

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 chlupanie – 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 niezaprzeczną: dydaktyczną. Uczy, że sentymentalizm nigdy jeszcze nie zburzył Bastylii; 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 sztafopowalność, 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 miałyby 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 epowej:

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 usłusznym
 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 mało-solność / 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 gorzka, 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 furię, szef rozgniata 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 autora z drugiej połowy lat 40. i wczesnych 50.