

Dariusz Pawelec



**Poezja
Stanisława
Barańczaka**
Reguły i konteksty

POEZJA STANISŁAWA BARAŃCZAKA

REGUŁY I KONTEKSTY

Hannie i Przemkowi

Dariusz Pawelec

**Poezja
Stanisława
Barańczaka**

Reguły i konteksty

Katowice 1992

Z prac Zakładu Teorii Literatury Uniwersytetu Śląskiego

Recenzenci: prof. dr hab. *Jacek Łukasiewicz*
prof. dr hab. *Aleksander Wilkoń*

Projekt okładki i strony tytułowej *Marek J. Piwko*

© Copyright by Dariusz Pawelec, Katowice 1992

Książka dotowana z funduszu badań własnych
Uniwersytetu Śląskiego

ISBN 83-900-705-4-5

Wydawca: „Śląsk” sp. z o. o. , Katowice, al. W. Korfańskiego 51

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Część pierwsza: Tradycja: Barok	11
Tropy barokowe	11
Koncept	22
Sonet	33
Część druga: Język	39
Język jako świat przedstawiony	39
Metafora językowa	44
Parodia	52
Koncept frazeologiczny	58
Część trzecia: Kontekst polityczny	63
<i>Te słowa mów zbyt długich i zbyt krótkich rozmów....</i>	64
<i>Dwie godziny pod sklepem i dwie doby pod kluczem....</i>	69
<i>Wszelkie prawa zastrzelone....</i>	85
Część czwarta: Pokolenie	87
Kontekst pokoleniowy	87
Język poetycki	96
Nowofalowe elegie.	102
Poetycka moralistyka	112
Część piąta: Biografia	121
Bohater romantyczny	121
Etyka życia, etyka literatury	135
Ja i świat, ja i Bóg	151
Przypisy	171
Bibliografia	190
Indeks nazwisk i tytułów wierszy Stanisława Barańczaka	195
Summary	202

Wstęp

Jest doprawdy zastanawiającym paradoksem, że właśnie ta poezja, która z jednej strony zainspirowała szereg błyskotliwych komentarzy czołówki polskiej krytyki — z drugiej strony stała się w wyjątkowo wysokim stopniu ofiarą stereotypów i uproszczeń, graniczących nieraz z zupełnym nieporozumieniem czy interpretacyjnym nadużyciem [...]¹

Przytoczona tu opinia tylko w pośredni sposób wiąże się z bohaterem niniejszej pracy — jest jego autorstwa. Tę garść cierpkich słów kierował Stanisław Barańczak do wcale pokaźnego grona nieuważnych czytelników wierszy Zbigniewa Herberta. Otóż, po zapoznaniu się z istniejącymi obecnie odczytaniem twórczości samego Stanisława Barańczaka, jesteśmy uprawnieni do wskazania nowych adresatów cytowanego sądu. „Ofiarą stereotypów i uproszczeń” bowiem stała się poezja autora szkiców o wierszach Herberta.

Pierwszy krąg nieporozumień interpretacyjnych ściśle wiąże się z biografią Stanisława Barańczaka. Przypomnijmy z niej kilka kluczowych punktów. Podpis pod „listem 59” spowodował konsekwencję w postaci nałożenia na nazwisko Barańczaka „zapisu” cenzorskiego², co w praktyce oznaczało zakaz druku. Uczestnictwo w pracach Komitetu Obrony Robotników oraz ogłaszanie publikacji poza oficjalnym obiegiem przyczyniło się do dyscyplinarnego zwolnienia poety ze stanowiska uniwersyteckiego. Powrót do pracy nastąpił we wrześniu 1980 roku, a już w marcu 1981 roku Stanisław Barańczak wyjechał do Stanów Zjednoczonych zaproszony przez Uniwersytet Harvarda.

Fakt pobytu autora *Jednym tchem* na kontynencie amerykańskim, po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego, zaciążył nad opiniami, które z krytyką literacką miały niewiele wspólnego. Artur Sandauer pisał np.: „Miłosz i Barańczak to poeci-emigranci, cenieni nie tyle za poezję, co za emigrację [...]. Barańczak to poeta słaby, który zrobił karierę literacką na politykierstwie”³. Wyłącznie upolityczniony odbiór kolejnych tomów wierszy Barańczaka stał się wynikiem splotu okoliczności, z których najważniejszymi były: społeczna aktywność autora *Etyki i poetyki*, ograniczony

dostęp czytelników do jego nowych tekstów ogłaszanych po roku 1976 w tzw. drugim obiegu, wreszcie, publicystyczne zaangażowanie jako jedna ze stałych jakości jego wierszy.

Ważyłoby to niewątpliwie na nie dość wnikliwych lekturach i upraszczających, żeby nie powiedzieć: prostackich, komentarzach. Roman Chojnacki pisał np., że twórczość Barańczaka „ewoluując w stronę bezpośredniości społecznego i politycznego konkretności gubiła po drodze niemal wszystko to, co jeszcze w *Dzienniku porannym* stanowiło o poetyckości nieufnego oglądu rzeczywistości. Stając się bardziej polityczną rezygnowała z kolejnych estetycznych ulepszeń”⁴. Przytoczmy dla kontrastu wypowiedź Jerzego Kwiatkowskiego, który po lekturze wierszy z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980) tak oceniał ich autora: „Wirtuoz, sztukmistrz i żongler, poeta, którego wiersze mogłyby posłużyć jako materiał do kolokwium z poetyki”⁵.

Drugi krąg nieporozumień wokół twórczości Stanisława Barańczaka zrodził się na tle jego działalności krytycznej. Z jednej strony — mieliśmy do czynienia z próbami przykładania poezji do pozapoetyckich manifestów, co prowadziło w konsekwencji do trywializujących konkluzji, w których mogliśmy np. przeczytać, że: „W zbiorze *Dziennik poranny* ilościowo przeważające zapisy to [...] poetyckie dowcipy, żarty słowne i wyszukiwanie w nich egzystencjalnych głębi, romantycznych nieufności jest trudem już czysto groteskowym czy wręcz parodystycznym”⁶. Z drugiej strony — pojawiały się konstatacje krytyków do tego stopnia zasugerowanych deklaracjami poety, że nie byli oni w stanie pokusić się o indywidualne interpretacje jego wierszy. „Na nieszczęście — pisał Zbigniew Jerzyna — ślepa wiara Barańczaka w to, co wymyśli teoretycznie, zaważyła na jego praktyce poetyckiej”⁷. Nie należy również zapominać o wrogości, jaką mogła wywołać w środowisku twórczym aktywność Barańczaka-pamfletysty⁸.

Emocje, zniekształcające recepcję twórczości pokolenia '68, stanęły na przeszkodzie rzetelnego rozpoznania problemu tradycji literackiej. Pisano np.: „Jest faktem symptomatycznym, że w poezji Nowej Fali stosunkowo rzadko akcentowane są opozycje danego tekstu wobec zasobu znanych już informacji poetyckich [...]. Punktem odniesienia są współcześnie występujące typy wypowiedzi, a nie tradycja literacka.”⁹ Półprawdy Macieja Chrzanowskiego powstawały z ignorancji nie tyle wobec opisywanej przez siebie twórczości, co wobec podstawowej wiedzy na temat historycznej zmienności językowych odniesień literatury¹⁰.

Poważny badacz dostrzegał, że związki omawianej poezji z tradycją „wydają się niejednokrotnie silniejsze niż ze sposobami poezjowania róż-

wieśników”¹¹. Jerzy Kwiatkowski — już we wstępie do spotkań z „nowym ruchem poetyckim” — pisał o Barańczaku, jako o poecie, który „nie odrzuca pogardliwie zdobyczy swoich najbliższych poprzedników”¹². Zdarzały się jednak i tak pochopne sądy, jak Janusza Maciejewskiego: „Autor *Nieufnych i zadufanych* — stwierdzał krytyk — wystąpił w zakresie problemu tradycji raczej jako autor teoretycznych sformułowań niż praktycznych wyborów i przypisań”¹³. Tadeusz MocarSKI wyszukał natomiast Barańczakowi tradycję, wytropioną wbrew deklaracjom i manifestom. Na przekór rozsądkowi wykrzykiwał: „Ileż tu sentymentalnego roztkliwienia rodem z Karpińskiego!”, „Barańczak jako typowy poeta sentymentalny nie wstydzi się łez”¹⁴.

Zasygnalizowane tu sfery nieporozumień i krytycznych niedomówień wyznaczać muszą taką orientację metodologiczną rozprawy, która przedmiotem głównym czyni utwór literacki. Regułę jego organizacji szukać więc będziemy opierając się na doświadczeniach poetyki historycznej i doświadczeniach praktyk zwanych intertekstualnością, blisko socjologii form literackich.

* * *

Praca ta została przygotowana jako rozprawa doktorska, której obrona odbyła się w kwietniu 1992 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego.

Jej powstanie umożliwiła życzliwość i nieoceniona opieka merytoryczna promotora — Profesora Ireneusza Opackiego. Dziękuję również recenzentom — Profesorom: Jackowi Łukasiewiczowi i Aleksandrowi Wilkoniowi. Ich spostrzeżenia oraz sugestie pozwoliły mi usunąć niedomogi pracy. Dziękuję również serdecznie Koleżankom i Kolegom z Zakładu Teorii Literatury za inspirujące dyskusje, krytyczne uwagi i koleżeńską pomoc.

Czerwiec 1992

Tradycja: Barok

Tropy barokowe

Rozpoczynając poznawanie jakiegoś wycinka literatury od oglądu relacji, jaka zachodzi na osi dzieła — tradycja, odkrywamy przed sobą język „pośredniczący między utworem a wszelkimi jego kontekstami”¹. Pojęcie tradycji nie niesie z sobą konieczności konsekwentnego badania wpływów. „Cechą właściwą” tradycji literackiej jest przecież „aktywność strony biorącej”, co odróżnia tak pojętą tradycję od statycznie przejawiającego się wpływu². Uznanie powyższej perspektywy zmusza badacza do zajęcia się problemem funkcji, jaką w strukturze opisywanego tekstu zaczyna pełnić element przejęty z przeszłości. Istotnym tej funkcji uzasadnieniem mogą okazać się okoliczności powstania dzieła literackiego. W przypadku barokowych komponentów kształtujących język poezji Stanisława Barańczaka są to okoliczności ściśle literackie: uwarunkowana społecznie i wypływająca z możliwości życia literackiego sytuacja komunikacyjna, w jaką przyszło wpisać się nowemu twórcy na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych naszego wieku³.

„Barok zawiera to, co uniwersalne, i to, co indywidualne, pojęcie i konkret, niewyobrażalne i namacalne, świadomość i wiarę, poczucie ładu i żywioł, retorykę i ekspresję”⁴. Zawiera zatem w sobie — mówimy odwracając porządek chronologii — najważniejsze cechy sztuki współczesnej. Oczywiście myślę w tym przypadku o baroku jako o „kategorii stylistycznej”, nie zaś „historycznej”. W wielu wypadkach, w nas interesującym również, odczytywanie współczesnej poezji za pośrednictwem medium nazywanego „stylem barokowym” wydaje się metodą jak najbardziej uzasadnioną.

W odniesieniu do wierszy Stanisława Barańczaka jako ważne pojęcie, charakteryzujące model rozwiązań artystycznych, narzuca się „manieryzm” — kojarzony zwykle z epoką baroku, traktowany czasem jako odrębny „okres przejściowy”, od czasu zaś Ernsta R. Curtiusa i jego uczniów uznawany za zbiór cech stylu, mogącego pojawić się wewnątrz każdej epoki, a więc także współcześnie⁵. Zgodnie z postulatem Curtiusa to formom barokowym, ale występującym poza epoką baroku, przysługuje miano „manie-

rystycznych”⁶. Od stylu nie da się jednak oddzielić, idącego za nim nieuchronnie i artykułowanego w nim, sposobu myślenia i odczuwania, sposobu wartościowania świata, typu wyobraźni, itp. Stąd też chyba bierze się w niniejszej pracy pewna niekonsekwencja terminologiczna, za jaką uznać trzeba przemienne posługiwanie się określeniami: „barokowe” i „manierystyczne”. Jakimś usprawiedliwieniem dla takiej niejednorodności języka niech będzie spostrzeżenie, że manierystyczne środki wyrazu przywołują w dziele sztuki wyobrażenie o barokowej umysłowości.

W kontekście prowadzonych dalej rozważań nie bez znaczenia wydaje się zresztą wiedza o właściwościach współtworzących barokową konstrukcję psychiczną. Siegfried Giedion, uczeń samego Henryka Wölfflina⁷, za wyznacznik barokowego podejścia do świata na terenie sztuki uznał „odkrycie potęgi kształtowania przestrzeni” i „umiejętność tworzenia zadziwiająco jednolitej całości z najbardziej różnorodnych elementów”⁸.

„Odkrycie Baroku — pisze Bogusław Żurkowski — jest wielką przygodą dwudziestowiecznej poezji polskiej. [...] Barok można [...] przyjąć za m o d e l współczesnej poezji polskiej”⁹. „Barokowe dziedzictwo” odnajdujemy już w twórczości Juliusza Słowackiego¹⁰, „w perspektywie estetycznej, największego poety polskiego XVII wieku”, jak określa go paradoksalnie Claude Backvis¹¹. Dwudziestowieczne przykłady inspiracji i fascynacji sztuką omawianej epoki niech tu rozpocznie „klasyk awangardy”¹², „antyromantyczny romantyk”¹³ — Tadeusz Peiper. Oto, co pisał m.in. w swoich *Wiązaniach*: „[...] okazuje on [Barok] troski, które należą do najgłębszych, najpoważniejszych i najbardziej szanowanych, jakie duch ludzki z siebie wyłonił [...]. Wspaniała złożoność barokowego dzieła sztuki, wyszukana mnogość i różnorodność jego części składowych, wynalazczość form i lotność ich wzajemnych stosunków — ha, jakież to piękne”¹⁴. Barokową składnię wykorzystał, dla znamienego poszerzenia kręgu refleksji religijnej w swych wierszach, Czesław Miłosz¹⁵. W dziejach poezji powojennej zauważano jeszcze „barokowość” w propozycjach Jarosława Marka Rymkiewicza¹⁶ i Stanisława Grochowiaka¹⁷. *Barokowe czasy* to tytuł tomu wierszy Jerzego Harasymowicza¹⁸ aktualizującego w swojej twórczości, podobnie jak Ernest Bryll, tradycje baroku sarmackiego¹⁹. Pisano nawet o „echach baroku w poezji Wisławy Szymborskiej”²⁰. Przypomnijmy również sposób widzenia tej epoki przez Mirona Białoszewskiego²¹:

— Jesteś rozmowna,

Barbaro barokowa.

— Barokowa?

Tak. Taka ruchliwa
dokoła.

Wymienialiśmy już nazwiska Peipera i Białoszewskiego, więc zwróćmy też uwagę na fakt, że dwie tradycje — awangardy krakowskiej oraz praktyk poetyckich Białoszewskiego, Karpowicza, Wirpszy i Balcerzana — uznaje się za najistotniejsze dla „neolingwistów” pokolenia '68, do którego należy Stanisław Barańczak. „Oś tradycji” łączy te trzy formacje poetów nawet wówczas, gdy cofamy się wzdłuż niej ku zdobyczom XVII wieku. „W barokowości jego kompozycji pobrzmiewają niekiedy echa także i Peiperowskie”²² — pisał o wierszach Barańczaka z *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* Jerzy Kwiatkowski, a we wcześniejszym poemacie pt. *Sztuczne oddychanie* dostrzegł „barokową niemal kunsztowność i konceptualizm”²³.

Z gruntu barokowe jest również Barańczakowe zamiłowanie do antynomii. Czytając wiersze autora *Ironii i harmonii*, obejmując wzrokiem cały jego dotychczasowy dorobek poetycki,²⁴ 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: „papier i popiół”, „między rudą a rdzą”, „zwycięstwo i przegrana”, „bicie czołem i bicie w twarz”. Uwaga podmiotu, w tak ukształtowanym świecie, zdaje się koncentrować w punkcie znajdującym się gdzieś „pomiędzy” — „w strefie granicznej”²⁵, którą najlepiej wyobraża symboliczna „szyba”:

Naprawdę szyba nie jest
podziałem, ale sama
z własnego wnętrza zięje
wąską, głęboką jamą.
(DzP, 33)⁶

Najistotniejszą z granic jest dla Barańczaka, posłużmy się określeniem Nabokova²⁷, „szczelina słabego światła pomiędzy dwiema idealnie czarnymi wiecznościami”. Świat interesującej nas poezji zbudowany jest zatem wokół antynomii „życie-śmierć”, „istnienie-nieistnienie”, co wprowadza Barańczaka do grona poetów metafizycznych. Co ciekawe, w przekazie podmiotu twórczego dostrzeżemy obecność form wybranych z tradycji poezjowania schyłku XVI i początku XVII wieku. Rozpoznanie owych form oraz roli jaką spełniają w „nowym układzie” zacząć wypada od przyjrzenia się najmniejszym całościom konstrukcyjnym.

Pokolenie '68, pojmowane jako formacja literacka, której jednym z najaktywniejszych liderów był Stanisław Barańczak, sytuujemy w dziejach poezji powojennej w opozycji do tzw. Orientacji Hybrydy czy szerzej pokolenia '60²⁸. Okres zaistnienia w świadomości czytelnicznej poetów

Orientacji nazywany jest, od tytułu sztuki Tadeusza Różewicza, okresem „małej stabilizacji”²⁹. Różewicz zaprezentował wizję społeczeństwa oddającego się konsumpcji, pozbawionego napięć i ostrych konfliktów. Poeci tego czasu (Krzysztof Gąsiorowski, Zbigniew Jerzyna, Janusz Żernicki, Maciej Z. Bordowicz — by wymienić tylko niektórych) nie dążyli do dramatycznych starć z rzeczywistością. Zgodę na otaczający ich świat potwierdzali bezpośrednio — poezją tworzoną okazjonalnie na konkursy w rodzaju „Zrodziła ich walka”, „Nike”, „U źródeł nowego wieku”, „Czerwonej Róży” oraz pośrednio — przez ucieczkę w estetyzm. Celem poezji miało być ich zdaniem „zespalandie elementów”, „dążenie do zapisania jednolitej formuły świata”³⁰. Obce było im myślenie o świecie wyływające z oglądu przeciwieństw. Idealną rzeczywistością mogłaby być dla nich z pewnością ta, w której „czerni nie jest już taka czarna, taka naprawdę czarna, temperatura jest średnia, wiatry umiarkowane”³¹. Formuła świata „małej stabilizacji” wymagała od twórcy łagodnych środków wyrazu. Obca była zatem „pokoleniu ’60” retoryka paradoksu stanowiąca podstawę stylistyczną poezji Stanisława Barańczaka. Oksymorony i antytetycznie skonstruowane szeregi zdaniowe manifestowały sprzeciw wobec praktyk twórczych starszych poetów, generacyjnych poprzedników i przeciwników. Chwyty te zapowiadały nową „walkę z klasycyzmem” w literaturze polskiej, tym razem z mdłym i nieciekawym, „peerelowskim klasycyzmem” poetów Orientacji.

Retoryka paradoksu swoją najdoskonalszą postać uzyskała w dobie manieryzmu. Sztukę tego okresu wyróżniała wszakże „antyklasycyzność”³². Jeśli klasycyzm oznaczał w sferze *elocutio* prostotę i klarowność języka artystycznego, to manieryzm stawiał sobie za cel jego barwność i różnorodność.

Termin **manieryzm**, pojmowany najczęściej jako nazwa okresu — fazy wstępnej baroku³³, bywa też stosowany jako określenie „powracającej fali, przeplatającej się w historii ze znacznie krótszymi okresami oddziaływania klasycyzmu — prądu antagonistycznego i równie permanentnie powracającego”³⁴. Takie jest, przypomnijmy, stanowisko Ernsta Curtiusa. W przygotowaniach do interpretacji poezji Stanisława Barańczaka nie powinno również zabraknąć definicji podanej przez André Malraux, który napisał w jednym z esejów, że „manieryzm w najszerszym rozumieniu słowa, przychodzi po klasycyzmie i zagarnia go nie bez wahań”³⁵.

Manieryzm, czyli barok u schyłku XVI wieku... to tytuł rozprawy belgijskiego sławisty Clauda Backvisa³⁶. Pisząc o *Rytmach* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego zwrócił on uwagę na rolę, jaką odgrywa w tej poezji **oksymoron**: „nie stanowi jedynie chwytu stylistycznego, lecz bezpośred-

nią ilustrację pewnej koncepcji życia”³⁷. Wykładnią owej koncepcji było przeświadczenie o nielogiczności świata. „Zgodne spory”, „rządne błędzenie”, „głupia mądrość”³⁸ — to tylko najbardziej znane z oksymoronicznych konstrukcji Sępa-Szarzyńskiego. Nielogiczny świat nie był jednak dla Sępa obiektem na tyle ważnym, by zajmować się jego „lepszym czy gorszym urządzeniem”. Najistotniejsza była pewność, że „nieba machina zgodnie sprawiona” (*Pieśń I*). Inaczej u Barańczaka w wierszach z lat siedemdziesiątych. To właśnie sprzeczności tkwiące w rzeczywistym świecie są ze wszech miar godne zainteresowania, gdyż nielogiczna rzeczywistość nie ma swojej przeciwwagi w jakimś bycie idealnym.

