkształca i narusza jej własną swoistość i spistość (...) inność (...) jest zarazem magnesem i barierą”³³. Podobne pragnienie zachowania własnej odrębności w obcej kulturze towarzyszyło Milanowi Kunderze, kiedy domagał się w *Sztuce powieści* w słowniku *Sześćdziesiąt trzy słowa*³⁴ zachowania swojej jednostkowej tożsamości, sporządzając słownik dla tłumaczy, który w różnych językach ma inną ilość słów, w oryginale francuskim – 73, w przekładzie polskim – 63, a w wersji angielskiej dodano do oryginału 6 hasel.

Świadomość odkształceń oryginału nie przeszkadzała Barańczakowi postulować w tłumaczeniu zachowania wierności, poetyckości i zrozumiałości, a w tłumaczeniu komedii Szekspira dodawał jeszcze obowiązek wywołania efektu komicznego i spełnienia warunku sceniczności³⁵. Pisał: „Aby przetłumaczony dowcip się udał, przekład musi nieraz odejść nieporównanie dalej od dosłownego sensu słowa czy zdania niż to dopuszczamy w sytuacjach niekomicznych”³⁶. Nie chodziło mu jednak o doskonałą, literalną wierność, lecz wierność sensowi, pomimo że sens bywa również odkształcany. Barańczak traktował jednak takie praktyki jako wykroczenie tłumacza. Dobry przekład powinien uwzględniać według niego: model świata wpisany w oryginał; obiektywne różnice między dwoma systemami językowymi; obiektywne różnice między dwoma systemami tradycji literackiej oraz relacje między modelem świata a językiem poetyckim widoczne w zwią-

³¹ S. Barańczak, *Mieszkać*, w: tegoż: *Wiersze zebrane*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2007, s. 215 oraz cały cykl *Kątem u siebie* z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*.

³² Tenże, *Tablica z Macondo*..., s. 203.

³³ Tamże, s. 212, 217.

³⁴ Por. M. Kundera, *Sztuka powieści*, wyd. 2. zm., przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Czytelnik, 1998.

³⁵ Por. S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*..., s. 196–209.

³⁶ Tamże, s. 197.

kach między słowami (np. presupozycje, schematy retoryczne w zakresie figur słowa i figur myśli)³⁷.

Przekład określał jako tekst „związany”, to znaczy niesamodzielny, wtórny wobec oryginału, choć wymagający inwencji twórczej od tłumacza³⁸. Pisał o tym na początku lat 70., przed „zwrotem kulturowym” w teorii literatury i powstaniem *translation studies*. Nie można bowiem w studiach nad przekładem preferować jednej ze stron transferu językowego bez szkody dla oryginału i dla przekładu, a także dla kultury przyjmującej.

W wyniku odkształcenia oryginału na poziomie wyboru wierszy Stanisława Barańczaka można zauważyć, że dwie sfery jego twórczości zostały pominięte lub niewystarczająco uwzględnione: tzw. poezja niepoważna, czyli limeryki i inne wiersze oraz muzyczno-egzystencjalistyczna, np. tomik *Podróż zimowa* (1994). Antologie autorskie i przekład wyboru wierszy poety noszą ślady fascynacji i osobistego stosunku do tej poezji, co koresponduje z wyznaniem Barańczaka w wykładzie Doktora Honoris Causa Uniwersytetu Śląskiego:

Historia obcowania z formami językowymi [w pracy tłumacza – uzup. BT] (...) jest historią (...) olśnień. Olśnień, z których każde było inne, swoiste, niepowtarzalne. Nie mogło być inaczej, ponieważ naprawdę nas olśnić potrafi tylko wiersz wielki, a wiersz jest wielki wtedy, gdy zawarta w nim prawda wspólnego ludzkiego doświadczenia wypowiedziana jest w sposób jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny, nie dający się imitować czy mechanicznie powielić³⁹.

Niewątpliwie tak traktował tłumaczenie poezji Tone Pretnar i najprawdopodobniej inni tłumacze zaprzyjaźnieni z poezją polską. Większość z nich to poeci, co oznacza szczególną wrażliwość na wyrażenie ludzkiego doświadczenia w słowie. Każdy z tłumaczy, będąc wytworem kultury rodzimej i w znacznym stopniu obcej (polskiej), odnajdywał siebie w innych wierszach Barańczaka, zatem do chwili obecnej powstały trzy nietożsame i niewyraźne obrazy Barańczaka, które korespondują ze sobą. Zjawisko tłumaczenia artystycznego potwierdza (wbrew Barańczakowi) powiedzenie, że tyle razy się żyje, ile zna się języków.

THE POETRY OF STANISŁAW BARAŃCZAK IN SLAVONIC TRANSLATION

Using selected translations of works of poetry, the second interpretation of the poetry of Stanisław Barańczak in the translations into West and South Slavonic languages does not contradict the first translation, although it does not repeat it exactly, which in part is due to the essence of translation as

³⁷ Por. Tenże, *Tablica z Macondo...*

³⁸ Por. Tenże, *Przekład artystyczny jako „samoistny” i „związany” obiekt interpretacji...*

³⁹ Tenże: *Posłowie*, w: tegoż: *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997, s. 613 – jest to fragment wykładu wygłoszonego z okazji otrzymania Doktoratu Honoris Causa Uniwersytetu Śląskiego dn. 5 czerwca 1995 r.

a form of existence of literature. Choices were made according to socio-political circumstances, stereotypes of Polish poetry, tradition of its reception and the differences between the rhetorical-literary nature of his poems possible in the Polish language and the systematicity of logical transmission, all of which allow for imitation in the target languages.

The poems published in anthologies of Polish poetry and translations of selected works into Serbian, produce corresponding, though not identical images of Barańczak, providing evidence that the work of translators is influenced by their own cultural and linguistic background.

Keywords: translation, selections of translations, poetry, Stanisław Barańczak, reception.

Prof. zw. dr hab. Bożena Tokarz – prof. zw. w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, kierownik Zakładu Teorii Literatury i Translacji; badaczka dwudziestowiecznej literatury polskiej i słoweńskiej; zajmuje się teorią literatury, komparatystyką, teorią przekładu, poetyką historyczną. Autorka m.in. książek: *Teoria literatury. Metodologia badań literackich* (1980; współautor: S. Zabierowski); *Mit literacki. Od mitu rzeczywistości do zmiany substancji poetyckiej* (1983); *Poetyka Nowej Fali* (1990); *Wzorzec, podobieństwo, przypomnienie. (Ze studiów nad przekładem artystycznym)* (1998); *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktywistycznym* (2004); *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego* (2010); redaktor naczelna czasopisma „Przekłady Literatur Słowiańskich”.

