

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. nieznaną 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 zmieszany „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 przyzma, 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 dwuwiersie:

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 mszalnej „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 Uzdrawiciela, 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. współbrzmiące 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).