Podstawowe grupy antylogii obejmują w poezji Stanisława Barańczaka: zjawiska fizycznego świata, problem miejsca człowieka w „społecznie tworzonej rzeczywistości” oraz sytuację pisarza i tekstu literackiego. W pierwszej z wymienionych grup znajdujemy:

„stały ruch”
(KT, 26)

„rozbiegłe zespolenie”
(KT, 26)

„zmrożony żar”
(DzP, 18)

„bezbronność orężna”
(DzP, 27)

„mrok gorejący”
(DzP, 27)

— człowiek wchodzi nieustannie w kontakt ze zjawiskami naturalnymi, stąd może wyrazić życzenie:

„żeby prędzej już s p a r z y ł nas m r ó z”
(Tr, 19)

— człowiek jako jednostka społeczna musi znaleźć środki utrzymania się:

„w ryzach nieposłuszeństwa”
(DzP, 58)

— grozi mu:

„tłumna samotność”
(JWN, 57)

— a po dniu świątecznym czeka go:

„śmierć codzienna i ciągła”
(Tr, 41)

Ostatnie z cytowanych wyrażen jest i nie jest zarazem oksymoronem. To przykład nadzwyczaj udanej konstrukcji, która raz — przypomina tylko o nieuchronnym końcu każdego stworzenia, w przenośnym zaś rozumieniu zaprzecza jednokrotności zjawiska śmierci. Tym samym postawiony zostaje znak równości między chwilą śmierci — punktem w czasie, kończącym cielesny żywot i, dla wielu, zapowiadającym nicość, a codzienną ludzką egzystencją, trwaniem w czasie. Podobnie jak śmierć, czymś stałym dla bohatera lirycznego omawianych wierszy może być również:

„codzienny stan wyjątkowy”
(JWN, 58)

— co najważniejsze, z naszej perspektywy odbiorców literatury, „duszny ból” tego stanu utrwalany jest w rytmie słów. To, co wychodzi spod pióra poety określone zostaje jednak za pomocą sprzecznych epitetów:

„nieznaczący znaczek”
(KT, 30)

„czarny płomień [słów]”
(DzP, 21)

O słowach mówi się w tej poezji używając paradoksu, np. o tych:

„co język — kalecząc — goiły”
(KT, 28)

— **paradoks** utwierdza wizję świata zbudowanego z przeciwieństw. Barańczak „tropi sprzeczności” tkwiące w konkretnej rzeczywistości:

„więc wziął za dobrą monetę swój przydział żetonów”
(KT, 14)

„o świecie codziennie noc musi się zacząć”
(DzP, 63)

„[tłum] niewytłumaczalny jest wytłumaczony”
(JWN, 57)

„krwotok świtania choć dokoła noc”

(JWN, 60)

— życie ludzkie ułożone z paradoksów sprawia, że można być np.:

„zbudzonym w jeszcze głębszy sen”

(KT, 31)

— o drugiej osobie można natomiast powiedzieć:

„słabość to twoja najmocniejsza, strona”

(Atl, 11)

— paradoksalność ludzkiej fizjonomii sprawia zaś, że „źrenica” jest czymś:

„co odpycha [...] wciągając w głąb”

(JT, 23)

— a zmarli:

„milcząc spiskują przeciw nam”

(DzP, 29)

— korzystając z paradoksu buduje poeta prawdy ogólne:

„czy ci są wybrańcami [...], których nie wybrano”

(KT, 8)

„upadek pod ciężarem dźwiga mnie”

(KT, 10)

— Barańczak gra również na tak podstawowej opozycji stosowanej przy opisie świata, jaką jest „jasność-ciemność”:

„powiedzmy jaśniej: w ciemności”

(SzO, 9)

„jasnowidz, widzący czarno”

(Tr, 38)

Estetyka wierszy Stanisława Barańczaka — jak widzimy — bogata jest w jakości ostrę, podmiot twórczy dokonuje zdecydowanych podziałów świata. Gromadząc przeciwstawienia, daje dowód swej fascynacji myśleniem odkrytym u „poetów metafizycznych”, ale gromadzi zarazem materiał dowodowy przeciwko tym, którzy „krzywdzą człowieka prostego”. Wkłada to poezję Barańczaka w politykę, o czym szerzej przyjdzie nam napisać w jednym z kolejnych rozdziałów niniejszej pracy. Wskażmy obecnie jedynie

sygnały politycznego zaangażowania podmiotu ujawniające się już na poziomie najprostszych konstrukcji. I tak np. w wierszu pt. *Humanistyczne warunki* paradoks zrodzony z logiki sylogizmu umożliwia sprzeciw wobec zawłaszczenia przez komunistyczną propagandę dawnych, obcych jej, pojęć:

„nic co ludzkie, nie jest mi obce, a także
nic co obce, nie jest mi ludzkie.”

(JWN, 29)

— „Humanistyczne warunki” najtrafniej są bowiem charakteryzowane przez następujące paradoksalne sformułowania:

„dialog kastetu z szczęką”

(Atl, 6)

„prywatny niepokój publicznego spokoju”

(SzO, 8)

Jedną z najchętniej stosowanych przez autora *Jednym tchem* figur retorycznych jest **antyteza**. W swej najprostszej postaci zamknięta zostaje w obrębie dwóch wersów czy dwóch wypowiedzi:

„w dzień zwycięstwa nad sobą, w dzień
przegranej z sobą...”

(JT, 14)

„Ogień, ta walka triumfalnie przegrana [...]
ta walka haniebnie
wygrana...”

(DzP, 26-27)

„Powietrze, którym wszyscy oddychamy
Powietrze, którym dusimy się wszyscy...”

(SzO, 7)

W formie złożonej antyteza występuje jako podstawa konstrukcyjna całego tekstu. W wierszu *N.N. rozważa treść słowa „pomiędzy”* (SzO, 18) elementy „przeciwstawni” układają się w dwa wyraźne szeregi, w których w pełni zdaje się zawierać świat przedstawiony utworu:

cela	gabinet kosmetyczny
numer hotelowy	mieszkanie spółdzielcze
napór stepowej zamieci	luksusowy ocean
„Nowe Drogi”	„Nowy Wspaniały Świat”
mroźny smród z baraku	zapach dezodorantu z komisu

rok 1944
rodzinny obiad
dziennik, który piszesz w nocy
prawa ręka, która wali w stół
pięścią

rok 1984 [„Rok 1984”]
zebranie partyjne
dziennik, który kupujesz rano
lewa, która się podnosi, aby
głosować za

Dwie przeciwstawione sobie rzeczywistości spełniają rolę ramion krzyża, pomiędzy którymi rozpięty jest bohater liryczny utworu. Z jednej strony dokonuje się oczywista desakralizacja symbolu krzyża, podkreślona jeszcze przywołaniem synonimów słowa „krzyż” („krzyż, który niesiesz we własnym ciele”). Jest to równocześnie desakralizacja innych, niesakralnych form wykorzystania tego znaku. „Krzyk ci w nagrodę” — z zaskoczeniem odkrywamy w tekście, choć niewykluczone, że podczas lektury ulegniemy presji świadomości (podobieństwo fonetyczne do zwrotu „krzyż na drogę”), która podyktuje nam wymianę fonemu „k” na „ż”. Odczytamy wówczas „krzyż ci w nagrodę”, co wprowadzi nas na poziom sacrum zastępczego — zinstytucjonalizowanego przez państwo: krzyż jako jedno z odznaczeń. Takie omyłkowe odczytanie narzuca również konstrukcja końcowego fragmentu tekstu, wyróżniająca się anaforyczną pozycją wyrazu „krzyż”, którego miejsce w wersji ostatnim zajmuje zaskakującą odbiorcę „krzyk”.

Antytetyczność wiersza *N.N. rozważa treść słowa „pomiędzy”* wprowadza z drugiej strony — obok zaobserwowanej wcześniej desakralizacji symbolu krzyża — funkcję uwznioślenia sfery profanum. Obejmuje ona przede wszystkim sytuację bohatera lirycznego przyrównywaną poprzez taki, a nie inny układ tekstu, do doświadczenia Chrystusa. Stające się jego udziałem codzienne poniżenie sugeruje jakby finał w postaci wywyższenia.

Podobnie jak w omówionym przykładzie całościowo antytetyczny charakter jest cechą wielu innych tekstów Stanisława Barańczaka. Zwróćmy np. uwagę na *Hymn wieczorny* i *Te słowa*, z których pochodzą cytowane fragmenty:

Nad potem życia i potem agonii
Nad łzami wściekłych i łzami bezbronnych
Nad krwią kochanków i nad krwią zranionych
Zapada noc

(SzO, 45)

[...] te słowa, które łatwo
dają się cedzić przez sitko mikrofonu,
i tamte, które muszą przebić się przez kratę
z trudem o wiele większym; te

wyłączane z nieustraszonym bezwstydem, i tamte,
wyciszane ze wstydlivej obawy przed uchem
strażnika;[...]

(JWN, 18)

Szczególnie w tym drugim tekście Barańczak realizuje barokową zasadę „jedności w różnorodności”. Puenta wiersza *Te słowa*:

są — wiem, że to niepojęte — słowami
jednego i tego samego języka.

(JWN, 18)

— łączy w sobie, tak jak zalecał Maciej K. Sarbiewski³⁹ „coś niezgodnego i zgodnego”. Z jednej strony dwie krańcowo różne sytuacje przebiegu aktu mówienia (*acte de parole*), różny wynik wypowiedzi (*discours*), a z drugiej strony zjednoczenie tych przeciwstawnych komunikatów (*parole*) w jednym systemie językowym (*langue*).

Dużą rolę w poetyzacji barokowego tekstu odgrywały **peryfrazy**⁴⁰. Figura ta najintensywniej została wykorzystana przez Stanisława Barańczaka w tomie *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Przedmiotem szeregu różnych określeń stał się ostatni element przywołanego tytułu. I ponownie paradoks: w zbiorze, w którym zebrał poeta „wiersze mieszkalne”, „okolicznościowe” i „nabywcze”, w którym z pozoru dominuje banalna, publicystyczna tematyka kolejek za mięsem i kłopotów mieszkaniowych Polski lat siedemdziesiątych — raz po raz, uporczywie powraca niezwykle przecież w takich okolicznościach i niezwykle persewerowany motyw śniegu. Porusza on odległe sfery skojarzeń, wśród których zdecydowanie przeważa śmierć: „odgórnie narzucony grób”, „pobielana mogiła”, „ten próg, ten stopień topniejący”, „przejściowa śmierć” (Tr, 31), „biała śmierć” (Tr, 39).

Śnieg jest personifikowany:

„przebrany człowieku”

(Tr, 39)

— i odczuwany, doświadczany przez ludzkie ciało:

„ból puszysty; biel przeszywająca”

(Tr, 47)

— bywa również upodabniany do zapisanego tekstu:

„drobny, biały druk płatków”

(Tr, 31)

— jest elementem rzeczywistości onirycznej:

„w tym zmrożonym śnie”
(Tr, 31)

— ulega degradacji:

„zdeptany śmieć”
(Tr, 39)

— a wymienić można jeszcze takie omówienia tego głównego motywu *Wierszy okolicznościowych* jak: „biel lodowata i czysta; szorstka od mrozu i szronu” (Tr, 28), „milczkiem opadający, chyłkiem bielący się” (Tr, 49), „kożuch, wyprany i tak chemicznie ze wszystkiego” (Tr, 56).

Tak wielkie zgromadzenie peryfraz sprawia, że zwykły atrybut zimy urasta do rangi symbolu, wobec którego określić musi swoje życie człowiek. Dodajmy jeszcze, że „śnieg” jako składnik Barańczakowej *metafory* pojawiał się już przed wierszami ze zbioru *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*.

W wierszu *O wpół do piątej rano* szokować musi wers: „za wszystkimi oknami k r w a w i t e n s a m ś n i e g” (JT, 20). Niezwykłość tej metafory wzięła się z odległości oddzielającej podstawowe jej elementy: krew i śnieg (kontrast kolorystyczny oraz odmienne stany skupienia desygnatów obu słów). „Wprowadzenie metafor z pojęć raczej różnych niż podobnych” — to jeden z postulatów poetyki barokowej⁴¹, podchwycony później przez Tadeusza Peipera, wyznającego zasadę, że „tworzenie dobrej metafory jest równoznaczne z dostrzeganiem podobieństwa w rzeczach niepodobnych”⁴². Metafory Barańczaka, jak np. „brzemienne brzuchy grobów” (DzP, 29) nie dają się jednak podsumować prostą definicją. W przedstawionym przykładzie konstrukcja metafory wspiera się na grze podobieństw i niepodobieństw, kontaminacji. Podobieństwo określa tu motywację obrazu poetyckiego („brzuchy” — „grób” jako wyrzucenie ziemi). Niepodobieństwo dotyczy natomiast jakości reprezentowanych przez przedmioty zespalane w metaforze. Jakości te to rzecz jasna: narodziny — „brzemienne brzuchy” i śmierć — „brzuchy grobów”. Napięcie między nimi wynika z kontaminacyjnego połączenia dwóch ruchów: dośrodkowego i odśrodkowego. Taka dynamika, uzupełnijmy omówienie metafory, była efektem, „do którego dążyła cała barokowa poezja”⁴³.

Opisane tu cechy stylistyczne poezji Stanisława Barańczaka wymieniane są jako podstawowe dla twórczości barokowej.⁴⁴ Autor *Dziennika porannego* nadaje im wielorakie funkcje. W planie języka artystycznego

tropy barokowe służą autoprezentacji podmiotu — „wirtuoza” słowa, wskazują na znawcę norm i konwencji. W planie wyobraźni poetyckiej wzmacniają zakreślony przez poetę obraz świata rozdartego między antynomie: życia i śmierci, wolności i zniewolenia, cielesnego i duchowego, jednostkowego i społecznego, stałego i zmiennego, ulotnego i wiecznego. Między tymi przeciwieństwami umieszczony został bohater liryczny poezji Barańczaka — autentyczny „homo militans” codzienności „peerelowskiej”. Najbardziej pasjonujące są dokonywane przezeń, w każdej chwili życia, wybory rozpinające go na symbolicznym „krzyżu”. W tym punkcie wiersze Barańczaka zbliżają się chyba najbardziej do twórczości poetów metafizycznych XVII wieku: sprzeczności nie mają charakteru pozornego, nie rozwiązują się harmonijnie, dramat bohatera jest prawdziwy. Ale szczególnie przyjdzie się nam tym zająć w trakcie kolejnych interpretacji poszczególnych wierszy. Wtedy okaże się, że w istocie, omawiane konstrukcje słowne nie są tylko grą literacką, poetycką igraszką i zabawą, lecz w sposób adekwatny wyrażają trapiące współczesnego człowieka konflikty.

Przedstawione tu środki wyrazu artystycznego: oksymoron, antyteza, peryfraz, metafora — „budowana na zasadzie skojarzeń odległych, zaskakujących, niekonwencjonalnych”, uważane są za „budulec konceptyczny”⁴⁵.

Koncept

W tomie *Ja wiem, że to niestuszne*, pośród wielu różnorodnych konstrukcji wierszowych, znajdziemy i taką:

Tłum, który tłum i tłumaczy;
który tupotem i tępą głuchotą,
stłoczony w autobusach i tunelach, tłum
słabiutkie tętno sensu, stukające w czaszce,
ale który tłumaczy ten ulotny puls
na nieodwołalną mowę
swej tłumnej samotności
tłum, który, choć nie daje mi się wytłumaczyć
i tłum każde słowo, kładąc mi na ustach
dłoń wspólnego milczenia,
jednak w moje tętnice tłoczy wspólną krew,
czarną,
na oczyszczenie czekającą, wciąż
tłukącą głuchym mrokiem w mur komory serca;

ten tłum, który tratując i dusząc, zarazem
ogarnia swym uściskiem, tchem napętnia płuca
i, niewytłumaczalny, jest wytłumaczony.

(JWN, 57)

Przede wszystkim zwraca na siebie uwagę realizacja brzmieniowa wypowiedzi. Wiersz Stanisława Barańczaka, głośno odczytany, sprawia wrażenie tekstu zorganizowanego pod względem rytmicznym. Gdy jednak spojrzymy na jego zapis graficzny, okaże się z całą wyrazistością, że za wrażenie to nie są odpowiedzialne tradycyjne chwytły rytmizujące — obcujemy bowiem z wierszem wolnym. Podział na wersy został tu arbitralnie ustanowiony przez twórcę i nie odpowiada żadnemu z konwencjonalnych systemów delimitacji. Liczba sylab w wersie wynosi od 2 do 13. Nie ma podziału na strofy, brak rymów, trudno mówić o regularnym rozłożeniu akcentów.

Efekt zrytmizowania wiersza uzyskany został przez powtarzanie niektórych elementów tekstu. I tak np. słowo **tłum**, jako znak wskazujący na jeden i ten sam desygnat, pojawia się na przestrzeni 17 wersów trzykrotnie. Ale już nieporównanie częściej wraca w wierszu sam nośnik znaku, tzn. tworzący go zespół fonemów, oderwany od swego znaczenia. Obecny jest w następujących słowach: **tłumi**, **tłumaczy**, **tłumnej**, **wytłumaczyć**, **niewytłumaczalny**, **wytłumaczony**. W sumie, nie trzy-, ale dwunastokrotnie.

Bogata instrumentacja dana jest na kilku poziomach tekstu. Najłatwiej zauważalna jest wewnętrzna instrumentacja głoskowa atakująca agresywną głoską zębową — w 89 wyrazach wiersza Barańczaka aż 38 razy pojawia się „t”. Współbrzmienia wiersza budowane są również na paronomazjach. Tytułowy **tłum** jest *stłoczony w autobusach* i *tłoczy wspólną krew*. Zestawienie to sugeruje jakąś zależność między przywoływanymi w nim cechami **tłumu**. A przecież podobieństwo brzmieniowe zdecydowanie różni się w przypadku tej pary ze znaczeniowym. Wyraz *tłok*, od którego wzięła swą nazwę pierwsza z cech oznacza wielkie nagromadzenie ludzi, *tłok* będący podstawą drugiej cechy jest walcowatym elementem silnika lub pompy.

Kluczowa dla interpretacji utworu Stanisława Barańczaka jest oczywiście kwestia powiązań między paronimami obecnymi w tytule i w pierwszym wersie: *tłumić*, *tłumaczyć*. Semantyczne konsekwencje takiego zestawienia w tekście wiersza biorą się z silnej, dźwiękowej sugestii słowotwórczego związku obu paronimów z wyrazem *tłum*. Oba wyjściowe wyrazy (*tłumić* i *tłumaczyć*) odpowiedzialne są w tekście, niezależnie od siebie, za przeprowadzenie charakterystyki głównego przedmiotu poety-

ckiej refleksji: **tłumu**. Model zachowania **tłumu** w porządku czasownika **tłumić** określony został przez przywołanie następujących czynności:

*tłumi słabiutkie tętno sensu
tłumi każde słowo
tratuje i dusi*

Szereg podporządkowany wyjściowemu **tłumaczyć** wygląda zaś następująco:

*tłumaczy ten ulotny puls na nieodwołalną mowę
tłoczy wspólną krew
tchem napędza płuca*

O ile pozycja pierwszego składnika szeregu jest niepodważalna, to już obecność w nim dwu następnych wymaga komentarza. Twórca wykorzystuje odmienną motywację dla każdego przypadku. Związek **tłoczy** z **tłumaczy** bazuje na podobieństwie fonetycznym, natomiast między **tłoczy** i **napędza** zachodzi stosunek bliskoznaczności.

Analiza zachowania **tłumu** nie jest ostatecznym celem twórcy wiersza. Zwróćmy uwagę, że w tekście bezpośrednio dany jest podmiot liryczny. Wnikliwa lektura może nas wręcz doprowadzić do wniosku, że cała wypowiedź, mimo obecnego w niej nakierowania na przedmiot, odnosi się wyłącznie do podmiotu. Konstruowany jest on w tekście nie tylko w płaszczyźnie gramatycznej. Działania **tłumu** odnoszą się do jakiegoś organizmu; dany jest jego **krwiobieg** (tętno, krew, tętnice, komory serca), **układ oddychania** (płuca) oraz **język** i **myśl** (mowa, słowo, usta, milczenie, tętno sensu, czaszka). Sprzeczne porządki zachowania **tłumu** wyprowadzone z inicjalnej paronomazji spotykają się w istocie na terenie funkcjonowania podstawowych układów jednostkowego organizmu.

Przedarcie się do warstwy sensów wiersza Stanisława Barańczaka uzależnione jest wprost od uchwycenia zasady rządzącej tekstem strategii retorycznej. Jej bazą jest chętnie wykorzystywana w „poetyce lingwistycznej” technika paronomazji. Brzmieniowe operacje na pojedynczym słowie pozwalają dzięki niej zestawiać i rozwijać różne wątki semantyczne. Ten typ organizacji dźwiękowej wiersza niejako informuje czytelnika o charakterze podmiotowej wizji świata. Wnosi do tekstu, obok zasady konstrukcyjnej, tzn. modelu stosunków panujących między elementami jego tworzywa językowego, również główną ideę w planie znaczenia. Technika paronomazji jest natomiast tylko jednym ze składników decydujących o istocie stylu omawianego utworu poetyckiego. Zwrot inicjalny:

„Tłum, który tłum i tłumaczy...”

— może być pojmowany jako zapowiedź retoryki paradoksu, która jest kontynuowana w dalszym ciągu tekstu:

„dusząc [...], tchem napęlnia płuca”
„niewytłumaczalny, jest wytłumaczony”

W tej samej konwencji stylistycznej mieści się użycie oksymoronu:

„tłumna samotność”

— oraz utrzymywanie na przestrzeni całego tekstu swego rygoru antytezy, uwidaczniającego się np. w doborze podstawowych pojęć i określeń:

tupot — głuchota
ulotne — nieodwołalne
mowa — milczenie
samotność — wspólnota

Konsekwencją zarysowanego tu kształtu stylistycznego musi być ambivalencja znaczeniowa utworu.

Wszystkie przywołane cechy reprezentują barokowy wzorzec językowy wypowiedzi poetyckiej. Wymienione tu środki poetyckie służą ukazywaniu sprzeczności. Problematyki wiersza Stanisława Barańczaka nie można jednak zamknąć za pomocą prostego układu biegunowego. W katalogu opozycji pojęciowych nie mieści się bowiem prezentowana w tekście wizja świata. Sprzeczności podkreślone doбором tropów stylistycznych podporządkowane są zamierzonej przez twórcę myśli przewodniej utworu. Aby do niej dotrzeć należy szczególną uwagę poświęcić dwóm najbardziej eliptycznym zwrotom z tekstu:

- 1) *Tłum, który tłum i tłumaczy...*
- 2) *...i, niewytłumaczalny, jest wytłumaczony.*

Trzeba jednak wpiąć w umysł sobie, że obecna w wierszu metajęzykowa refleksja na temat „tłumu” nie ma charakteru abstrakcyjnego. I to w co najmniej dwojakim sensie. Otóż, po pierwsze, choć problem wiersza rodzi się z wnikliwej obserwacji samego języka, to już wewnątrztekstowa dyskusja nad nim wykracza poza grę słowną wyczerpującą się w ramach systemu języka ogólnego. Obok przestrzeni swojskiej „lingwistycznej” konstruowana jest w tekście jakaś przestrzeń społeczna, odsyłająca do jego pozaartystycznych kontekstów. Przede wszystkim mieści się w niej historyczne i ideowe zróżnicowanie konotacji słowa „tłum” oraz związa-

nego z nim pola synonimów: masy, lud, motłoch, zbiorowość, kolektyw itp. Współczesny kontekst społeczno-polityczny dany jest natomiast za pośrednictwem realistycznego obrazowania:

[tłum]... *słotczony w autobusach i tunelach....*

Tytułowa paronomazja wprowadza wątek „zgodnej niezgodności” między cechami reprezentowanymi przez główny przedmiot poetyckiego opisu. Towarzyszy temu zagadnienie oceny zachowań „tłumu” obejmujące relację „ja”—„tłum”, „jednostka”—„zbiorowość”.

Należałoby się chyba wpięrow zastanowić, co to znaczy, że „tłum” może „tłumić” i może „tłumaczyć”. Jakie znaczenia tych słów są w wierszu przywoływane? Zwróćmy uwagę, że czasownik „tłumić” odnosi się w tekście do sfery komunikacji—porozumienia. „Tłumienie”—„wyciszenie” obejmuje mowę jednostki. W tym samym polu mieści się sens czasownika „tłumaczyć” — pojawia się jako oznaczenie przekładu z jednego kodu na inny:

*...tłumaczy ten ulotny puls
na nieodwołalną mowę...*

Nie ma wątpliwości, co do tego, że wiersz zbudowany jest ze sprzecznych elementów. Jego konstrukcja bazuje na zasadniczej niezgodności dwóch wywołanych przez twórcę funkcji „tłumu”. W tekście wyróżnić można dwa wyraźne stanowiska podmiotu wobec niego. Z jednej strony poczucie lęku — utraty własnej tożsamości, rozplynięcia się w masie, rozstania ze światem indywidualnych wartości. Z drugiej strony — poczucie siły, która staje się udziałem jednostki uczestniczącej w działaniach zbiorowości. W przywoływanych rozważaniach ujawnia się zdecydowanie niechętny stosunek twórcy do zjawiska tłumy, bliski wręcz kontrowersyjnym sądom wniesionym do psychologii społecznej przez Gustawa Le Bona.⁴⁶

Aktywność opisywanego przez Barańczaka tłumy sprowadza się do wywierania nacisków na jednostkę. Wysiłek zbiorowy polega na wzajemnym samoograniczaniu się i służy kreowaniu postaw pasywnych wobec rzeczywistości (*dłoń wspólnego milczenia*). Wiersz Stanisława Barańczaka jest językowym wyrazem sprzeczności, jakie towarzyszą konfrontacji wartości tłumy z wartościami jednostki. Najsilniej dają one o sobie znać w puencie. Barokowy koncept spaja tu w jednym obrazie lęk i fascynację tłumem, siłę barbarzyńskiej destrukcji i siłę natchnienia (pokazaną wręcz dosłownie: *tchem napełnia płuca*), źródło motywacji dla jednostek.

„Ja” z utworu Barańczaka nie reprezentuje tego, co w „tłumie” typowe. Ma świadomość zagrożeń tkwiących w społeczności, ze strony której chciałby oczekiwać wsparcia. Podmiot wiersza występuje przeciwko pa-

sywności, zastraszeniu i bezmyślności PRL-owskiego „tłumu” z „masówek” i pochodów. Jego bronią jest tylko owo *stabiutkie tętno sensu, stukające w czaszce*, a zatem rozum, wrażliwość na głos prawdy i przywiązanie do wartości kultury. Są to cechy sytuujące jednostkę ludzką w opozycji do absurdu komunistycznej rzeczywistości, fałszerstw propagandy i ułatwionych treści kultury masowej.

Opisane tu działania poetyckie zostałyby zapewne uznane przez siedemnastowiecznych teoretyków literatury za realizację „konceptu”⁴⁷. „Concetto” było jedną z charakterystycznych cech intelektualnej liryki manierystycznej. „Concetto poetico” — jak pisze Klaniczay — „jest myślą przewodnią, pomysłem podstawowym, zamysłem rodzącym się w umyśle twórcy i poprzedzającym powstanie dzieła”⁴⁸. Stanisław Barańczak, omawiając dokonania angielskich poetów metafizycznych, pisał, że „koncept (*conceit*) był środkiem poetyckim opartym na zderzeniu pozornie nieprzystawalnych elementów doświadczenia”. Przytoczył również definicję Helen Gardner, wedle której „koncept to porównanie, którego pomysłowość jest bardziej uderzająca, a w każdym razie bardziej bezpośrednio uderzająca, niż jego słuszność”⁴⁹. Zacytujmy również uwagę Barbary Fałęckiej, która pisząc o poezji kunsztownej, stwierdziła, że „niezależnie od definicji, koncept jawi nam się jako całość nadrzędna w stosunku do innych tropów i, ogólnie, jakości poetyckich”⁵⁰.

Myślę, że bliski takiemu rozumowaniu był Jerzy Kwiatkowski, kiedy nazywał Barańczaka „autorem wierszy — konceptów, równie wyszukanych jak konsekwentnych, równie ludycznych jak w przejmujący sposób ukazujących tragizm ludzkiego losu, równie politycznych jak metafizycznych”⁵¹. Koncept Barańczaka spaja z sobą wszystkie poziomy tekstu. Pełni rolę czynnika organizującego wiersz. Z reguły jego podstawą jest metafora budowana „na bazie odległych skojarzeń”. Wzbogacana coraz to nowymi znaczeniami dąży do zaskakującej puenty. Ta natomiast, wyjaśnia swoją postacią układ elementów, które służyły jej przygotowaniu.

Ostatni wers może być kluczem do odczytania całego utworu. Oto np. zakończenie wiersza *Całe życie na walizkach*:

Chociaż nigdy twoim się nie stanie
twoje życie, zastępcze mieszkanie
(Tr, 7)

Uchwycone zostało tu podobieństwo między procesem ciągłych zmian, jakim jest bez wątpienia życie, a czymś, co powinno być trwałe, stałym miejscem przebywania człowieka — mieszkaniem. Istota porównania zawiera się w epitecie określającym charakter owego mieszkania:

zastępcze mieszkanie. Ideę mieszkań zastępczych najlepiej tłumaczy tytułowy frazeologizm: *życie na walizkach*. Zamyśl omawianego wiersza — koncept, polega na nieustannym krzyżowaniu się dwóch odległych pól semantycznych. Pierwsze z nich gromadzi określenia odnoszące się do rzeczywistości, którą wprowadza porównanie, drugie — słownictwo odnoszące się do przedmiotu porównania:

ŻYCIE	ZASTĘPCZE MIESZKANIE
skóra	walizki
kości	plastik
mózgu zwoje	przechodnie pokoje
przedsionki serca	klatka schodowa
żrenica oka	kuchnia bez okna
	lokal nie umeblowany
	tymczasowe zameldowanie

Realizm, jaki niosą ze sobą namacalne dowody konkretnej rzeczywistości pozaliterackiej, jest, w pierwszym czytaniu, daleko mniej ważny od głównego przedmiotu lirycznej refleksji. Tandeta i bylejakość, tymczasowość schronienia, przedstawione w wierszu służą opisaniu kruchości ludzkiego istnienia:

[...] mózgu zwoje
/mniej ustawne niż przechodnie pokoje/;

na odchodnym z przedsionków serca
/byle klatka schodowa jest szersza/;

na wylocie ze żrenicy oka
/nie tak jasnej jak kuchnia bez okna/; [...]
(Tr, 7)

Mikołaj Sęp-Szarzyński w *Sonecie III (O wojnie naszej...)* użył określenia:

„Ten nasz dom - ciało...”

Stanisław Barańczak zerwał z toposem domu, który zawsze należał do „miejsc szczęśliwych”. Ukazał za to niepewność ludzkiej egzystencji, wspierającej się na niedoskonałym organizmie — mieszkaniu. Barańczak nie prowadzi z nim, w odróżnieniu od Sępa, wojny o zbawienie duszy. Wystarcza, że każe jej żyć „tymczasowo”, bez perspektywy wieczności.

Wiersz Barańczaka przypomina palimpsest, z przebijającym spod tekstu właściwego tekstem drugim — nie do końca wymazanym. Po jego odczytaniu, dwa wskazane uprzednio pola znaczeniowe przestają stanowić elementy rozbudowanego porównania, a zaczynają z sobą współistnieć. W efekcie, otwiera się przed odbiorcą możliwość dwojakiej interpretacji: wychwytyjącej publicystyczne zaangażowanie utworu oraz nakierowanej wyłącznie na treści metafizyczne.

Barańczak pisze właściwie na nowo *Księgę Rodzaju*. Gлина, z której Stwórca ulepił ludzkie ciało, została zastąpiona tandetną materią polskiego mieszkania. W istocie w omawianym wierszu następuje zmodyfikowane ponowienie biblijnego motywu, zapośredniczone przez barokową poezję. Obok przywoływanego już Sępa wskazać trzeba przede wszystkim na Szymona Zimorowica:

Wszędy mnóstwo panuje Adamowych dzieci:[...]
A chociaż im do czasu te lepianki z gliny
W proch nieznaczny rozdrobi śmiertelna łotryni,
Przecię dnia ostatniego, w świetniejsze odziani
Członki, do chwały będą niebieskiej wybrani.
(Dziewostąb, w. 330-340)

— oraz na znany wiersz Jana Andrzeja Morsztyna *W kwartanie*:

To Twoje dzieło bez żadnej otuchy
Kona i z swym się gościem już rozstaje.[...]
Jako wosk miękki albo garnek kruchy
Tak się ta kruszy lepianka i taje.

Ślad uważnej lektury tego ostatniego tekstu odnajdziemy również w innym wierszu Stanisława Barańczaka ze zbioru *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Pisząc:

[...]powiedzcie, naprawdę obca wam rozpacz tego [...]
kto jednym tchem życia śmierć sam sobie wyrządza
i nie ma chwili, by z częścią siebie nie musiał się rozstać?
(Tr,15)

— powtarza Barańczak za Morsztynem wierzenie w zależność między długością życia a liczbą i długotrwałością oddechów, tak przez barokowego mistrza artykułowane:

Te same, któreć posyłam westchnienia,
Rad nierad w sobie powściągam i duszę,
Czując w nich zbyt w uścich upalenia.

Stanisław Barańczak tworzy własny model konceptu, łączący niezgodności na różnych poziomach tekstu. Do swojego zamysłu przekonuje całą konstrukcją wiersza. Zachowując zawartą w definicjach istotę barokowego konceptu, wzbogaca o indywidualne dokonania zbiór jego realizacji. Zarówno polscy jak i angielscy poeci — konceptyści eksploatowali w wierszach bądź to język, bądź wybrane pojęcie. Tzw. poezja kunsztowna wykorzystywała dużą liczbę gatunków artycyfjalnych, których podstawą były takie zabiegi, jak: posłużenie się anagramem, aliteracją, parami homonimów, układanie wersów tak, by ich początkowe lub końcowe litery tworzyły imię osoby, itp.

Na przykład w wierszach Jana Andrzeja Morsztyna spotykamy liczne grupy rymów odsłaniających różnice znaczeniowe i gramatyczne identycznie brzmiących wyrazów:

Ale i teraz pojrzyj na te k r a j e
które ziemianin własnym pługiem k r a j e

lubo Czarne, którego choć Ordyńczyk b r o n i
Naszej jednak zdobyczą będzie, da Bóg b r o n i ⁵²

Innym razem „buduje Morsztyn misterne katalogi pojęć, mające go zbliżyć do przedmiotu wiersza lub też drogą eliminacji zmierza do jego sedna”⁵³. Nieobcy był też oczywiście koncept słowny Mikołajowi Sępowski-Szarzyńskiemu:

Ty, co Rzym wpośród Rzyma chcąc baczyć, pielgrzymie,
A wždy baczyć nie możesz w samym Rzyma Rzymie...

— potrafił on spać w koncepcie dziedziny tak odległej, jak poezję z nauką, gdy pisał o „przybytkach nadobnych, co idąc różno, zgodną czynią harmoniję”. Jest w tym zdaniu — jak pisze Czesław Hernas — „reminiscencja teorii Ptolemeusza”⁵⁴. Z polskiej tradycji literackiej warto jeszcze przywołać w tym miejscu poetę „spokojnego przemijania” — Sebastiana Grabowieckiego, który za pomocą konceptów wspartych na paradoksie ukazywał najistotniejszą dlań antynomię bytu:

chodząc umieramy⁵⁵
Tak ja mrąc żyję⁵⁶

— co powtórzy później Barańczak pisząc o „śmierci codziennej i ciągłej” (Tr, 41).

Poeci angielscy, których naturalnie nie sposób tu pominąć, pamiętając o tłumaczeniach Stanisława Barańczaka⁵⁷, konstruowali, jak np. John Donne, wiersze — koncepty z motywem centralnym:

Spójrz, p c h ł a: ten widok opór twój pokona -
To, czego pragnę, małe jest jak ona⁵⁸

— lub, jak Richard Crashaw, posługiwali się metodą piętrzenia metafor. „Łza” z jego wiersza to „perła, którą roni Aurora z rosą zwilżonego łona”, „klejnot”, „wilgotna iskra”, itd. Tego rodzaju rozbudowane wiersze — katalogi nie obce były również polskim poetom epoki baroku.

Stanisława Barańczaka łączy z siedemnastowiecznymi twórcami poezji kunsztownej fascynacja możliwościami, jakie daje warstwa dźwiękowa języka. Operacje na słowie, choć nie są dlań podstawą konceptu, są jego istotnym składnikiem. I tak np. dwie ośmiowersowe strofy wiersza *Bo tylko ten świat bólu* (DzP, 36) ułożone zostały z tego samego niemal zasobu leksykalnego. Wymieńmy pojawiające się w obu strofach rzeczowniki i imiesłowy: *świat, ból, imadło, wychłostana (e), łamana (e), trzeszcząca (e), skóra skorupy (skorupa skóry), popękana (e), pót mórż słonych (słone morza potu), ciosy*. Każdy wers pierwszej strofy odpowiada w warstwie leksykalnej analogicznej pozycji w strofie drugiej. Różny jest natomiast przedmiot wprowadzonych w obu częściach wiersza określeń. Porównajmy ich fragmenty inicjalne:

1) Bo tylko ten świat bólu, tylko ta
kula spłaszczona w lodowym imadle,...

2) bo tylko ten świat bólu, tylko to
ciało w imadle ziemi i powietrza,...

Ból, będący doświadczeniem ludzkiego ciała, zostaje przypisany w ramach omawianego konceptu również kuli ziemskiej. Obraz tejże zwraca, dzięki poetyckiej grze podobieństw językowych, uwagę odbiorcy na geografię ciała. Tym samym uzyskujemy możliwość wnikliwej obserwacji mapy bólu. „Skórę skorupy ziemskiej” znajdujemy z kosmicznego oddalenia, lub też na modelu „popękaną rzekami”. Porównanie takiego widoku do „skorupy skóry ludzkiej, popękanej krwawo” wzmacnia ekspresję przekazu. Stając się zaś elementem hiperboli, zwięźczonej anagramem: „[to-cząca z siebie] słone morza potu” (w strofie pierwszej: „wydzielająca z siebie pot mórż słonych”), przekonuje o prawdziwości puenty zawartej w końcowym dystychu:

bo tylko ten świat bólu; bo tylko ten świat
jest bólem; bo światem jest tylko ten ból.

Tekst zamykają zatem dwa sprzeczne sądy, powstałe z odwrócenia związku tych samych wyrazów. Oba jednak składniki puenty znajdują argumentację w poprzedzającym ją tekście. Pierwszy: „bo tylko ten świat jest bólem” uzasadniony zostaje w linearnym porządku utworu. Drugi: „bo światem jest tylko ten ból” odnosi się do znaczeń „naddanych” wiersza. Cytowany sąd pozwala na interpretowanie tekstu Barańczaka w co najmniej dwojaki sposób. Z jednej strony narzuca się odczytanie wiersza jako afirmacji cierpienia — jedynej godnej formy egzystencji. Byłoby to przecież bardzo bliskie poezji metafizycznej początków baroku. Mikołaj Sęp-Szarzyński, stale podkreślający „wątpliwość” ludzkiej postaci, wzywał Boga słowami:

Uskrom choć różgą twój ciało zaślepienie
I żądzą próżną, sprośną, szkodną napełnione; [...]

Z drugiej strony wypadnie jednak porzucić tezę o afirmacji cierpienia w wierszu Barańczaka. Brak w nim bowiem tego, co określało sens bólu w chrześcijańskiej poezji baroku — jest to brak Boga. Puenta zamyka jedynie gorzką diagnozę: cierpienie jest nie tyle pożądaną, co jedyną możliwą formą egzystencji człowieka na ziemi. Wobec takiej diagnozy określać się musi bohater liryczny wierszy Stanisława Barańczaka. Wybrać może pogodzenie ze światem lub postawę heroiczną.

Nasuwa się zatem konieczność dokładniejszego przestudiowania omawianego wiersza. Podobnie jak w poprzednim przykładzie, musimy zwrócić uwagę na palimpsestowy charakter tekstu. Wprawdzie najwidoczniejszy jest tekst główny, w którym znajdujemy: „imadło ziemi i powietrza” i „łamanie kołami południków”, to jednak nie sposób nie odkryć zabiegu „falsyfikacji” — swoistego „sfalszowania” świata przedstawionego pierwotnego tekstu. W zwrocie „koła południków” geograficzny termin wydaje się dopisany do utrwalonej wpierrw nazwy tortury. Zatem ból, który „jest światem”, jest bólem konkretnym, dzisiejszym oraz zapamiętanym przez historię i literaturę. Kryć się za nim mogą „dziewiętnastowieczne pamiętniki”, w których — jak pisze Adam Zagajewski — da się odnaleźć „nowe doświadczenia”⁵⁹; kryć się może poezja tragicznego pokolenia wojennego.

Pojawia się zupełnie nowy obraz świata przedstawionego. Jego elementami są: imadło, lody (niewykluczone, że syberyjskie), łamanie kołami, łamanie wół, chłosta, chłostanie kulami, ciosy pięści oraz pałka. „Ciało trzeszczące pod pałką” wskazuje już na „nowe doświadczenia”.

Słownictwo martyrologiczne zostało poszerzone o kolejny element, wprowadzony do literatury na taką skalę dopiero przez pokolenie „marcowe”. Oto przykłady zaczerpnięte z twórczości Stanisława Barańczaka:

z przerażeniem i fascynacją obserwując rytmiczną,
solenną młóckę p a ł e k, ich gumowy wzlot nad głowami
(Tr, 10)

powtarzam sobie: to mnie nie dotyczy, nie dotyka
mnie wskazujący palec p a ł k i
(JWN, 49)

sens zatłuczony p a ł k a m i
(Atl, 7)

Stanisław Barańczak, jako poeta—konceptysta, obok wirtuozerii formalnej, przejawia umiejętność łączenia w jednej konstrukcji wierszowej doświadczeń tak odległych, jak społeczne i metafizyczne. Te ostatnie, pobrzmiewające Sępem-Szarzyńskim, której to fascynacji autor *Jednym tchem* nigdy nie ukrywał⁶⁰, tłumaczyć trzeba także pracą translatorską poety. „Asumpt największy do zajrzenia w głąb eschatologii i metafizyki — napisał już Tadeusz Nyczek — dadzą tłumaczenia XVII-wiecznych Anglików. Obok problemów ostatecznych, wiary, Boga, miłości, śmierci, wiersze te zawierają ponadto niezwykle bogactwo językowe”⁶¹.

Zauważmy jeszcze, że „łączący niezgodności” koncept, wywodzący się z ducha poezji barokowej, może być realizowany pod różnymi postaciami gatunkowymi.

Sonet

W debiutanckim tomie wierszy Stanisława Barańczaka *Korekta twarzy* najbardziej przykuwa uwagę odbiorcy i najbardziej intryguje cykl sześciu sonetów, nazywanych „sonetami łamanymi”. Przedmiotem cyklu jest ciągle zmaganie się antynomii tkwiących w języku („słowa, co język — kalecząc — goiły”), próba przezwyciężenia artykulacyjnych ograniczeń — manifestowana zresztą niezwykle ułożeniami słów. Należą do nich: paronimy, anagramy, paronomazje i inne jeszcze sposoby fonicznej organizacji tekstu, jak np. odwrócenie sekwencji dźwiękowych nazywane echem⁶² (*drwiąco odwrotnym*).

Bohaterem lirycznym jest człowiek pragnący wyrażać swoje niepokoje za pomocą nowych, nie pretendujących jeszcze do miana „nijakich kamieni”, określeń. Metaliteracki charakter omawianych utworów podkreślony został metaforą, współtworzącą pole znaczeniowe odnoszące się do sytuacji pisania: „kartka skóry”, „nagryzmołony, tak i ręką niezbyt pewną”, „nieznaczący znaczek”, „miejsce poza szeregiem równych liter”, „margines”.

Najistotniejszą cechą, jednoczącą „Sonety łamane” Stanisława Barańczaka jest właśnie tytułowe „złamanie”. Podmiot czynności twórczych mierzy się z konwencją gatunkową sonetu. Głównemu jednak złamaniu ulega składnia, niezgodna z członowaniem wersowym. Przerzutnia, tak chętnie wprowadzana do tekstu przez poetów baroku, znajduje ponownie swojego zwolennika. Siedemnastowieczna tendencja⁶³ do tego, aby tok składniowy nie pokrywał się z tokiem rytmicznym wiersza staje się dla sonetów Barańczaka podstawową zasadą wersyfikacyjną. Przerzutnia, stosowana przez Sępa-Szarzyńskiego w obrębie strofy, u Barańczaka nie zna żadnych przeszkód. Autor *Korekty twarzy* łamie nawet tradycyjną granicę, jaka przebiegała między dwoma czterowierszami a dwoma tercetami.

Sam wybór sonetu wskazuje już na funkcje przedstawianej czytelnikowi formy literackiej. Stanisław Barańczak ukazuje nam się w roli „poety-demonstratora”, popisującego się sprawnością językową, doskonałym opanowaniem techniki poetyckiej, znajomością tradycji. „Wybierając sonet — pisze Fałęcka — wybiera poeta formę manifestującą dyscyplinę — jest to manifestowanie biegłości poetyckiej i kunsztu już poprzez wybór gatunku”⁶⁴. „Rygory sonetu — uzupełnia Jan Błoński — są bowiem bardzo widoczne, ostentacyjne i ta lekcja ładu i zwartości jest zwłaszcza lekcją — pokazową”⁶⁵.

Stanisław Balbus, omawiając tom *Korekta twarzy*, w „sonetach” dostrzegł „moment szczytowy dyscypliny i wirtuozerii formalnej”⁶⁶ poety. „Te *Sonety łamane* — pisał Nyczek — dźwięczą aliteracjami, fraza płynie w nich nie tyle rozlewną rzeką, ile górskim potokiem przeskakującym tamy i zapory kadencji, bujność wyobraźni walczy o lepsze z wynalazczością składniową i zaskakującą metaforą. Poeta swobodnie operuje intelektualnym conceptem, krzyżuje coraz to inne obrazy, czerpane z różnych pól znaczeniowych, wykorzystując wszelkie ich podobieństwa, niekiedy tylko brzmieniowe”⁶⁷.

Cykl sonetowy Barańczaka wyłamuje się z tradycji rozpoczętej w polskim romantyzmie przez Adama Mickiewicza. „Droga cyklu sonetowego”⁶⁸ wiedzie od *Sonetów krymskich* i *odeskich* poprzez sonetomanię Łapsińskiego, Kondratowicza, Gaszyńskiego, „walkę z romantyczną konwencją”⁶⁹ Dunina-

-Borkowskiego, do *Nad głębiami* Adama Asnyka, *Sonetów włoskich* Marii Konopnickiej, *Z chatupy* Jana Kasprowicza oraz cyklów Staffa, Tetmajera, Żuławskiego, debiutu Antoniego Stonimskiego. Tradycyjny cykl był rodzajem poematu: opisowo-podróżniczego, filozoficznego, socjologiczno-obyczajowego. Sonety Barańczaka nie sięgają do żadnego z powyższych wzorców. Estetycznie i stylistycznie najbliższe są twórczości Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego. Związek ten potwierdzony zostaje typem stosowanego przez Barańczaka tercetu. Podobnie jak Sęp wybiera on zarzuconą nawet przez Francuzów odmiankę „marotyczną”⁷⁰: C D C D E E.

Niedokładność rymów konsonantyczno-asonantycznych, z którymi spotykamy się w *Sonetach łamanych* sprawia, że niektóre tercety znajdować możemy również w klasycznym układzie: C D C D C D. Przyjrzyjmy się wnikliwiej całemu tekstowi:

W celi tej, gdzie dążenie celem
jest, odpoczynek znajdują dwie strzały
zderzone w lot grotami, co się stały
wszczepiając w siebie na ruchliwy cement

swe pędy; tam, gdzie wciąż trwa stały
ruch i rozbiegłe zespolenie, cieniem
drwiąco odwrotnym wyznacza się cenę
na wód stojących skrzeple stany

posiadania. Za moją kratą każda głoska
dźwięczy łańcuchem innych i na gramy
waży się głos, by pękła jego gładka

tafla w sprzecznym uskoku, by grały
przeciwko sobie karty; zamiast kraty głaskać
widzę, jak szary mur rozpiercha się bez granic.

(KT, 26)

Wszystkie rymujące się z sobą wyrazy rozpoczynane są tą samą grupą głosek: *ce* - *lem* / *ce* - *ment*, *st* - *rzały* / *st* - *arły*. Wyrazy tworzące rymy tercetów operują wyłącznie grupą nagłosową złożoną ze zwartej „g”, spółotwartych „l” lub „ł” oraz „a” obocznego do „o”: *gło* - *ska* / *gra* - *my* / *gła* - *dka* / *gra* - *ły* / *gła* - *skać* / *gra* - *nic*. Za wydzieleniem dystychu E E przemawia, oprócz jego wydłużenia, odmienna od pozostałych budowa grupy wygłosowej wyrazów kończących dwa ostatnie wersy. Rymujące się są tu spółgłoski: *ć* / *c*, zróżnicowane miękkością (*ć* — miękka, *c* — twarda), obie jednak bezdźwięczne, a ze względu na stopień zamknięcia jamy ustnej: zwarto-szczelinowe.

Poza tym dystych wieńczący sonet spełnia rolę puenty — stanowi punkt kulminacyjny akcji lirycznej, wyodrębniony dodatkowo pauzą w postaci średnika. Pauza myślowa występowała zwykle w sonecie⁷¹ między czwartym a piątym wersem (mógł to być średnik), ósmym a dziewiątym (kropka) oraz między tercetami (np. dwukropek). W sonecie Barańczaka specyficzne złamanie konstrukcji przesuwając pierwszą pauzę (średnik) do piątego wersu, drugą (kropka) — do dziewiątego, trzecia natomiast pojawia się w wersie trzynastym, wyodrębniając tym samym niepełny dystych:

[...]; zamiast kraty głaskać
widzę, jak szary mur rozpierzcha się bez granic.

— podobnie jak u Sępa-Szarzyńskiego:

Niestale dobra! O, stokroć s z c z ę ś l i w y,
który z tych cieniów wczas zna kształt p r a w d z i w y
(Sonet I)

Ty mnie przy sobie postaw, a p r z e z p i e c z n i e
Będę wojował i wygram s t a t e c z n i e !
(Sonet III)

Sonety Sępa i Barańczaka posiadają również identyczny układ rymów w czterowierszach: **A B B A**.

Punktem wyjścia sonetu *W celi tej gdzie dążenie celem jest obraz dwóch strzał „zderzonych w lot grotami”*. Sytuacja ta nazwana zostaje „odpoczynkiem”. Oglądamy zatem obraz statyczny, wyrastający jakby z trzeciego argumentu Zenona przeciw ruchowi. Bezruch jest jednak pozorny. Świat utworu dynamizują wyrażenia w rodzaju: „ruchliwy cement” czy oksymorony: „rozbiegłe zespoleń” i „stały ruch” (jest to układ sprzecznych określeń nie stanowiący w istocie antylogii). Pod powłoką „trwania” rozwijają się dynamiczne procesy. Poeta dokonuje — jak powiedziałby George Poulet — „krystalizacji momentów trwania”⁷². Obraz odpoczywających strzał uzupełniony zostaje widokiem „wód stojących”, ich „skrzepłych stanów / posiadania”. Skrzepłym stanem wody jest lód, który ją wiąże, unieruchamia. Ale unieruchomienie to jest przecież tymczasowe.

Pierwsza część utworu, zamykająca się w czterowierszach jest przykładem obiektywnej liryki opisowej. Druga (tercety), prezentując bezpośrednie wyznaczenie podmiotu, wprowadza odbiorcę do nowej rzeczywistości. Walka sprzeczności toczy się na terenie języka („każda głoska dźwięczy łańcuchem innych”). Obie części tekstu połączone są motywem zniewolenia, którego elementami są: cela i krata. Poza tym obserwujemy

podobieństwa w obrazowaniu. „Wód stojących skrzepłe stany” z pierwszej części, odpowiadają „gładkiej tafli głosu” z części drugiej. Przedmiotem opisu staje się coś, co można by nazwać „skrzepłym stanem mowy”. Język upodobniony został do zamrożonej wody. Tak jak pod taflą lodu wstrzymane i zakryte są zachodzące w nim procesy.

Zniewolony język pełni wobec posługującej się nim jednostki funkcję celi, w której trwa nieustanne dążenie do prawdy, do wyrwania się z pęt i zasadzek języka. Człowiek nie może pozwolić, aby język sam mówił przez niego, stąd „ważenie głosu na gramy”, cyzelowana artykulacja, sprzyjająca dostrzeganiu niekonsekwencji i ułomności systemu językowego. Podmiot mówiący pragnie doprowadzić do pęknięcia „gładkiej tafli głosu”. Stąd bierze się „chropowatość” warstwy dźwiękowej wiersza, to, co Nyczek nazwał „górkim potokiem” — obfite nagromadzenie głós ki „r”, przerzutnia, która „łamie naturalny tok mowy, stereotypy języka potocznego”⁷³ (np. „skrzepłe stany / posiadania”).

Końcowy dystych jest manifestacją zwycięstwa ludzkiego umysłu. „Zamiast kraty głaskać” podmiot wiersza wybiera intelektualną wolność. Reprezentuje on typową „dynamikę wyzwolonego intelektu”⁷⁴ upojonego nieskończonością:

widzę, jak szary mur rozpierzcha się b e z granic

Spontaniczność wyrażania się i emocje związane są dyscypliną konstrukcji. Bez niej niemożliwe stałoby się zaobserwowanie tytułowego dla cyklu „łamania”, manifestacyjnego zrywania więzów. „To jednak pewne — pisał Błoński o utworach Sępa-Szarzyńskiego — że sonety *Rytmów* łączą w sobie konieczność ze spontanicznością”⁷⁵. „Sonety łamane” Barańczaka sytuuje również blisko Sępowych przeciwstawienie się „szkole klasycznej”. Są one kontynuacją „tendencji barokowej, gdzie — jak pisze H. Morier — triumfuje zmysł ruchu, zmiany, metamorfozy”⁷⁶.

Barokowość stylistyki „Sonetów łamanych” uwydatnić można poprzez wskazanie na pewną cechę ogólną, dostrzeżoną już przez Jacka Łukasiewicza, który omawiając sonet Barańczaka *Na tej czereśni czerwieni* odnotował: „Wielu wśród debiutujących ostatnio poetów przyjęło szyfr. Posługują się niejasną dla nie wtajemniczonych przenośnią, zewnętrznie przynajmniej niejasnym obrazem”⁷⁷. I dalej: „Ważnym odniesieniem sonetu jest styl barokowej poezji metafizycznej”⁷⁸. „Niejasność” jest zaś wg Wölfflina jedną z pięciu kategorii, wyróżniających styl barokowy⁷⁹.

W sonetach najpełniej czerpie Barańczak z estetycznych założeń sztuki barokowej. Nawiązaniem do tej tradycji jest już —przecież sam wybór

gatunku i istniejących w jego obrębie konwencji. Do tego należy dodać cechy obrazowania i stylistyki, opartej na kontraście, paradoksie i oksymoronach, wykorzystanie przerzutni, urozmaicenia składniowe, trzymanie się zasady *move*, a przede wszystkim koncept: słowny i intelektualny.

Barokowe doświadczenia Stanisława Barańczaka uzewnętrzniają się efektownie w konstrukcjach uznawanych za typowo „lingwistyczne”, czyli w tych, w których regułą organizującą jest sam język. Możemy to zaobserwować poczynając od najniższego poziomu, jakim jest w tym wypadku metafora. Pozwólmy sobie na odległe skojarzenia zanim przejdziemy do szczegółowych analiz. Zasada jej budowy odpowiada siedemnastowiecznym rozwiązaniom architektonicznym: jeden i ten sam element może należeć do dwóch różnych zespołów dekoracyjnych jednocześnie⁸⁰. Na poziomie całości wyższego rzędu, do jakich należy np. wiersz—koncept frazeologiczny, postrzegać możemy analogie konstrukcyjne do fug Bacha. Ich zasadą, jak powszechnie wiadomo, jest powtarzanie jednej melodii w kilku płaszczyznach, a kolejne transpozycje głównego tematu służą osiągnięciu nowej harmonii⁸¹. W trakcie literackiego komponowania wszystkich tych form, podmiot twórczy omawianych wierszy ujawniał będzie cechy zarezerwowane przez Jana Białostockiego dla manierystycznego nurtu w architekturze baroku: „intelektualny chłód, doskonałość idei i pomysłu, komplikacja i precyzja kontrapunktycznego zgrania elementów”⁸².

Sposoby aktualizowania w poezji Stanisława Barańczaka innych, niż barokowa, tradycji literackich oglądać będziemy z jednoczesnym uwzględnieniem w trakcie analitycznego odbioru szeregu nowych, nie podejmowanych dotąd w tej pracy kontekstów: języka, historii najnowszej, biografii autora.

Język

Język jako świat przedstawiony

Konstrukcje poetyckie w szczególny sposób nakierowane na język, tzn. podnoszące rangę funkcji metajęzykowej komunikatu, równouprawniające ją niemal z funkcją poetycką, należą do podstawowych wyznaczników tzw. „poezji lingwistycznej”. Ich głównym zadaniem jest stworzenie takiej perspektywy oglądu świata, która rozpoczynałaby się od rozpoznania „świata języka”. Mówiąc — za Boleckim — o języku jako świecie przedstawionym wierszy Barańczaka, należy zastrzec, że chodzi o utwory, w których „poszczególne wyrażenia językowe pełnią funkcję najdosłowniej rozumianych przedmiotów przedstawionych”¹. Dla „poetów-lingwistów” język — o czym pisze Janusz Sławiński — „nie jest bowiem narzędziem, za pomocą którego pragnęliby opracowywać jakąś inną rzeczywistość. Jest właśnie rzeczywistością, zasadniczym stanem skupienia świata, który poezja bada, podejrzewa, demaskuje czy uwzniośla”². Sławiński swoją „próbę porządkowania doświadczeń” ogłosił w roku 1965. Obraz „języka w stanie podejrzenia” opisał on na przykładach zaczerpniętych z twórczości „urzeczonego nadmiarem sprawności mowy” Zbigniewa Bieńkowskiego (ur. 1913) oraz debiutujących już po drugiej wojnie: Tymoteusza Karpowicza (ur. 1921) i Mirona Białoszewskiego (ur. 1922). W latach 1968—1969 pierwsze tomiki poezji opublikowali „lingwiści” pokolenia '68: Stanisław Barańczak i Ryszard Krynicki. Lektura ich wierszy musiała doprowadzić do polemiki z pracą Sławińskiego. Autor *Aktu urodzenia*, jeden z czołowych przedstawicieli „poezji słowiarskiej”, określił hipotezę Sławińskiego jako mieszczącą zaledwie połowę prawdy: „dla poezji lingwistycznej — pisał Krynicki — język jest co prawda również rzeczywistością, ale rzeczywistością zdegradowaną, zmistyfikowaną, zniewoloną”³. Doświadczenia społeczne generacji „nowofalowej” sprawiły, że od poprzedników przejęła ona przede wszystkim zdobycze warsztatu artystycznego. Młodzi poeci odmienili natomiast zdecydowanie, pozostając w kręgu zagadnień językowych, obiekt poetyckiej analizy.

Jest oczywiście faktem bezspornym, że najbliższa dla „lingwistów” pokolenia ’68 tradycja „pozytywna” zawiera się w tomach: Mirona Białoszewskiego *Mylne wzruszenia* (1961), Witolda Wirpsy *Komentarze do fotografii* (1962), Tymoteusza Karpowicza *W imię znaczenia* (1963) i Edwarda Balcerzana *Podwójne interlinie* (1964)⁴. Odmienność debiutantów wyartykułował natomiast cytowany już Ryszard Krynicki, który linię rozgraniczającą twórczość poetów-lingwistów do roku 1965 od ich twórczości po tymże roku dostrzegał między świadomością „języka w stanie podejrzenia” a dostrzeżeniem zagrożenia języka⁵. „Język w stanie zagrożenia” jest zdaniem Krynickiego obszarem penetrowanym przez młodą poezję lingwistyczną. Tezę Sławińskiego, że dla poezji tego typu język „jest właśnie rzeczywistością, zasadniczym stanem skupienia świata”, uznał Krynicki za dotyczącą punktu wyjścia owej poezji, a nie — jej rozwoju⁶. Dlatego też w wierszach np. Stanisława Barańczaka dostrzec można, jak „przedstawienie języka” — o którym pisze Bolecki — „sąsiaduje z precyzyjnym opisem sytuacji, zachowań, ludzkich postaw i moralnym osądem rzeczywistości”⁷.

Konstrukcje poetyckie wskazujące odbiorcy sferę problemów językowych znajdujemy w twórczości Stanisława Barańczaka w szerokim wyborze. Ich przegląd, od tych najprostszych aż do najbardziej złożonych, rozpoczniemy omówieniem przytaczanej już parokrotnie pracy *Język jako świat przedstawiony* Włodzimierza Boleckiego. Jest ona bowiem jedyną, jak dotąd, tak obszerną próbą analizy interesującej nas twórczości. Bolecki poprzedził ją następującym mottem:

*jak to się stało, żeśmy się zaczęli
w to bawić? w te igraszki słów? w te kalambury,
przejęzyczenia, odwrócenia sensu
w tę lingwistyczną poezję?*

Jest to oczywiście fragment wiersza Barańczaka pt. *N.N. zaczyna zadawać sobie pytania* z tomu *Sztuczne oddychanie*. Ironia, obejmująca wyrażenie „lingwistyczna poezja”, nie wydaje się w tym utworze odnosić rzeczywiście do poezji. Określa ono raczej sposób językowych zachowań przeciętnego obywatela, skażonego dwójmyśleniem oraz twórcy — uległego tzw. językowi ezopowemu. Nie zapominajmy, że pytania zadaje sobie „N.N.” — bohater poematu, bierny i zależniony reprezentant swojego społeczeństwa. Trudno byłoby wymagać odeń jakiegos akty kreacji. Nie można również nie dostrzec w omawianym wierszu autoironii, która pojawia się, gdy pytania „N.N.” skierujemy

w stronę podmiotu twórczego. Odpowiedzią tego ostatniego są konstrukcje, do których omówienia nie wystarczające wydają się słowa: zabawa czy igraszka.

Bolecki dzieli materię, z jakiej zbudował Barańczak swoje metajęzykowe utwory, na cztery grupy wyrażen: frazeologiczne mowy urzędowej, frazeologiczne mowy propagandowej, frazeologiczne mowy potocznej, słowa pojedyncze — wyraźnie nacechowane, będące wykładnikami rozpoznawalnych kontekstów społecznych. Główną figurą w wierszach Barańczaka jest zdaniem Boleckiego **zasada amplifikacji** (szerzej omówię ten typ konstrukcji na tle tradycji Peiperowskiej). Funkcją kolejnych dopełnień i przekształceń związków frazeologicznych zaczerpniętych z mowy standardowej jest przemiana ich w mowę zmetaforyzowaną — niestandardową.

Obok „poetyki amplifikacji” wykorzystującej przekształcenia semantyczne wyodrębnia Bolecki „poetykę amplifikacji” opartą na **katalogowaniu**. O ile ta pierwsza czyni tekst wieloznacznym, o tyle celem drugiej jest identyfikacja różnych zjawisk, słów z jednym znaczeniem podstawowym. Oto przykład:

Śpijcie. Jeszcze chwila,
wzniesiecie senne głowy, swoje ciężkie głowy
wzniesiecie wszyscy, którzy za dnia się trudzicie
wznoszeniem 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; znoszeniem
przeciwności, przepisów, nowin, upokorzeń,
krzywd. Śpijcie. Śpijcie.[...]
(DzP, 72)

Zwróćmy uwagę — już nie za Boleckim — na barokowy rodowód omawianej konstrukcji. *Śpiący* czy *Hymn poranny* (SzO, 7) Barańczaka są typowymi utworami z dominacją toku wyliczeniowego — formą najbardziej chyba spośród XVII-wiecznych wykpiwaną. Kult obfitości był znamienym rysem estetyki barokowej⁸. Rzecz jasna „katalogi” Morsztynów i Lubomirskiego są z Barańczakowymi nieporównywalne objętościowo. Zmieniona została również ich funkcja. „Wielosłowie” barokowe poza popisem językowym służyło przede wszystkim do zaprezentowania bogactwa świata, jego różnorodności. U Barańczaka

obserwujemy odwrotny kierunek procesu wyliczania, przypominający zresztą XVII-wieczną metodę „piętrzenia metafor”: dookreślanie jednego zjawiska, jednej sytuacji.

Krótkiego chociaż rozwinięcia domaga się poruszony przez Boleckiego problem **mowy obcej jako składnika świata przedstawionego** tekstów Barańczaka⁹. Autor *Etyki i poetyki* określa słownictwo, z którym polemizuje w wierszach mianem „słowa cudzego”. Jest to — jak pisze — „i słowo gazety (oraz pokrewnych form wypowiedzi), i słowo tradycyjnej kultury”¹⁰.

Najbardziej interesujące wydaje się wkroczenie do wiersza pierwszego z nich, tzn. słowa gazety, gdyż pojawienie się go w poezji Barańczaka ściśle związane jest z przeżyciem pokoleniowym. Wystarczy porównać tom *Korekta twarzy* (1968) z arkuszem *Jednym tchem* (1970), aby zauważyć, jakie piętno językowe właśnie odcisnęły na wierszach Barańczaka tzw. wydarzenia marcowe. W utworach podebiutankich, szczególnie z tomów *Ja wiem, że to nieludzkie* i *Sztuczne oddychanie*, odnajdujemy formy typowe dla języka polityki lat siedemdziesiątych oraz dla propagandy „marcowej”. Pojawianie się ich w poezji może być już śledzone na podstawie istniejących opracowań systemów „nowomowy”¹¹.

W wierszach Barańczaka spotykamy ułamki charakterystycznych haseł z transparentów, które wykwitwały nad głowami wiecujących w roku 1968: **ZAŁOGA ZAKŁADU PROTESTUJE PRZECIW, PRECZ Z KNOWANIAMI, PISARZE DO (SzO, 10), ŻĄDAMY PRZYKŁADNEGO UKARANIA (JWN, 51)**. Zwłaszcza ostatni przykład wyzyskuje perswazyjny „mechanizm wspólnoty świata i wspólnoty języka”, jak powiedziałby Stanisław Barańczak¹², i współtworzy „kategorię bliskości”, jak nazwałby to Jerzy Bralczyk¹³. Wspólnota świata sugerowana jest zastosowaniem 1 osoby liczby mnogiej czasownika. W zwrotach zaczerpniętych z transparentów wyrażona została jakoby wola całego społeczeństwa. Formy te (**chcemy, domagamy się, żądamy ukarania**) należały do najczęściej używanych w trakcie tzw. wydarzeń marcowych.

„Kategorię bliskości” realizuje m.in. zaimek dzierżawczy **nasz**, który wmawia niejako odbiorcom tekstów propagandowych posiadanie wspólnego z ich nadawcami świata doświadczeń i wartości. Czytając w prasie, w stenogramach przemówień zdania: „Niech żyje **nasz** wspaniały naród polski”, „Zajścia nie mogą odebrać **naszej** młodzieży akademickiej dobrego imienia” lub „nie damy podważyć **naszego** zaufania do partii”, trudno oprzeć się poczuciu współodpowiedzialności, potrzebie integracji. A oto fragment z wiersza Stanisława Barańczaka:

nasze wyroby w niczym nie ustępują, nasze
pozytywne zjawiska coraz częściej
występują, nasze roboty postępują, nasza
młodzież wstępuje w szeregi, nasze widoczne efekty
następują po podjęciu określonych działań [...]

(JWN, 34)

Naczelnym elementem świata przedstawionego w powyższym fragmencie tekstu jest bez wątpienia zaimek dzierżawczy **nasz**. Takie jego nagromadzenie i wpisanie w konteksty obnażać ma zawartą w nim perswazję.

Podobną rolę pełni ów zaimek w tytułowym wierszu tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*. Tu jednak jego funkcja nie wyczerpuje się w demaskowaniu idei „wspólnego świata wartości” nadawców i odbiorców przekazów propagandowych. Występuje on dodatkowo jako czynnik współtworzący tzw. mechanizm symplifikacji rozkładu wartości¹⁴:

[...] ja wiem, że to niesłuszne, że
niesłuszny był kształt hełmu, niewłaściwy
model karabinu, nie ten okop, nieprawidłowy
kierunek pełzania, nie na miejscu
te łzy, a nade wszystko, nade
wszystko niesłuszne było wszystko, co widziałem,
co widziałem, ogłuszony
dziecięcym zdumieniem nie mojego, nie
naszego bólu, [...]

(JWN, 46)

Wiersz przeciwstawia się ułatwionemu czy wręcz prymitywnemu wartościowaniu, bazującemu na biegunowym, „czarno-białym” widzeniu świata. Krytycznie odtwarza propagandową opozycję **my-oni**. Układ ten budowany jest w utworze Barańczaka, podobnie jak w jego negatywnych odniesieniach, metodą mnożenia ulubionych przymiotników „nowomowy”: *niesłuszny* (-e), *nieprawidłowy* (-e), *niewłaściwy* (-e). Są one wskaźnikami wartości, a przecież — o czym pisał np. Michał Głowiński — „narzucanie znaku wartości” to jedna z najważniejszych cech języka pomarcowej polityki¹⁵. W przedstawionym wierszu zburzona zostaje jednowymiarowość propagandowej struktury, która okazuje się absurdalna w zetknięciu z odruchami sumienia, nakazami humanizmu, człowieczeństwem.

Lingwistyczne ukierunkowanie omawianej poezji swój najpełniejszy wyraz znajduje w dopracowaniu się licznych form tzw. metafory językowej.

Metafora językowa

Krytycy zainteresowani językiem poetyckim pokolenia '68 zgodni są, co do tego, że tradycja przedwojennej awangardy znalazła dla „nowofalowców” pośrednika w poezji Białoszewskiego i Karpowicza¹⁶. Wielu, od razu akcentowało różnice oddzielające wiersze Barańczaka, Krynickiego, Szarugi czy Dymarskiego od wierszy ich bezpośrednich poprzedników. Dla Adama Zagajewskiego „przygoda poezji lingwistycznej, która w wierszach Karpowicza przybrała postać alegoryczną”¹⁷, napełniła się doświadczeniem w wierszach Barańczaka i Krynickiego. Obok Krzysztofa Dybciaka¹⁸ i Janusza Maciejewskiego¹⁹ najszerzej omówił to zagadnienie Włodzimierz Bolecki²⁰.

Niewątpliwym jednak, choć tylko zewnętrznym, łącznikiem między dwoma pokoleniami „poetów-słowiarzy” jest konstrukcja poetycka stanowiąca wyróżnik poetyki lingwistycznej: **metafora językowa**. Leżąca u podstaw wielu tekstów Karpowicza i Białoszewskiego, weszła do kanonu środków artystycznych Stanisława Barańczaka.

Samo pojęcie wymaga, jak sądzę, pewnego wyjaśnienia. Chwyty, którymi chcemy się tu zająć nie zostały bowiem opisane w wielu dotychczas powstałych teoriach metafory²¹. Zajęli się nimi dopiero wnikliwiej badacze koncentrujący się na interpretacji semantycznej wypowiedzi. Aleksandra Okopień-Sławińska uważa np., że „konstrukcje metaforyczne mogą powstawać m.in. w rezultacie celowych przekształceń frazeologiczno-składniowych i dzięki aluzyjności do utartych formuł zyskiwać uzasadnienie”²². Takie właśnie celowe modyfikacje frazeologiczne rozumiane są w niniejszej pracy jako metafory językowe. Hanna Walińska przeciwstawia je „metaforom przedmiotowym”, które są modyfikacją głównie płaszczyzny semantycznej. „Znaczenie metafory językowej — pisze Walińska — realizuje się nie za pomocą przekodowania zewnętrznego, ale poprzez przekodowanie wewnętrzne. Poezja lingwistyczna to system znaków, którego cechą są znaczenia relacyjne powstałe jako czynnik przekształceń w obrębie systemu języka naturalnego. Wieloznaczność metafory językowej polega tu na zespoleniu dwóch lub więcej znaczeń jakiegoś wyrażenia — jednych danych przez język, drugich przez treść utworu. To znaczenie pochodzące z języka zostaje wprowadzone do semantycznego systemu utworu, staje się jego elementem”²³.

Henryk Pustkowski nazywa to, co powstaje w wyniku dekompozycji znanego odbiorcom zwrotu, „obrazem frazeologicznym”, który ujawnia się poprzez grę semantyczną między płaszczyzną tekstu i planem języka²⁴. Pustkowski dokonuje podziału przekształceń na dwa typy: kombinatorycz-

ne i substytutywne. Podobnie Romuald Cudak²⁵, który grupuje różne realizacje syntagmatycznej metafory językowej w dwa szeregi. Pierwszy — odpowiadający typowi substytutywnemu u Pustkowskiego — ma na celu „odświeżanie połączeń frazeologicznych przez przekształcanie bądź przywracanie ich częściom składowym podstawowego, pozakontekstowego znaczenia”. Na drugi — kombinatoryczny — składają się „kontaminacje związków frazeologicznych w nową całość znaczeniową”.

Dwukrotnie przedstawiał swoją propozycję systematyzacji tego typu przekształceń również Stanisław Barańczak — przy okazji omawiania przezeń twórczości Tymoteusza Karpowicza i Mirona Białoszewskiego²⁶.

„Z małymi wyjątkami — pisał Tadeusz Peiper — język pisarza składa się z zespołów słownych, których układ jest powtórzeniem znanych układów; zmieniają się w nich słowa, nie zmienia się sposób ich następstw. Te niezmiennie sposoby następstw, te niezmiennie układy, to właśnie tworzyły zdaniowe”²⁷. Peiper proponował „rozbijanie tworzydeł”, zapowiadając tym samym praktyki poetyckie lingwistów. Ci jednak wyszli ze swą destrukcją poza język literacki, o którym myślał Peiper. Dostarczycielem bogatego zestawu „tworzydeł” jest dla nich język potoczny oraz tzw. socjolekty. Procesom „odświeżania” poddają oni także zbiory paremiograficzne oraz inne idiomy utrwalone w kulturze.

Zapowiedź lingwistycznych operacji dokonywanych na połączeniach słownych znajduje się już w twórczości poetów Awangardy. W wierszu Juliana Przybosa czytamy:

Matko, kłoniąc się pytam:
— Zdrowaś?
— Łąkiś pełna?²⁸

Mamy w tym wypadku do czynienia z co najmniej podwójnym uniewyżleniem: 1) nastąpiło rozerwanie tradycyjnego zwrotu modlitewnego *Zdrowaś Maryjo łaskiś pełna...*; 2) dokonana się substytucja elementów, wykorzystująca podobieństwo fonetyczne wyrazów. Zabiegi te, zaliczane do dekompozycji typu substytutywnego możemy prześledzić w wierszach „pierwszego pokolenia lingwistów”²⁹. Oto przykłady metafor powstających w wyniku wymiany elementu:

„zdaję sobie dobrze skórę”
(Karpowicz, 108)

„w dzienniku wiadomości złego i dobrego”
(Karpowicz, 149)

„usypisko wysoko postawionych **kości**”
(Karpowicz, 158)

„kiedy ranne wstają **pantofle**”
(Karpowicz, 162)

„wystrychnięty na **futro**”
(Karpowicz, 172)

„szli do **podłogi** obiecanej”
(Białoszewski, 30)

boga naszego powszedniego”
(Białoszewski, 32)

„opero w trzech **drzwiach**”
(Białoszewski, 32)

„prawda **stoi** pośrodku”
(Białoszewski, 127)

W każdym z przytoczonych zwrotów znajduje się jeden element obcy. Podstawiony w miejsce elementu tradycyjnego metaforyzuje nowy związek, czyni go wieloznacznym — rzecz jasna wieloznaczność ta gra w pełni dopiero w obrębie całego tekstu. A oto jak wypełnia schemat $S(AB) + C \rightarrow S(AC)$ ³⁰ Stanisław Barańczak:

„tak mi się pali grunt pod **palcami**”
(JT, 22)

„po trzykroć niech będzie **pomięty**”
(JT, 8)

„wszelkie prawa **zastrzelone**”
(JT, 19)

„to się nie mieści **w globie**”
(JWN, 14)

„w gruncie **życia**”
(JWN, 41)

„ich stan pozostawia wiele **do krzyczenia**”
(JWN, 58)

„o dalszy pomyślny **rozbój**”
(Tr, 55)

Wymianę elementów ułatwiają tu zbieżności fonetyczne, np.: *palcami* — *nogami*, *pomięty* — *przekłęty*, *zastrzelone* — *zastrzeżone*, *w globie* — *w głowie*, *do krzyczenia* — *do życzenia*, *rozbój* — *rozwój*. Podobieństwo brzmieniowe sprawia, że nowy związek jest dla świadomości odbiorcy związkiem wiarygodnym, tzn. posiadającym — choć w tym wypadku pozornie — bogatą historię, co ułatwia jego przyswojenie i akceptację. Dopiero później rozpoznawalny staje się opozycyjny charakter nowego związku, ujawnione zostają znaczenia naddane. I tak np. nową — w relacji do dawnego frazeologizmu — jakością może okazać się hiperbola (*to się nie mieści w globie*) lub też zgoła jej ironiczne w zamyśle przeciwieństwo (*po trzykroć niech będzie pomięty*).

Barańczak wymienia elementy w przysłowiaach:

„gdzie drwa rąbią, **tam wichry wieją**”
(JWN, 33)

— a nawet w tekstach popularnych pieśni:

„więc **rymujmy** póki czas, bo jutro już nie będzie nas”
(JT, 15)

„nie rzucim ziemi skąd nasz **brud**”
(Tr, 65)

Innym sposobem tworzenia metafory językowej jest rozerwanie związku: $S (AB) + C \rightarrow S (ACB)$. Barańczak ponownie sięga tu do wzorca stworzonego przez liderów nurtu lingwistycznego:

„teraz jazda **taka** stąd zabiera
spory kawał czasu i łąki”
(Karpowicz, 103)

„zachodzi **krzywo** w głowę”
(Karpowicz, 159)

„na ukos przez jej **koszącą się** wysokość”
(Białoszewski, 52)

Rozerwanie frazeologizmu uświadamia odbiorcy co najmniej dwa znaczenia niesione przez elementy związku. W przykładzie pierwszym np. rozdzielenie przydawką zwrotu „jazda stąd!”, wskazuje zarówno na wykrzyknienie, które możemy interpretować jako rozkaz odejścia („idź precz, wynoś się”), jak i przypomina o czynności jechania, podróży. Przyjrzyjmy się konstrukcjom Barańczaka:

„jednym **nawiasem** tchu”
(JT, 7)

„sprowadzony na **ślótne** manowce”
(JT, 12)

„spójrzeć prawdzie w **te szare** oczy”
(JT, 24)

„z prądem **krwi** epoki”
(DzP, 58)

„słowa znane ze **zbyt częstego** słyszenia”
(JWN, 18)

„na **twą** śmierć zapomniałem”
(JWN, 53)

„sięgną po rozum do **każdej** głowy”
(Atl, 10)

Syntagma może zostać zmetaforyzowana przez dodanie do niej nowego elementu:

„a było to w wieku dziewiętnastym **twojego śmiechu**”
(Karpowicz, 195)

„jem ostrygi ze smakiem **wszystko mi jednym**”
(Białoszewski, 99)

Wzorzec **S (AB) + C → S (ABC)** znajdujemy w wierszach Stanisława Barańczaka w niezmienionej postaci:

„wziąłem się w garść **własnymi pięcioma** palcami”
(JT, 22)

„wzięty w dwa ognie **oczu**”
(JT, 22)

„sprowadzony na manowce **bagien**”
(JT, 12)

„w krzyżowym ogniu **oskarżeń**”
(DzP, 26)

„krewni za granicą **skóry**”
(DzP, 58)

Nowy składnik wyrażenia frazeologicznego pełni dla całego związku funkcję dopełnienia. Częstokroć powstaje ono z wyciągnięcia przez podmiot twórczy konsekwencji z istniejących reguł gramatycznych. I tak np. w większości przypadków użycie przyimka **od** z rzeczownikiem wymaga uzupełnienia o wyrażenie z przyimkiem **do**, które informuje o rozciągłości nazywanego zjawiska bądź rzeczy (od czegoś do czegoś). Prawdopodobnie tę wykorzystał Karpowicz w procesie dodawania elementu obcego do tych związków, które wymykają się ogólnej zasadzie. Stworzył „obraz frazeologiczny” oddający ruch od abstrakcji, emocji, stanów psychicznych do konkretnego — najczęściej somatycznego:

„odchodzimy od zmysłów **do zębów**”
(Karpowicz, 159)

— podobnie u Barańczaka:

„od niechcenia **do szpiku kości**”
(Atl, 16)

Druga grupa metafor językowych powstaje w wyniku przekształceń typu kombinatorycznego. Powodują one skrzyżowanie dwóch lub więcej połączeń frazeologicznych. Otrzymujemy w efekcie tzw. „węzeł syntagmatyczny”³¹ — miejsce, w którym spotykają się metaforyzowane wyrażenia. „Znaczenie metafory — jak pisze Cudak — realizuje się tutaj poprzez zespolenie znaczeń syntagm podlegających kontaminacji i znaczenia naddanego temu zespoleniu poprzez zawężenie syntagm”³². Np. u Karpowicza:

to dobre myślę dla igły
kiedy chce przejść się przez siebie
(Karpowicz, 168)

W kontaminacji tej biorą udział takie połączenia jak: 1) przejść się; 2) przejść przez coś; 3) przejść samego siebie. Wraz z nową formułą „przejść się przez siebie” tworzą one zespół znaczeń metafory. Typ $S(AB) + S(BC) \rightarrow S(ABC)$ spotykamy także w poezji Edwarda Balcerzana:

Pięściami głową zbiłem
Te pieniądze
(*Słowa przybysza z dołów*)

Jeszcze jak ją skałeczyć nie na głębokość rymu
(*Sidła*)

Kontaminacje związków frazeologicznych staną się niemal podstawowym chwytem kontynuatorów tradycji lingwistycznej, w tym Stanisława Barańczaka:

„pęk **kluczy** ptasich”
(DzP, 13)

„łamana **kołami** południków”
(DzP, 36)

„środki **utrzymania** się w ryzach”
(DzP, 58)

„cele wskazują **środki** zaradcze”
(DzP, 56)

„**toczą** się w dal rozmowy”
(DzP, 56)

„kurczy się **w praniu** mózgów”
(JWN, 28)

„**przechodzi** na wylot wszelkie jej wyobrażenia”
(JWN, 14)

„**obchodzę** urodziny z daleka i na palcach”
(Tr, 25)

Zbiór modyfikacji, z jakimi spotkać się może czytelnik wierszy Barańczaka, wzbogacają realizacje metod: „pozornej analogii” i „odwrócenia”, również przejęte z podstawowej dla tego poety tradycji:

a cień ich ścierał nam **pot z czoła**
nam **pot z serca**
(Karpowicz, 197)

Funkcją metafory powstałej w wyniku zastosowania „metody pozornej analogii” jest zespolenie sensów wprowadzanych przez analogiczne składowo, lecz różne znaczeniowo związki. Przykładem takiego zestawienia jest fragment z wiersza Barańczaka *Kwiat cięty*:

„ścięty z nóg;
ścięty z szyi”
(JT, 8)

Juliusz Słowacki, pisząc wiersz *Śni mi się jakaś wielka powieść*, stał się natomiast — co zauważyła Aleksandra Okopień-Sławińska — prekur-

sorem budowania metafory językowej, polegającej na zamianie funkcji składniowych wyrazów wchodzących w związek:

[...] wielki ów kraj teraz płaczący
Wolności... i wierzbami rozwieszony nad grobem
Zbudzę... [...]

Zamiast banalnej „wierzby płaczącej” zwieszającej się nad grobem, stworzył poeta obraz sugestywniejszy, dzięki przekształceniu „normalnych odniesień składniowo-semantycznych”³³. Metodę „odwrócenia” niemalże zbanalizowali później poeci-lingwiści:

„ptaki dmuchane z powietrza
dokąd **myślą** skoro **nie lecą**”
(Karpowicz, 109)

„jeszcze **kokarda** wiąże **rękę**”
(Karpowicz, 123)

„jak **ciszę** zasiał **mak**”
(Białoszewski, 97)

— a przejął ją od nich Stanisław Barańczak:

„jesteś **dłonią** wbiją **nożem** w stół”
(JT, 8)

„nic co **obce** nie jest mi **ludzkie**”
(JWN, 29)

Celem opisanych powyżej modyfikacji jest uwieloznacznienie tekstu poetyckiego. Następuje dzięki nim „sprzężenie wielości i jedności znaczeń”³⁴. Poeci-lingwiści pokolenia ’68, a wśród nich Stanisław Barańczak, ujawniać chcieli w ten sposób kryzys języka jako środka porozumiewania się ludzi. Najprostsze chwytły lingwistyczne powstawały w reakcji na ciągłą jego dewaluację w środkach masowego przekazu, w dokonaniach kultury masowej. Za opisywaną tu poetyką stała świadomość, że między strukturą tekstu a strukturą świata obowiązuje zasada homologii. Otwiera to możliwość odczytywania lingwistycznych zabiegów jako próby odkłamywania fałszywego obrazu rzeczywistości utrwalanego w języku oficjalnym oraz w sferze wyobrażeń potocznych. Potwierdzenia tej tezy szukać będziemy, podejmując się interpretacji poszczególnych wierszy Stanisława Barańczaka.

Parodia

Rozwojowi środków masowego przekazu stale towarzyszą przeciwstawne nastroje krytycyzmu i fascynacji³⁵. Komunikowanie masowe wykształciło nowe typy wypowiedzi, posługujące się swoistym stylem, konkurujące z formami literackimi, a jednocześnie w sposób zdecydowany wpływające na sztukę słowa. Już w okresie dwudziestolecia międzywojennego niebezpiecznie zbliżyły się do siebie języki: literatury i publicystyki (poetyka „Trzech salw”, „Kwadrygi”). Wiersz mógł być już konstruowany na wzór notatki prasowej (np. *Z kroniki wypadków* Juliana Tuwima³⁶), mógł też zostać złożony z autentycznych lub zmyślonych czy stylizowanych cytatów (*Stenotypistki* Stefana Flukowskiego³⁷, *Ostatnia wojna* Władysława Broniewskiego³⁸, *Alarm* Antoniego Słonimskiego).

Twórczość poetycka rozwijała się poszukując rozwiązań analogicznych do dokonań dwudziestowiecznej sztuki, stąd też np. jej zwrócenie w stronę „przedmiotów gotowych” (*ready made* Duchampa) i „znalezionych” (*object trouve*), w kierunku sztuki reprodukującej rzeczywistość, a nawet reprodukującej reprodukcje („hiperrealizm”). Szczególne nasilenie działań literackich, zbliżających utwory poetyckie do dadaistycznej rzeźby i malarstwa fotorealistów, nastąpiło w okresie tzw. „burzy i naporu” pokolenia '68. Przedmioty przedstawione w poezji „nowofalowców” należały najczęściej do „odnalezionych” w języku³⁹.

Utwory literackie budowane z fragmentów rzeczywistości językowej, rezygnujące z odwołań do wybranej tradycji gatunkowej na rzecz odwołań do pozaliterackich form wypowiedzi, nie przyjmowały nigdy wobec swojego tworzywa neutralnego charakteru. Oto np. trzy wiersze Stanisława Barańczaka parodiujące wzorzec zaczerpnięty z prasy:

W atmosferze

W atmosferze szczebiotu oraz wzajemnego
zrozumienia, w atmosferze ptaszczo
świeżej (rosa, wschód słońca, poranne
gazety), wydestylowanej w ciągu
nocy wspólnym wysiłkiem
z parnych oddechów śpiących, z dymu sal
konferencyjnych, z zaduchu cel (cele
uświęcają środki zaradcze), w atmosferze
szczerości
szczekania (reakcja
łańcuchowa) lub merdania językiem oraz wzajemnego
zrogowacenia gałek ocznych rozmówców

toczą się w dal rozmowy w sprawie, dochodzenia
też w sprawie (różnica w ustawieniu
lampy na biurku) i walki za sprawę
oraz koła pociągów towarowych, które
wiozą w wagonach-chłodniach ku najodleglejszym
krańcom kraju
atmosferę szczelności i wzajemnego zrośnięcia się z sobą
mózgów i ust.

(DzP, 56)

Napiszcie do nas, co o tym sądzicie

Ponieważ zależy nam na szczerej i spontanicznej
wymianie zdań z naszymi czytelnikami,
pragniemy poddać publicznej dyskusji
następującą kwestię, która stanowi drażliwą
bólączkę codziennego życia i domaga
się zdecydowanej odpowiedzi:
czy Ziemia kręci się wokół Słońca,
czy Słońce wokół Ziemi, a jeśli tak
lub nie, to dlaczego?

Najbardziej spontaniczne i szczere opinie
zostaną nagrodzone bonami towarowymi;
anonimów nie drukujemy.

Napiszcie do nas, co o tym sądzicie.

(JWN, 31)

N.N. spożywa zaimprovizowany obiad (fragment)

[...]/ „Z wyrobów masarskich
jednym z popularniejszych
jest kaszanka. Popularna nie
tylko ze względu na przystęp-
ną cenę, ale również dla swych
wartości odżywczych (kasza).
Nic więc dziwnego, że ma ona
wielu amatorów. Niestety, osta-
tnio jej jakość pozostawia wie-
le do życzenia. Jest tak przeso-
lona, że najczęściej nie nada-
je się do konsumpcji. Do nie-
rzadkich wypadków należy też
nadmiar pieprzu. Po skonsumowaniu
tak przyprawionej kaszanki
nie trudno się dziwić
sporym ilościom płynów pitnych
dla ugaszenia pragnienia.

Nasuwa się pytanie: czy nikt
nie kontroluje jakości tego ga-
tunku wędliny?"[...]

(SzO, 27)

Mamy przed oczami teksty pochodzące z nie istniejącej gazety, niemniej jednak swoją konstrukcją bezwzględnie na gazetę wskazujące: oficjalny komunikat pokonferencyjny, notatkę zachęcającą czytelników do publicznej dyskusji „na łamach”, wreszcie, „brawurowo odważną” notatkę interwencyjną. Na prasowy rodowód omawianych tekstów wskazują elementy ich struktury, zaczerpnięte wprost z form publicystycznych na zasadzie *object trouve* (przedmiotu znalezionej). Taką relację, w wypadku ostatniego z przytoczonych wierszy, akcentuje dodatkowo układ wersyfikacyjny, nie znajdujący odniesienia w tradycji poetyckiej. Sposób delimitacji powinien tu wywoływać złudzenie lektury gazetowej szpalty.

Podstawą konstrukcyjną pierwszego wiersza jest stereotypowy zrost frazeologiczny: „Rozmowy toczą się w atmosferze szczerości i wzajemnego zrozumienia”. Osią budowy drugiego tekstu jest autentyczna notatka, w której wymieniono jeden element: brzmienie pytań. W obydwu wierszach, poza właściwą utworom poetyckim dominacją funkcji estetycznej wypowiedzi, łatwo dostrzec znaczenie orientacji na kontekst. Kontekst, w postaci konkretnych odmian komunikatu prasowego, wyznacza model lektury przedstawionych wierszy jako parodii. W wierszu trzecim „parodia, czyli gra”⁴⁰ powstaje skutek odległości, jaka oddziela przedmiot notatki, posiadający przecież status najmniej szlachetnego wyrobu masarskiego, od sposobu mówienia o nim. Styl dziennikarskiej kreacji na śmiałość, bezkompromisową interwencję — o autentyczności potwierdzonej nawet anakolutem — zostaje wykpiiony przez uświadomienie odbiorcy wiersza miałkości i banalności poruszanej w notatce tematyki. To uświadomienie, z kolei, mogło się dokonać tylko dzięki podniesieniu dobrze znanego wielu pokoleniom czytelników prasy komunikatu do rangi wiersza. Zmiana znaczenia tej wypowiedzi uzyskana zatem została w wyniku swoistej zmiany ramy modalnej — nowego osadzenia komunikacyjnego.

Podstawową funkcją omawianych obecnie konstrukcji poetyckich jest ośmieszenie wzorca, zwrócenie uwagi na jego stereotypowość i pozorne znaczenie dla świata rzeczywistego. Podmiot twórczy wskazuje tym samym zupełne rozminięcie się, nieprzyległość dwóch światów: zawartego w tekstach propagandowych i autentycznego. Wykorzystuje w tym celu m.in. technikę substytucji, wprowadzając do struktury parodiowanych tekstów obce elementy, np. absurdalne pytania, zachęcające do dyskusji na temat:

czy Ziemia kręci się wokół Słońca,
czy Słońce wokół Ziemi, a jeśli tak
lub nie, to dlaczego?

Wiersze Barańczaka, nie parodiujące wprowadzie tekstów artystycznych, lecz wytwory językowe będące konsekwencją komunikacji masowej, obliczone są, podobnie jak parodie dzieł literackich, „na odbiór rejestrujący ich komiczne podobieństwo a zarazem odchylenie, odmienność w stosunku do wzorca”⁴¹. Typowym tego przykładem jest wiersz *W atmosferze* — wariacja frazeologiczna osnuta na jednym motywie z oficjalnego komunikatu.

Komizm pojawia się już w pierwszym wersie, w którym podobieństwo brzmienia pozwoliło słowo „szczerłość” zastąpić słowem „szczebiot”. Powaga przekazu została w tym miejscu zachwiana podwójnie. Po raz pierwszy, przez przyrównanie przedstawionej w komunikacie sytuacji do zjawisk charakterystycznych dla świata ptaków. Równa się to oznajmieniu nieprzekładalności sygnalizowanych w tekście dźwięków na kod zrozumiały dla człowieka. „Szczebiot”, nawiasem mówiąc, nie może prowadzić do niczego konstruktywnego, czego najlepszym dowodem był żalosny koniec *Ptasiego radia*⁴². Efekt podstawienia elementu w początkowej partii utworu Barańczaka przywołuje dwuwers z Tuwima:

Proszę, niech każdy nastawi aparat,
Bo sfrunęły się ptaszki dla odbycia narad [...]”⁴³.

— potwierdzony zwrotem „w atmosferze ptaszęco świeżej”. Słowo „szczebiot” jest również nośnikiem znaczeń przywołujących cechy związane z nie-dojrzałością — tym po raz drugi burzy powagę informacji.

W tekście Barańczaka istnieje obok siebie kilka niestandardowych rozwinięć parodiowanego zwrotu, z których każde jest samodzielną próbą rozszyfrowania istoty pojęć wyjściowych: „szczerości” i „wzajemnego zrozumienia”. Obok już przywołanych („atmosfera szczebiotu”, „atmosfera ptaszęco świeża”), wymienić trzeba „atmosferę merdania językiem” (sugestia okazywania służalczości, posłuszeństwa, poddaństwa, wprowadzona przez zastąpienie „ogona” językiem), „atmosferę szczerości szczekania”, „szczelności”, „wzajemnego zrogowacenia gałek ocznych rozmówców”, „wzajemnego zrośnięcia się z sobą mózgow i ust”.

Kolejnym, po słowie gazety, odniesieniem dla poezji Stanisława Barańczaka, stało się słowo komunikowane za pomocą radia. Początki radiofonii i przypadający na lata dwudzieste szczytowy punkt w rozwoju prasy współtworzą moment nazywany przez socjologów „pier-

wszym progiem umasowienia”⁴⁴. „Specyficzną właściwością radia — pisze Antonina Kłoskowska — jest szczególna łatwość, niekłopotliwość recepcji. Raz nabyte urządzenie odbiorcze oddaje słuchaczowi dyspozycję nad rozporządzalnymi treściami programu. Słuchacz dysponuje nimi we własnym domu, zmienia przez przekręcenie gałki”⁴⁵. Bohater poematu *Sztuczne oddychanie* — N.N., przekręca właśnie gałkę radia:

— W dniu dzisiejszym — zawiadamia go piersiowy głos —
zanotowano huragan w Australii,
katastrofalne opady w Indiach i trzęsienie
ziemi w Meksyku. Tyle o kapryсах aury
na świecie. Natomiast u nas
pogoda wciąż bez wielkich zmian, niebo bezchmurne,
powietrze świeże i zdrowe, wiatry słabe z kierunków
zmiennych. W sprzyjającym klimacie,
w twórczej atmosferze wzajemnego zaufania
odniesiemy dziś z pewnością niejednen sukces. Nad krajem
rozciąga się zatoka zwiększonego ciśnienia,
ilość atmosfer na głowę mieszkańca
przekracza zaplanowaną normę. To osiągnięcie
sprawi, że będą państwo czuć się świeżo i pogodnie,
dziarsko i zdrowo, że państwo też będzie
świeże, pogodne, dziarskie, zdrowe, pełną piersią
wdychając twórczy klimat oraz atmosferę [...].

(SzO, 15)

Wbrew pozorom, nie jest to tylko i wyłącznie prosta parodia radiowej prognozy pogody. Tekst Barańczaka powstał w wyniku kontaminacji dwóch wzorców: „prognozy pogody” oraz „wiadomości dziennika politycznego”. Umożliwił ją frazes zaczerpnięty z tego drugiego („W sprzyjającym klimacie, w twórczej atmosferze wzajemnego zaufania”) i konsekwencja językowa — odwołanie się do pierwotnego, a nie metaforycznego znaczenia wyrazów: „klimat” i „atmosfera”.

Miejszem wspólnym kontaminowanych przekazów jest w omawianym wierszu „aura” — tyle, że jej „kaprysy na świecie” pojawiały się zwykle w przeglądzie wydarzeń jako kontrpunkt dla wiadomości krajowych, nie związanych bynajmniej z obserwacją Natury. W wierszu natomiast, zgodnie z logiką, przeciwstawione zostały informacji o zjawiskach atmosferycznych. W stosunku do komunikatów wzorcowych („pogoda”, „wiadomości”) odwróceniu uległy ich propagandowe role. Dwa główne człony tekstu Barańczaka zamieniły się niejako przysługującymi im w rzeczywistości funkcjami. Wzięte z „dziennika” informacje o katastrofach są

w omawianym wierszu jedynymi, prawdziwymi doniesieniami dotyczącymi „pogody”, zaś dane odnoszące się do „pogody” przypominają „wiadomości polityczne”.

O ile parodiując teksty gazetowe posługiwał się Barańczak najczęściej techniką substytucji, o tyle w przypadku przekazów radiowych efekt ośmieszenia wzorca uzyskany został dzięki zagęszczeniu i wyjaskrawieniu jego cech⁴⁶. W interesującym nas wierszu przejawiało się to głównie w przesyceniu informacyjnym biegunowego układu. Na świecie: „huragan”, „katastrofalne opady”, „trzęsienie ziemi”. U nas: „niebo bezchmurne”, „powietrze świeże i zdrowe”, „wiatry słabe”. Parodystyczny charakter tekstu ujawnia się również w podwojeniu funkcji zgromadzonych określeń. Zatem „obywatele” będą czuć się: „świeżo i pogodnie, dziarsko i zdrowo”, jak i „państwo” będzie: „świeże, pogodne, dziarskie, zdrowe”. Wieloznaczność tego fragmentu wynika oczywiście z obecności w nim homonimu, jakim jest wyraz „państwo”.

Podobnie parodiujące cele realizuje konstrukcja „pogadanki radiowej” (*N.N. wysłuchuje pogadanki radiowej*). Wyjaskrawione zostały w niej cechy stosowanego zazwyczaj przy takich okazjach modelu „pytanie—odpowiedź”:

Co jest wtedy niezbędne?
Niezbędne jest wtedy...

Co należy przede wszystkim uczynić?
Przed wszystkim trzeba...

Co następnie?
Następnie...

Na czym polega ucisk?
Polega na...

(SzO, 33)

Trzecią grupą tekstów Stanisława Barańczaka parodiujących inne niż literackie typy wypowiedzi są wiersze, do których powstania przyczyniła się bez wątpienia biurokracja. Np. wiersz *Wypełnić czytelnym pismem* (DzP, 58)⁴⁷ przypomina swoją konstrukcją ankietę. Jest wręcz autentyczną ankietą, pozornie niewypełnioną, bo zawierającą tylko pytania. Wnikliwa lektura pozwala percypować ten tekst jako parodię ankiety.

Pozór niewypełnienia ankiety przedstawionej przez Barańczaka dostrzeżemy, gdy zwrócimy uwagę na niestandardowe rozwinięcia standardowych pytań:

„z kim styka się powierzchnią mózgu?”
 „z kim jest zbieżny częstotliwością pulsu?”
 „krewni za granicą skóry?”
 „skąd czerpie środki utrzymania się w ryzach nieposłuszeństwa?”
 „czy jest posiadaczem majątku trwałego lęku?”
 „ordery, odznaczenia, piętna?”

Dodatkowym zabiegiem rozbijającym schematyzm ankiety są działania w nawiasach, czyli: „(tak, nie)” oraz znak zapytania postawiony po słowie „urodzony”.

Konstrukcja wiersza *Wypełnić czytelnym pismem* zwraca z jednej strony uwagę na istnienie tego, co skrywane jest przed światem zewnętrznym, gdzieś w „zakamarkach duszy”, z drugiej strony ukazuje zagrożenie, jakie dla intymności, niezależności jednostki niesie instytucjonalizacja życia.

Zbliżone do omówionych tu technik poetyckich zaobserwować można m.in. w takich utworach Stanisława Barańczaka, jak: *N.N. zapisuje coś na odwrocie pudełka z papierosami* (SzO, 41) i *Z innych ważnych względów społecznych* (Tr, 27), w których parodiowana jest struktura „oświadczenia” obywatela. W tekście *Piosenki z megafonu* (SzO, 48), do którego wrócimy w następnym rozdziale, przerysowaniu uległa poetyka pieśni masowej.

Odwołania do pozaliterackich form wypowiedzi wpisują się swoją budową w nurt twórczości szczególnie nakierowanej na język, potwierdzając „lingwistyczną” orientację poezji Stanisława Barańczaka.

Koncept frazeologiczny

Po dziś dzień zwykło się na podstawie tekstów literackich rekonstruować „wyglądy” epok. Literatura przechowywała dla potomnych nie istniejące już krajobrazy, budowle, stroje, obrzędy; utrzymała wielkie wydarzenia i błahe często zdarzenia, przypadki i przeżycia. Z poezji, której ambicją jest „dawanie świadectwa”, wyłuskać można szereg konkretów, czyniących owo świadectwo wiarygodnym. Jednak dopiero poeci-lingwiści pokolenia ’68, wzorujący się na osiągnięciach artystycznych Mirona Białoszewskiego, postanowili doświadczenia człowieka ich czasów przekazać w formie zapisu językowego zgiełku.

Konkretem stały się w ich wierszach strzępy mowy, wiązanej w dynamiczne monologi bezimiennych autorów. Domyślnego nadawcę tak pomyślnych komunikatów rozpoznajemy bez trudu w anonimowej zbiorowości typowego wschodnioeuropejskiego państwa, opętanej jednym tylko celem: *dojść do lady*. W wierszach Barańczaka ten zbiorowy nadawca formułuje „zdania-klucze epoki”⁴⁸:

„posuwać się do przodu”
„co dziś rzucili”
„pan tu nie stał”
„przepraszam kto jest ostatni”
„za czym państwo stoją”
„niech pan to miejsce trzyma dla mnie”

Tyle głos zbiorowości. Podmiot twórczy rejestruje, niejako z obowiązku, najbardziej typowe, w danym miejscu i czasie (Polska przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych), pozbawione cech indywidualnych wypowiedzi tłumu, aby poddać je następnie poetyckiej analizie:

Pan tu nie stał, zwracam panu uwagę,
że nigdy nie stał pan za nami
murem, na stanowisku naszym też
pan nie stał, już nie mówiąc, że na naszym czele
nie stał pan nigdy, pan tu nie stał, panie,
nas na to nie stać, żeby pan tu stał
obiema nogami na naszej ziemi, ona stoi
przed panem otworem, a pan co,
stoi pan sobie na uboczu
wspólnego grobu, panie, tam jest koniec,
nie stój pan w miejscu, nie stawiaj się pan, stawaj
pan w pąsach na szarym końcu, w końcu
znajdzie się jakieś miejsce i dla pana.

(Tr, 67)

Wyjściowy frazeologizm *pan tu nie stał* trzeba, w kontekście całego utworu, potraktować jako esencję wiedzy o sytuacji egzystencjalnej społeczeństwa, którego ów zwrot stał się własnością. Jego jednorazowe, konkretne zastosowanie w relacji człowiek—człowiek, pojawiające się podczas próby dokonania zakupów urasta w wierszu Barańczaka do rangi symbolu. Dzieje się tak za sprawą kolejnych rozwinięć i przekształceń inicjalnego tematu wypowiedzi. Na przestrzeni trzynastu wersów krzyżuje się z sobą i współlistnieje ponad dwadzieścia standardowych i już zmetaforizowanych związków frazeologicznych. Wszystkie one oparte są na leksyce związku głównego, wykorzystują jego dwa podstawowe wyrazy. Przy czym słowo „pan” występuje tu w funkcji fatycznej, określa wyłącznie kierunek komunikatu, podtrzymuje więź między nadawcą i odbiorcą. Osobowe formy czasownika „stać” pełnią rolę centralnego budulca przywoływanych związków, np. takich jak: *stać za kimś* (w znaczeniu dosłownym i przenośnym: „popierać kogoś”), *stać murem*, *stać na stanowisku* („pełnić urząd” i „reprezentować jakąś opinię”), *stać na czele* (również

dosłownie i przenośnie), *nie stać kogoś na coś, stać na ziemi* (także: „być realistą”), *stać obciema nogami na ziemi, stać otworem, stać sobie, stać na uboczu, stać w miejscu* (to również: „nie rozwijać się”), *stać (stanąć) w czymś* (np. w *plamieniach*), *stać na końcu*.

Relacja człowiek—człowiek ustępuje miejsca relacji tłum—człowiek: „nie stał pan za **nami**”, „na stanowisku **naszym**”, „na **naszym** czele”, „**nas** na to nie stać”, itd. Uzyskany w ten sposób obraz wyobcowania jednostki, w pierwszym, zewnętrznym planie tekstu, motywowany jest, podobnie jak i kolejne frazeologizmy, konkretną sytuacją kolejki. Ujawnia się w niej solidarność „stojących” przeciwko temu, który „chce się wkręcić”, naruszyć istniejącą strukturę i hierarchię.

W planie ogólnym zbiorowość integruje się przeciw buntownikowi wokół historii („nie stał za nami murem”), polityki („na stanowisku naszym”), przywódcy („na naszym czele”). To w pierwszym członie rozkwitania związku wyjściowego. Człon drugi rozpoczyna się od powtórzenia związku w postaci nie zmienionej: *pan tu nie stał*. Jednostce zarzucona zostaje pasywność społeczna („stoi na uboczu”), tym bardziej godna napiętnowania, że okazana w obliczu nadchodzącej klęski („ubocze wspólnego grobu”). Zbiorowość, w trosce o zaspokojenie własnych potrzeb, świadoma niewystarczalności przeznaczonego do podziału dobra, ujawnia niechęć wobec obcego („nas na to nie stać, żeby pan tu stał”), identyfikując się przeciw niemu wokół pojęcia ojczyzny („na naszej ziemi”).

Drobne zajście w kolejce staje się modelem walki „na śmierć i życie”. Śmierć jest dla zakrzykanego przez tłum indywiduum propozycją nie do odrzucenia: „stoi pan sobie na uboczu wspólnego grobu”, a przecież — wystarczy tylko właściwy krok — „ziemia stoi przed panem otworem”. Dzięki wykorzystaniu zbieżności semantycznej pojęć „otwór w ziemi” i „grób” odwróceniu uległo tradycyjne znaczenie wyrażenia, mówiącego, że „coś stoi przed kimś otworem”. Kojarzone zawsze z szansą, zapowiedzią dobrej przyszłości, w wierszu Barańczaka oznajmia o braku jakiegokolwiek nadziei.

W omawianym tekście wyróżniliśmy dwa „człony rozkwitania”. Już samo to określenie przywołuje tradycję poezjowania Tadeusza Peipera. Określenie „układ rozkwitania” nie wydaje się jednak w pełni właściwe dla prób gatunkowego usytuowania poezji Barańczaka. Trafniejsza wydaje się nazwa zaproponowana przez Henryka Pustkowskiego — „koncept frazeologiczny”. Jest według definicji „rodzajem obrazu frazeologicznego, w którym faktor obrazotwórczy (zwrot frazeologiczny) przyporządkowuje sobie całościowo tekst, staje się jego dominantą kompozycyjną i zarazem generatorem wszystkich wewnątrztekstowych motywacji”⁴⁹.

Rzecz jasna związki Barańczaka z poezją i myślą teoretyczną autora *Tędy*, *Nowych ust* i *Żywych linii* są niepodważalne. Przejął on przecież naczelną ideę konstrukcji Peiperowskiej, tzn. rozkwitanie, choć nadał mu odmienny od wzorcowego przebieg. „Układ” w wykonaniu Barańczaka nie służy wyłącznie do zmetaforyzowanego opisu rzeczywistości. Istota jego wiersza nie tkwi w wielości omówień tego samego elementu — najważniejsze stają się bowiem napięcia i gra znaczeń między jakimś jednym elementem (najczęściej zwrotem frazeologicznym) a jego kolejnymi rozwinięciami. Dopiero ujrzenie wszystkich nowopowstałych relacji z osobna i w całości prowadzi do rozpoznania sensu utworu.

Jak pisze Stanisław Jaworski, rozwijanie u Peipera „dotyczyć może wywodu logicznego albo też sytuacji czy zdarzenia”⁵⁰. U Barańczaka „sytuacja” znajduje się w kontekście interpretacyjnym wiersza. Samo rozwijanie bezpośrednio dotyczy konkretnego związku frazeologicznego, który poprzez swoje nacechowanie jest w stanie przywołać w świadomości odbiorcy zdarzenie już pozajęzykowe, obraz konfliktu społecznego lub politycznego. Zdanie rozkwitające Peipera (prapoczątek układu rozkwitania) polega — pisze Krynicki — „na rozwoju jednego motywu, jednego widzenia poetyckiego”⁵¹. Jego cechą charakterystyczną musi być zatem stałe dookreślanie jednego elementu, wzbogacanie jednego zdania. Oto najprostszy z przykładów:

Nam twój śpiew,
nam złoty twój śpiew,
nam czarnym złoty twój śpiew [...]”⁵²

Odwrotnie u Barańczaka. Motyw wyjściowy uruchamia łańcuch skojarzeń świadczący o wielości widzeń poetyckich. Pojawiają się w wierszu elementy, które nierzadko wcale się nie uzupełniają, a wręcz ścierają się z sobą, dając nową jakość. Stąd o ile, jak chce tego Przybos⁵³, w wierszu Peipera wyróżnić możemy przesuniętą na początek puentę (wniosek), po której kolejno następują części: opisowa i refleksyjna, o tyle w wierszu Barańczaka początek jest tylko czymś w rodzaju tezy. Po jej postawieniu rozpoczyna się, trwająca aż do ostatniego wersu, nigdy jednoznacznie nie zakończona, dyskusja.

„Puenta” Peipera i „teza” Barańczaka są w konstrukcji wiersza „pierwszym etapem układu rozkwitania”, który to etap — jak pisze teoretyk Awangardy — „daje całość, na razie zarodkową, lekko zarysowaną, utworzoną z urywków, streszczoną, szybką, pełną zaciekawiających niejasności”⁵⁴. W drugim etapie Peiper czyni tę całość bardziej zrozumiałą, a odbiorcę jego poezji spotkać ma w ostatnim fragmencie lektury „ulga jasno-

ści". Drugi etap w „układzie” Barańczaka już tych założeń nie realizuje, a co więcej, często podważa nawet prawdziwość wiedzy zawartej w początkowej całości.

Mimo iż tak wiele różnic dzieli propozycję poetycką Tadeusza Peipera od dokonań Stanisława Barańczaka, łatwo dziś dostrzec pomyłkę Juliana Przybosia, wyrokującego „układowi rozkwitania” brak kontynuatorów⁵⁵. Koncept frazeologiczny, jako współczesne wcielenie Peiperowskiego wzorca, należy do licznej grupy konstrukcji poetyckich, dla których pierwszy zespół odniesień mieści się w języku. Stając się dominantą konstrukcyjną został on uznany przez twórcę za podstawowy klucz do rozpoznania ukrytej za nim i również w nim samym rzeczywistości.

Badacze poezji zwracali dotychczas uwagę raczej na podobieństwa niż różnice w konstrukcjach poetyckich Peipera i Barańczaka. Zdaniem Janusza Kryszaka Awangarda podsunęła debiutantom końca lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych środki wyrazu⁵⁶. „Układ rozkwitania” dostrzegł, jako formę kontynuowaną przez poetów Nowej Fali Janusz Maciejewski⁵⁷. O obecnej w wierszach Barańczaka „składni Peiperowskiego poematu rozkwitającego” pisał wielokrotnie już przywoływany w tej pracy Włodzimierz Bolecki⁵⁸. Podobnie wypowiadali się również Bożena Tokarz⁵⁹ i Tadeusz Kłak⁶⁰.

Kontekst polityczny

Trzasnął dzieje — i wyskoczył
Ze swej retorty alchemicznej,
Zdumione przecierając oczy,
Poeta — bardzo polityczny.

Julian Tuwim

Dotychczasowe nasze usiłowania zmierzały w stronę immanentnej analizy chwytów, środków poetyckiej ekspresji. Ich celem miał się stać opis sposobów osiągania artysty. Lektura poezji Stanisława Barańczaka ukazująca jej zakorzenienie w tradycji literackiej, eksponująca operacje dokonywane na tworzywie językowym, motywowana była m.in. stereotypem odbioru, którego instrumentalizm¹, pozbawiał wiersze autora *Dziennika porannego* ich istoty, czyli poetyckości. Poszukiwanie reguł nadających omawianym wypowiedziom cechy konstrukcji poetyckiej przesłoniło być może do pewnego stopnia zamiar, polegający na równoczesnym dążeniu do wyjaśnienia obecnych w nich sensów. Jednakże dopiero wyeksplikowana świadomość „literackości” wierszy Stanisława Barańczaka pozwala, bez narażania się na zarzut mimetycznego potraktowania dzieła i wejścia w pułapkę genetyzmu, ukazać relacje między poezją a szeregiem pozaliterackich kontekstów. Rzecz jasna widzianych przede wszystkim jako czynniki współorganizujące tekst poetycki. Stąd też, pomimo konieczności zwrócenia większej niż dotychczas uwagi na referencyjną funkcję języka, nie będzie celem poniższych zabiegów dosłowny opis czy też rekonstrukcja oddziałujących na poezję Stanisława Barańczaka kontekstów. Przykładowo, mówiąc o kontekście politycznym, chcemy, nie unikając sięgnięcia do pozaliterackiego konkretnego i materiału dowodowego, zobaczyć, nie tyle stopień odzwierciedlenia rzeczywistości politycznej w literaturze, lecz proponowaną przez literaturę interpretację owej rzeczywistości.

„Te słowa mów zbyt długich i zbyt krótkich rozmów...”

W poprzednich rozdziałach była już mowa o swoistej niejednorodności językowej wierszy Stanisława Barańczaka, o pojawiającym się w nich „cudzym słowie”. Lektura ujawnić miała jednak tylko jednego prawdziwego dysponenta reguł mówienia: podmiot twórczy, manifestujący specyficznym uporządkowaniem wypowiedzi swoją rolę poety. „Cudze słowo” wykorzystane jako budulec metafor i porównań, wprowadzone w szereg wyliczeniowy i usytuowane na jednym z biegunów antytezy, stało się składnikiem szerszej struktury dialogowej, oryginalnego języka poetyckiego, zrodzonego z napięcia między pragnieniem poety, aby być rozumianym i akceptowanym — co zmuszało do operowania na doświadczeniu znanym i bliskim potencjalnemu odbiorcy literatury — a negacją ideologii, której język odbiorcą ów w mniejszym lub większym zakresie sobie przyswoił². Spróbujmy obecnie pojawiające się w wierszach Barańczaka „cudze słowo” pozbawić jego dialogowego kontekstu i wskazać dysponentów najczęściej podsłuchiowanych przez podmiot jego poezji.

Pierwszego z nich daje się dość łatwo zidentyfikować, jako że wypowiada się najczęściej (tak się nam przynajmniej w pierwszej chwili wydaje) we własnym imieniu, co pociąga za sobą pierwszoosobową formę wypowiedzi. Zarówno wtedy, gdy zagubiony, nerwowo zastanawia się: „gdzie ja podziałem to zaświadczenie” (Tr, 21), jak i wówczas, gdy dramatycznie nakazuje: „panie, musisz mi pan pomóc” (Tr, 21). Mówi „od siebie”, najprościej jak potrafi, choć to, co mówi, to, co składa się na zawarty w jego słowach zespół znaczeń i dyrektyw działania, dalekie jest od wiązanych zwykle z używaną przezeń formą gramatyczną: intymności, prywatności czy nawet jakiegoś egotyzmu.

W oświadczeniach: „to mnie nie dotyczy” (JWN, 49) i „w nic się nie dam wpłacać” (JWN, 50) widzimy wyraźnie, że mowa owego „ja” skierowana jest na zewnątrz, co może sugerować relację ja → świat. Taki model wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej ukierunkowany jest na rozumienie kontekstu³. Zakłada on punkt widzenia nadawcy, który w omawianym przypadku jest podmiotem tylko w sensie gramatycznym. W wyrażeniach typu: „cały zysk, że z roboty wylecisz” (SzO, 24), „nie ma sensu się wygłupiać” (SzO, 10), „po co mu to było” (JWN, 48), ujawnia się cała jego zależność od określonej rzeczywistości, która podsuwa mu gotowe klisze językowe mające jakoby przekazywać opinie indywidualne. Rejestrowana przez Barańczaka rzeczywistość językowa tworzy tym samym pętlę informacyjną, która usuwa poza swój obręb wszelkie jednostkowe podmioty, mając je fikcją pierwszej osoby liczby pojedyn-

czej. Klisza jest dla jednostki atrakcyjna przez swą gotowość, dostępność i zawartą w niej upraszczającą interpretację świata. „Ja” posługujące się z pozoru tylko własnym językiem jest z kolei cenne dla interesującej nas rzeczywistości, jako nie zagrażające, przez swą indolencję kreatorską, jej status quo.

Opuszczający strefę prywatności omawiany tu użytkownik języka sprawia, że trudno nazwać go nawet, wzorując się na określeniach bohatera skamandryckiego, „szarym człowiekiem”. Jako człowiek po prostu nie istnieje. Ograniczony jest do kilku funkcji związanych z faktem przynależności do społeczeństwa, a mówiąc ściślej, do państwa — jedyne go generatora jego zachowań. Obcujemy tu z językiem kogoś, kto istnieje w strefie: zaświadczeń, legitymacji, dowodów tożsamości. W jego języku można jeszcze wypowiedzieć lęk, również przewidziany przez rzeczywistego twórcę jedynie dostępnego dla jednostki kodu. Lęk zawężony do funkcjonowania w układzie: „ja” a obezwładniająca wszelkie „ja” rzeczywistość. Zawężony do upadlającej „ja” sytuacji walki o biologiczne przetrwanie w nienawistnej mu tak naprawdę przestrzeni: „posuwać się do przodu”, „żeby luk nie było”, „żeby nie wepchnął się ktoś z boku”, „ale się nie pchać”, „jakoś się pcha”, „ujdzie w tłoku”, „grunt to zachować porządek”, „nie dostawiać się z boku”, „co dziś rzucili”, „rzucą dziś wreszcie jakiś ochłap”, „pan tu nie stał”, „nie stawiaj się pan”, „niech pan zajmie mi miejsce”, „przepraszam kto jest ostatni”, „za czym stoicie” (Tr,61—72).

Jest to język obywatela — „szarego obywatela”. Pojęcia tego nie należy jednak utożsamiać z tradycją demokratycznych struktur państwowych. Mamy tu do czynienia z „przechwyceniem” słowa⁴ przez nową dlań rzeczywistość. Następuje jednocześnie nadanie mu innego niż pierwotny sensu. Obywatel, z którego językiem mieliśmy okazję zapoznać się wcześniej, tylko formalnie jest „członkiem społeczeństwa danego państwa mającym określone uprawnienia i obowiązki zastrzeżone przez prawo i konstytucję”⁵. Zespół tradycyjnych skojarzeń, dotyczących np. postawy obywatelskiej czy społeczeństwa obywatelskiego, ustąpić musi wnioskowi wypływającemu z analizy przytoczonych świadectw językowych. „Szary obywatel” Barańczaka deklaruje posiadanie cnót najbardziej pożądanых w otaczającej go rzeczywistości: bierność („nie ma sensu się wygłupiać”), strach („cały zysk, że z roboty wylecisz”), zdolność przeciwstawiania się podejrzanym, bo pochodzącym spoza jedyne go uprawnionego centrum dyspozycyjnego, podszeptom („w nic się nie dam wplątać”), świadomość beznadziejności jednostkowych poczyniń („po co mu to było”). Co zaś najważniejsze, sam redukuje swą osobę do zewnętrznej powłoki, zdolnej wyłącznie do przyj-

Podobnie jak „obywatel”, „służba bezpieczeństwa” jest tylko pozornym dysponentem swego języka. Jest to język ściśle sfunkcjonalizowany, pełniący rolę pasa transmisyjnego między „państwem” a niepokornym bądź też jedynie błędzącym „obywatелеm”: „gdzie, kiedy, po co, dla kogo żyje...”, „z kim się styka...”, „czy się kontaktuje”, „skąd czerpie środki utrzymania się...” (DzP, 58).

Dostarczycielem trzeciej odmiany języka są w wierszach Stanisława Barańczaka środki masowego przekazu. Powstająca z ich udziałem sytuacja komunikacyjna przypomina wyżej omówioną z racji pełnionych przez media funkcji. Są one mianowicie również pośrednikami między „państwem” a „obywatелеm”. Ich język będzie zatem językiem propagandy. W wierszach Barańczaka przybiera on rozmaite odcienie stylistyczne. Raz jest typową, beznamiętną „mową-trawą”, np.: „złożyli wieńce i wiązanki kwiatów” (DzP, 55). Innym razem odwołuje się do klasycznego już niemal⁷ systemu perswazji wypracowanego przez propagandę polityczną końca lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych. Pojawiają się więc zwroty sugerujące więź nadawcy z odbiorcą, takie jak: „określona epoka” (JWN, 27), gdzie do porozumienia dąży się przez niedopowiedzenie, uogólnienie informacji — zainteresowani wiedzą „o co chodzi”. Podobną rolę spełnia użycie, czy może raczej nadużycie zaimka **nasz**: „piękno **naszej** rzeczywistości” (SzO, 33), „**nasi** chłopcy” (SzO, 10), „**naszym** celem nieskażone powietrze” (SzO, 42), „**nasze** wyroby w niczym nie ustępują” (JWN, 34).

Jest to język, w którym widoczne jest dążenie do pomniejszania zjawisk negatywnych: „przejściowe ograniczenia” (JWN, 24), i nadawania nowych nazw starym desygnatom, np. „bratnia pomoc” (SzO, 10) zamiast: *agresja, napaść, interwencja, inwazja*. Stałą cechą pozostaje skłonność do peryfraz i niedookreśloności terminów, np. „powitanie **drogiego gościa z bratniego kraju**” (SzO, 10).

Odmienne zabarwienie stylistyczne posiada z kolei język propagandy w swej odmianie, czerpiącej leksykalnie i składniowo z „teorii walki”: „linia okopów” (JWN, 46), „front robót żniwnych” (JWN, 54), „gdy brakuje mięsa dla gwintowanych przełyków dział” (SzO, 28). Zdaniem Danuty Wesołowskiej terminologia militarna „miała stymulować zapał i zaangażowanie emocjonalne w dziedzinie produkcji”⁸.

Środki masowego przekazu operują też językiem agitacji politycznej, podsumowanej poetycko przez Stanisława Barańczaka w *Piosence z megafonu* (SzO, 43):

Kto nie z nami niechaj się wynosi
Życie musi wreszcie nabrać ostrości

Jak oberwiesz winien jesteś sam
Kto nie z nami ten jest przeciw nam

Twardym krokiem w przyszłość coraz lepszą
Pełną piersią nabierajmy powietrza
Na bok cały ten zaśmierdły chłam
Kto nie z nami ten jest przeciw nam

Nie myśl tyle nie stój z boku ośle
Trzeba razem równym krokiem i na ośle
Ramię w ramię szturmować do bram
Kto nie z nami ten jest przeciw nam

Przedstawiona przez poetę próba tekstu agitacyjnego ma na celu zdjęcie z języka propagandy wszelkich zasłon. Jest tym samym swoistą hiperagitką, w której perswazja ustępuje nieskrywanemu przez język nakłanianiu. Obcuje z tekstem, który wydaje się odmetaforizowanym przekładem istniejącego w domyśle, autentycznego tekstu propagandowego. Możemy go zarazem odczytywać jako tekst pierwotny, pochodzący z ośrodka dyspozycyjnego i nie przetworzony jeszcze przez powołane do tego medium. Agitacyjna funkcja *Piosenki z megafonu* ujawnia się już w istocie reprezentowanego gatunku.

Piosenka, zrytmizowana, zrymowana, oparta na paralelizmach, jest chyba najprostszym, zakładając jeszcze istnienie jakiejś odpowiadającej jej charakterowi struktury muzycznej, przekazem współczesnej kultury literackiej. Jej odbiorca musi mieć w kontakcie z nią zagwarantowane zwolnienie z myślenia. Wysoce skonwencjonalizowana struktura piosenki zapewnia możliwość percepcji bezrefleksyjnej i bezkrytycznej⁹. Warstwa semantyczna wiersza Barańczaka uwydatnia idealną dla omawianej sytuacji komunikacyjnej postawę odbiorcy: „nie myśl tyle”. Wprost wyartykułowane są niemal wszystkie, z takim trudem później ubierane w słowa przez funkcjonariuszy aparatu propagandy, intencje rzeczywistego nadawcy.

Przede wszystkim nastąpiło zamknięcie obszaru wspólnego dla nadawcy i odbiorcy: „kto nie z nami niechaj się wynosi”. Dla tych, którzy nie mieszczą się w tak zakreślonych granicach, przygotowana jest leninowska formuła „wroga”: „kto nie z nami, ten jest przeciw nam”. Od osoby, która nie chce utracić miejsca po stronie większości oczekuje się wyrzeczenia „ja” i całkowitego utożsamienia z masą, obrazowaną w postaci zwartej kolumny marszowej: „razem równym krokiem”, „ramię w ramię”. Motyw marszu wprowadzony jest jeszcze przez określenie sposobu: „twardym krokiem”, który w łączności z poprzednimi sformułowaniami budzi jednoznacznie wojskowe skojarzenia, poparte słowem „szturmować”. Społecz-

ność świadoma swego zmilitaryzowania jest przecież, w odróżnieniu od społeczności cywilnej, zobowiązana do wykonywania rozkazów, i to w dodatku: „na osłep”.

Kolejnymi warunkami pozostania we wspólnocie, której ramy wyznacza stosunek do języka, są: bezwzględne odrzucenie przeszłości („na bok cały ten zaśmierdły chłam”) i wiara „w przyszłość coraz lepszą”. „Lepsza przyszłość” jest szablonowym zwrotem bezpośrednio wziętym z języka propagandy politycznej PRL¹⁰. W języku tym jest również miejsce na łudzacy jednostkę powiew wolności: „pełną piersią nabierajmy powietrza”. Motyw powietrza, oddychania, tradycyjnie bywa kojarzony z poczuciem swobody. W piosence Barańczaka o granicach tej swobody i o miejscu „obywatela” w szyku przypomina pierwsza osoba liczby mnogiej, pełniąc w języku propagandy przede wszystkim funkcję integrującą uczestników komunikacji. Na „pierwotny” bądź „przekładowy” charakter *Piosenki z megafonu* wskazuje nie zawołowane określenie adresata: „nie stój z boku o s ł e”, któremu w autentycznym przekazie propagandowym przysługuje grzecznościowy tytuł „obywatela” (SzO, 30).

Omówione dotychczas trzy, najczęściej wprowadzane do tekstów Stanisława Barańczaka, obce podmiotowi jego poezji, języki — „szarego obywatela”, funkcjonariusza urzędu bezpieczeństwa i propagandy politycznej — są głównymi znakami kreowanej w wierszach rzeczywistości. W postaci przez nas cytowanej są dokładnie takimi, poza samoobnażającą formułą *Piosenki z megafonu*, jakimi chciał je widzieć ich rzeczywisty dysponent. W sposób naturalny prowokują one pojawienie się w wierszach pozostałych elementów rzeczywistości, z której pochodzą.

Przyjrzyjmy się obecnie trzem podstawowym sektorom świata przedstawionego, wydzielonym na podstawie logicznego kojarzenia dominujących języków z odpowiadającymi ich nadawcom i zarejestrowanymi przez obiektywny podmiot mówiący pozostałymi elementami rzeczywistości.

„Dwie godziny pod sklepem i dwie doby pod kluczem”

Językowi propagandy odpowiadają elementy świata polityki, z którego odbiorcy dana jest zwykle odrealniona już w pewien sposób rzeczywistość uzupełniająca kreację językową. Jest to rzeczywistość oczyszczona z dysonansów, dążąca do uzyskania statusu *sacrum*. Manifestując swą czystość i permanentną odświętność przytłacza: „zielonym suknem przydialnych stołów”, „przepastnymi siedzeniami czarnych limuzyn”, „bankietową białą obrusów” (JWN, 56). Najbardziej przystającymi do niej obrazami są np. widok „ręki odświętnego mówcy” (SzO, 7) i „klaszczących dłoni”

(SzO, 7). Dodajmy do tego: „tupot świątecznych pochodów”, „oklaski posłusznie przechodzące w owację”, „walące miarowo fale głosu z megafonów” (JWN, 23).

W wierszach Barańczaka światu temu zezwala się na zaistnienie w całej swojej pełni i urodzie, rzecz jasna przy założeniu, że nie będzie on w nich, tak jak to ma miejsce w rzeczywistości propagandowej, światem jedynym. Specyficzna uroda jest pochodną selekcji elementów, nawet takich jak punkt widzenia kamery użytej w celu prezentacji świata polityki:

Ci mężczyźni, tak potężni, pokazywani zawsze
nieco od dołu przez przykucniętych kamerzystów,[...]
(JWN, 54)

Kamera skierowana w górę — jak tłumaczy Jerzy Płażewski¹¹ — majestatyzuje, wyolbrzymia, wyraża władzę, autorytet, triumf. Nad wzniosłością świata polityki udostępnianego masom w czasie równoległym do powstawania omawianych tu wierszy czuwała w PRL cenzura. Ona też, kierując się zapewne troską o nienaruszanie nastroju podniosłej powagi, wydała np. następujący zakaz: „Nie należy dopuszczać do żadnych przedruków i innych form eksponowania zdjęcia WAF, przedstawiającego Towarzysza Edwarda Gierka i Tow. H. Jabłońskiego (w polowych czapkach żołnierskich), w czasie wizyty na ćwiczeniach Tarcza 76”¹².

Podmiot wierszy Barańczaka raz po raz ujawnia świadomość ograniczeń tkwiącą immanentnie w publicznie dostępnej wersji świata polityki, ograniczeń zaczynających się od dopuszczanych sposobów autoprezentacji. W świecie przedstawionym wierszy widać wyraźnie elementy przejęte wprost z rzeczywistości politycznej PRL lat siedemdziesiątych. Oto, co pisał o niej Jakub Karpiński: „Po akcji oczyszczającej pozostaje warstwa zewnętrzna, fasada: uśmiechnięci robotnicy, oficjalne manifestacje, obracające się koła zębate i pasy transmisyjne, spust surówki, występy zespołów regionalnych, a na tym tle padający sobie w objęcia zaprzyjaźnieni przywódcy, których częstuje się chlebem i solą”¹³.

W realiach takiego właśnie świata, „po akcji oczyszczającej”, funkcjonuje bohater liryczny wierszy Barańczaka. Szczególnie w tomach *Sztuczne oddychanie* i *Ja wiem, że to niestuszne*, w których autor pomieścił wiersze powstałe w latach 1971—1974 (SzO) i 1975—1976 (JWN). Ich bohaterowi spokój o losy kraju zapewnić ma stałe i nieuniknione uczestnictwo w rzeczywistości wzniesionej ze słów, styropianu oraz, czerwonych najczęściej, tkanin. Ogromną część życia musi spędzić wśród dekoracji, które pragną, aby między nimi wyczerpał całą swą polityczną aktywność.

Formy tej aktywności są ściśle określone: „burzliwe, długo nie milknące owacje” (JWN, 8), „zbiorowy entuzjazm” (JWN, 25), „tłumy posłusznie machające chorągiewkami” (JWN, 54). Towarzyszą im najczęściej: „odświętna trybuna” (SzO, 11), „dziecko z chorągiewką w ręce” (SzO, 11), „czerwony krawat” (SzO, 39), „przyszłość narodu w postaci małej dziewczynki odgrywająca pantomimę wręczania wzruszonych kwiatów” (JWN, 11), „słowa z mównic” (JWN, 18). Okazją do zamieniania fasad wszystkich budowli kraju w fasadę jego życia politycznego są wszelkiego rodzaju rocznice i „święta”:

Na tych ulicach, które kilkanaście razy
do roku przybierają odświętną szatę (a kolor jej
jest czerwony, bo na niej), na tle tych wielkich portretów
malowanych techniką wcierkową (a kolor
ich jest brunatny, bo), obok tych
kolosalnych liter ze styropianu, niesionych
w każdym pochodzie (a kolor ich jest z niewiadomych przyczyn
śnieżnobiały),[...]

(JWN, 9)

W tej poetyckiej fotografii ulicy, która jest niewątpliwie, w kontekście wiedzy o latach siedemdziesiątych, wieloplanową hiperbolą, ujawniają się rzeczywiste aberracje systemu politycznego epoki gierkowskiej. Znaczące dla zawartej w tekstach interpretacji tego okresu jest tu zwłaszcza użycie wtrącenia: „a kolor ich jest brunatny, bo”, które tylko pozornie jest niedopowiedzeniem. Mimo wyraźnej luki składniowej nie mamy bowiem do czynienia z luką semantyczną. Dzieje się tak za sprawą jednoznacznie negatywnego nacechowania, po doświadczeniach faszyzmu, koloru „brunatnego”.

W przytoczonym fragmencie wiersza hiperbola zbudowana jest m.in. dzięki perswazyjnej funkcji jaką pełni regularna parenteza. W zewnętrznej warstwie konkretyzująca pozostałe części tekstu przez każdorazowe określenie koloru danego elementu, staje się w istocie komentującą¹⁴. I to w przypadku przywołania „koloru brunatnego” efekt komentarza uzyskany zostaje bez żadnych dodatkowych zabiegów poza nazwaniem barwy i urwaniem wtrącenia połowie zdania. Pozostałe nawiasy zawierają konstrukcje bardziej rozbudowane.

Pierwszy, będąc aluzją do wiersza Bolesława Czerwieńskiego *Czerwony sztandar*¹⁵, odsyła do tradycji ruchu robotniczego, którego dziejami propaganda komunistyczna epatowała społeczeństwo ze szczególną namolnością. Ostatni natomiast prezentuje bezpośrednie podważenie aspiracji kreatorów i bohaterów portretowanego świata polityki do nieskazitelnosci, którą symbolizuje kolor biały. Wyolbrzymieniu przez parentezę, której

cel osiągnięty został dzięki perswazyjności i bezdyskusyjności przedstawionych sądów, towarzyszy prosta technika — nagromadzenie wyrazów podkreślających rozmiary elementów (*wielkie portrety, kolosalne litery*) i powszechność ich występowania (w *każdym* pochodzie). Na tym tle niewinnie i nad wyraz realistycznie brzmi określenie liczby dni świątecznych: „*kilkanaście* razy do roku”.

Lata siedemdziesiąte w Polsce, odwołajmy się do kontekstu pozaliterackiego, przyniosły rozkwit myślenia rocznicowego. Obok stereotypowych obchodów: *1 Maja* (Święto Pracy), *9 Maja* (Dzień Zwycięstwa), *22 Lipca* (Święto Odrodzenia), *1 Września*, *12 października* (Dzień Wojska Polskiego), *7 Listopada* (Wybuch Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej), każde miasto uroczyście obchodziło dzień swego wyzwolenia przez Armię Czerwoną. Historycy omawianego okresu odnotowują ponadto szereg innych dni przeznaczonych na „ucieczkę od codzienności”: „W latach 1973—1974 — pisze Andrzej Albert — przywrócono w PRL praktykę sztucznego, rocznicowego życia politycznego, które oznaczało wzmocnienie kontroli władz nad społeczeństwem. Przez cały 1973 r. propaganda zamęczała opinię publiczną w Polsce obchodami 500-lecia urodzin Mikołaja Kopernika [...]. W grudniu 1973 r. pompacyjnie świętowano 25-lecie zjednoczenia PPR i PPS w PZPR. Nieustanne obchody trwały też w 1974 r., tym razem pod hasłem 30-lecia PRL [...]. Świadectwem poczucia własnej siły ekipy gierkowskiej miały też być obchody 30-lecia MO i SB w dniu 4 X 1974 r.”¹⁶.

Obchody 30-lecia PRL „zaszczycił swą obecnością” Leonid Breżniew, który kolejno: w maju 1973 i w lipcu 1974 składał triumfalne wizyty w PRL, potwierdzające „pełną jedność celów i interesów PRL i ZSRR”¹⁷. Wizyty tego typu nie są obce doświadczeniu politycznemu bohatera lirycznego wierszy Stanisława Barańczaka:

To on stoi wśród spontanicznie zorganizowanego
tłumu, machając chusteczką na powitanie drogiego
gościa z bratniego kraju i podziwiając świeżą
mimo rozlicznych trosk cerę swego przywódcy
(nieźle się trzyma nasz stary), podczas gdy ucałowane
w czoło dziewczynki sfruwają z jezdni chmurą
zarumienionych skowronków a klin motocyklistów
wokół limuzyny sunie powoli i pewnie jak klucz
białogłowych ptaków ulatujących w przyzwioicie ogrzewany
kraj lepszej przyszłości; [...]

(SzO, 10)

Obok wierszy takich, jak wyżej przytoczony, w którym rzeczywistość polityczna PRL przedstawiona jest z całym szacunkiem dla jej fasadowe-

go charakteru i patetycznej wzniosłości — podkreślonej tu dodatkowo ironiczną, ornitologiczną metaforą, pojawia się w roku 1976 w twórczości Stanisława Barańczaka jeden tekst zupełnie wyjątkowy.

Autor *Sztucznego oddychania* pozwala zwykle kontekstowi politycznemu zorganizować w przestrzeni poetyckiej coś na kształt autonomii homologicznej wobec pozaliterackiej rzeczywistości. Potem dopiero, o czym będzie jeszcze mowa, z wprowadzenia kontekstów już wewnątrztekstowych rodzą się: komentarz, ocena, interpretacja. Wiersze Barańczaka nie noszą w sobie śladów doraźnej publicystyki. Stąd też bierze się w nich swoista beczasowość i typowość świata, żeby nie powiedzieć uniwersalność. Pomimo rocznicowych obrządków, w ten sam sposób były beczasowe od strony fasady lata siedemdziesiąte. Można dowolnie przedstawiać w czasie zdjęcia z otwierania kolejnych inwestycji, witania dostojnych gości, zdjęcia przedstawiające rytuał licznych głosowań i czynów społecznych, można zamieniać mówcom przemówienia, a organizacjom deklaracje ideowe i statuty. Nie zwróciłoby to niczyjej uwagi. W wierszu pt. *Nazajutrz* (JWN, 35) Barańczak po raz pierwszy jednocześnie potwierdza i łamie tę zasadę:

Nazajutrz po kolejnym
zbiorowym samobójstwie zawsze tak samo
idzie się rano po gazety,
zawsze tak samo bieli się świeżo
spadły śnieg albo wschodzi
czyściutkie słońce letniego poranka, zawsze
tak samo dzwonią butelki z mlekiem i
pachną rogaliki, zawsze tak
samo mała dziewczynka z tornistrem
bieganie do szkoły i potyka się i pada
i tłucze kolano i jest dużo płaczu i w tym płaczu
jest zawsze
tak wiele życia

W świecie wiersza upływ czasu czy nawet jakieś wielkie wstrząsy, ujęte w tajemniczą metaforę „zbiorowego samobójstwa”, nie są w stanie odmienić jego wyglądu, wpłynąć na zmianę położenia poszczególnych elementów, zachwiać ich równowagi. Oznajmia o tym refrenowy zwrot: „zawsze tak samo”. Gdyby nie niepokojąco abstrakcyjna metafora „zbiorowego samobójstwa” wiersz musiałby dla odbiorcy pozostać optymistyczną refleksją o powtarzalności ludzkiego losu, wpisanego w nienaruszalny rytm przyrody. Wyliczone czynności, włącznie ze szczególnym urokiem dziecięcego potknięcia i płaczu, są przecież najdobitniejszymi

dowodami życia. Sygnał przeszłości („zawsze tak samo”) splata się w nim ze znakiem przyszłości, której zapowiedzią jest dziecko. Wszystko to, wraz z uświadomieniem sobie takich oczywistości, jak niezmiennie jednakowe bieleńie się świeżo spadłego śniegu, przypomina klasyczne dążenie do stworzenia wizji świata niezmiennego i stabilnego. Wizji, która daje człowiekowi poczucie ładu i pewności. Dla jej osiągnięcia poeta dokonał nawet sentymentalnej idealizacji Natury: „czyściutkie słońce”, zawsze biały śnieg.

Mamy jednak do czynienia z niewytłumaczalnym paradoksem: jak bowiem wyjaśnić tak duży rozróż między obrazem zbiorowej tragedii, wspomnianej jakby mimochodem w pierwszych dwóch wersach, a całkowitym brakiem jej oznak i skutków w dalszych partiach tekstu, promieniujących wręcz nadzieją. Odwołajmy się do ominiętego w dotychczasowych rozważaniach elementu, mianowicie do umieszczonej pod tekstem daty: „11 II 76”. Jej ważność uwydatnijmy zwróceniem uwagi na znikomą ilość tego typu oznakowań w poezji Stanisława Barańczaka¹⁸. Stanowi ona wraz z tytułem *Nazajutrz*, całość odsyłającą do kontekstu pozaliterackiego. Chcąc zbliżyć się do właściwego wyjaśnienia sensu wiersza musimy, kierując się brzmieniem tytułu, przypomnieć wydarzenie, dzięki któremu dzień 10 lutego 1976 roku został utrwalony na kartach historii PRL.

Oto krótkie wprowadzenie: „W 1975 roku ogłoszono projekt poprawek do konstytucji. Znaleźć się w niej miało zobowiązanie do trwałego sojuszu ze Związkiem Sowieckim [...]. Inna poprawka przewidywała przyznanie PZPR przodującej roli w państwie i tym samym umożliwia na przyszłość traktowanie wszelkiej krytyki działań władz jako zamachu na konstytucję”¹⁹. Została ona przegłosowana właśnie w dniu 10 II 1976 r. Andrzej Albert pisze o „przygniatającej jednomyślności Sejmu partyjnych mianowców”²⁰.

Wiedza o tym zdarzeniu ukazuje na czym polega złamanie przez Barańczaka właściwej jego wierszom niejednoznaczności relacji: **wiersz** → **świat polityki**. Wprost wyartykułowana zostaje ocena konkretnego faktu politycznego. „Zbiorowe samobójstwo” — takie nagłówki mogłyby „nazajutrz” widnieć na pierwszych stronach gazet. Jako że nie mogły, z przyczyn o których już pisałem, stawały się tylko materialem wiersza.

Dostrzeżony w nim optymizm płynący z konstatacji stabilności i niewzruszoności natury oraz życiodajnych przedmiotów („butelki z mlekiem”), po uświadomieniu kontekstu zmienia się w pesymistyczny wyraz niemocy i osamotnienia człowieka w obliczu nieszczęścia. „Zapach rogalików” mdli okazując całą swą niestosowność w danej sytuacji. Barańczak kreśli obraz świata, w którym historia oderwała się od człowieka. Ten

ostatni z jej podmiotu stał się wyłącznie przedmiotem. Zbiorowe samobójstwo z jego udziałem odbywa się bez jego woli, a co gorsza nierzadko i bez jego świadomości.

Statyka obrazu, leniwy tok wiersza, stanowią kontrapunkt dla desperackiej gwałtowności przywołanego w części inicjalnej wydarzenia. W zestawieniu tym dostrzec możemy również chęć pomniejszenia wagi owego niezwykłego aktu. Poetyckie przeciwstawienie akcentuje rozłączność świata zmysłowych doznań od świata, który udaje, że drogą kreacji sprowadzonej do wyprodukowania ograniczonej liczby znaków i symboli, skutecznie wpływa na ten pierwszy. Skutek zostaje w istocie osiągnięty przez posłużenie się innym rodzajem kodu. Jego znakami są: „littery bólu”, „list ciała”, „koperta skóry”, „szyfr kości”.

Wiersz *Nazajutrz* czytany jako tekst z pogranicza poezji i publicystyki politycznej obnaża pozór debaty konstytucyjnej. Uwydatnia symboliczne a nie realne znaczenie głosowania wyabstrahowanych z codzienności konserwatorów fasady. Z ich punktu widzenia to bynajmniej nie kolejne „zbiorowe samobójstwo”, lecz udoskonalona forma prezentacji istniejącego systemu polityczno-prawnego. „Po prostu — pisze Marek Tarniewski, rejestrując opinie partyjnych prawników — w konstytucji *zapisano* to, co i tak już było w praktyce”²¹.

Wiersze Stanisława Barańczaka odwołujące się do kontekstu polskiej rzeczywistości politycznej lat siedemdziesiątych i wyzyskujące przejęte z niej wprost konkrety — przede wszystkim charakterystyczne formy językowe („przedmioty ze słów”) — otwierają na oczach czytelnika rozmaite bramy i furtki zachęcające, jak się potem okazuje, do wnikięcia w pustkę, roztopienia się w próżni. Barańczak postrzega świat jako zbiór ideologicznych mitów, pojmowanych tu w sposób jaki zaproponował Roland Barthes²². Pojęcia takie, jak np.: „konstytucja” czy „obywatel” są w nim tworami wydrążonymi, powłokami jedynie swych pierwotnych znaczeń. Podobnie rzecz się ma ze zwrotami typu: „bratni kraj” (SzO, 10), „bratnia pomoc” (SzO, 10) czy „braterskie depesze” (JWN, 23). Te ostatnie, „ślane w czasie przelotu”, „bombardują” powierzchnię ziemi — niosą zagrożenie.

W starej formie językowej, budzącej w odbiorcach pozytywne skojarzenia, ukryty został nowy sens. Współtworzy on, z polem znaczeń skupionych wokół dawnej formy, środek językowej manipulacji, demaskowany w wierszach przez nieoczekiwane zestawienia słów. Zatem „braterskie depesze” „bombardują”, natomiast „bratniej pomocy” udzielają „nasi chłopcy” maszerujący w rytm dźwięków wojskowej orkiestry.

Świat polityki „na użytek mas” pokazany jest również przez Barańczaka jako miejsce manipulacji obiektami pozajęzykowymi — obrazem:

Plakat (DzP, 53), *Fotografia pisarza* (JWN, 15), *Ci mężczyźni, tak potężni* (JWN, 54); muzyką: *Co jest grane* (JWN, 11); a nawet sytuacją „świętą”. Wykorzystując utrwalone przez tradycję społeczne normy zachowań wobec „święta”, nakazy dotyczące obyczaju, propaganda okryła szczerze świat polityki mitem *sacrum*, wyznaczając tym samym „obywatelowi” „bezpieczny dystans” — granice zbliżenia i poznania.

Podstawowym sposobem wyrażania opinii na temat fasadowej rzeczywistości politycznej jest w wierszach Barańczaka zestawienie wyrosłego wokół języka propagandy świata wydrążonych i kłamliwych znaków z sektorem codzienności, zawierającym w sobie omówiony wcześniej język „szarego obywatela”. Obydwa dostrzeżone i zestawione w wierszach sektory rzeczywistości nie chcą mieć z sobą, przynajmniej dla oka patrzącego z zewnątrz, żadnych punktów wspólnych. Ich kontaminacja, pojawiająca się w tekstach Stanisława Barańczaka, jest zabiegiem czynionym jakby wbrew woli świata propagandy. Zbrukanie ideologicznego *sacrum* przez wpisanie go w obcy propagandzie obraz PRL-owskiej codzienności, pozwala dostrzec wyłącznie jego mityczny i uzurpatorski charakter. Jest jednocześnie owo wpisanie świadectwem dążenia do prawdy i najsurowszą poetycką oceną konsekwencji funkcjonowania systemu modelującego rzeczywistość za pomocą pustych i zafalszowanych form. Przykład takiej kontaminacji znajdujemy np. w wierszu *Przejsiowe ograniczenia* (JWN, 24):

Co się stało z naszymi meblami; z naszych
mebli wyheblowano

mównice; co się stało z
naszym mięsem; nasze mięso

przehandlowano na megafony; [...]

Sektor uciążliwej i udręczającej człowieka „codzienności” obecny jest w twórczości poetyckiej Stanisława Barańczaka nieprzerwanie, począwszy od arkusza *Jednym tchem* (1970). Znamienna jest jego nieobecność w debiutanckiej *Korekcie twarzy* (1968) i równie znamienne jest jego stałe rozrastanie się w kolejnych, układanych jeszcze w kraju zbiorach poezji. Zdecydowanie zdominowany jest przezeń świat wierszy z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980). Ukazuje to ewolucję zasad organizowania tekstu przez Barańczaka, wśród których miejsce kontekstu, zwłaszcza politycznego, jest trudne do przecenienia. Odwołajmy się do zapisów historyka:

... w 1970 r. przeciętny mieszkaniec PRL spędzał 1,5 godziny dziennie na zakupach [...]. Alkoholizm stał się prawdziwą plagą społeczną [...]. Wyrazem głębokich frustracji był wzrost liczby samobójstw [...]. Braki cukru spowodowały paniczny wykup, a ten z kolei zmusił władze do wprowadzenia 20 - VIII - 1976 r. kartek na ten artykuł [...]. W 1979 r. sytuacja rynkowa znów się pogorszyła [...]. Katastrofalne napięcia narastały w gospodarce mieszkaniowej²³.

W tym kontekście wy tłumaczalna staje się w obywatelsko zorientowanej poezji eskalacja motywów dotyczących codziennej egzystencji. Kontekst pozaliteracki, pełniący rolę twórczej podniety dostarczał elementów, które po wprowadzeniu w materię wiersza i postawieniu wobec nowego, wewnątrzwierszowego kontekstu, stawały się jednostkami w pełni dynamicznymi, nadając kierunek znaczeniom. W nich z kolei zawarta została indywidualna wizja rzeczywistości stanowiącej punkt wyjścia dla utworów poetyckich Stanisława Barańczaka.

„Codziennosc” bohatera Barańczakowych wierszy to „codzienne zachody” (JWN, 23) i słowa wyrażające „duszny ból codziennego stanu wyjątkowego” (JWN, 58). Spróbujmy zrekonstruować z rozproszonych elementów pełny obraz rzeczywistości prowokującej do takich właśnie uogólnień. Wymieńmy na początek miejsca, które stanowią centrum omawianego świata.

Będą to przede wszystkim: „bar mleczny” (SzO, 7; Tr, 36), „sklep mięsny” (SzO, 7), „podłoga hotelowej ubikacji” (SzO, 30), „miejsce siedzące z dermy pociętej żyłką” (SzO, 47). Obok publicznych pojawiają się też miejsca pretendujące do pełnienia roli miejsc prywatnych: „ciasne łona spółdzielczych mieszkań” (JWN, 36), „jama w betonie” (Tr, 6), „schronienie w betonie” (Tr, 17), „zastępcze mieszkanie” (Tr, 7), „lokal nie umeblowany” (Tr, 7), „przechodnie pokoje” (Tr, 7), „kuchnia bez okna” (Tr, 7).

Każdy z ośrodkowych punktów PRL-owskiej codzienności zostaje w świecie wierszy uzupełniony o skupione wokół niego grupy przedmiotów i zjawisk. Najważniejsza jest grupa odnosząca się do sfery konsumpcji. „Sklep” uzyskuje dopełnienie w postaci: „ostatniej kiełbasy” (Tr, 61), „dorsza drugiej świeżości” (Tr, 66), „sztucznego miodu” (Tr, 66), „rozwodnionego mleka” (Tr, 66). „Bar” dookreślany jest przez: „kaszanke na zimno” (SzO, 27), „ślady kaszanki, śledzia i kawy z mlekiem” (SzO, 28), „zatrucie befsztykiem tatarskim” (Tr, 36), spieszne objadanie się „przecenionym bigosem” (Tr, 66).

Bez wątpienia zaś, do miejsca nazywanego „prywatnym” niesie ktoś „siatkę z karpiami na święta” (Tr, 46) czy po prostu „siatkę z zakupami” (JWN, 9). Opuszczając je natomiast będzie ów „ktoś” miał przy sobie

niechybnie „teczkę z drugim śniadaniem” (JWN, 9). Wszędzie też może się okazać przydatna „butelka zwana piersiówką” (SzO, 11).

Kolejnym, nadbudowanym koncentrycznie wokół centrum, kręgiem, jest w tekstach Barańczaka sfera rzeczy i zjawisk nie nadających się do zjedzenia. Ciąg znaczeniowy: **sklep—towa**r** (brak towaru)**, poszerza się o „kartkę na cukier” (Tr, 8) i „kolejkę po mięso” (SzO, 28). Jej obraz może zostać uzupełniony cechami charakterystycznymi: „tłok” (Tr, 61), „plecy z łupieżem” (Tr, 62), „oddechy nieświeże” (Tr, 62). Z „barem mlecznym” skojarzona jest „ścierka” (SzO, 28), z ubikacją zwaną „klozetem” (SzO, 21) „papier (stanowczo za dobry) »Kraju Rad« i »Żyjmy Dłużej«” (SzO, 21).

Bogate pole powstaje wokół ośrodka nie zrealizowanej intymności. Mieszkanie, już samo w sobie będące zaledwie namiastką „domu”, zostaje dodatkowymi określeniami pozbawione tradycyjnie przysługującego mu — w jego wersji nie umniejszonej — statusu w literaturze polskiej. Topos „miejsca szczęśliwego” kontynuowany nieprzerwanie od Renesansu²⁴ uległ w poezji Barańczaka zaprzeczeniu. Świat widziany przez autora *Ja wiem, że to niesłuszne* jest światem „postawionym na głowie”. Odcinającym się wbrew naturze zamieszkujących go ludzi od wielowiekowych korzeni i naigrywającym się z tej natury wywracaniem ugruntowanych w niej hierarchii. „Loci horridi”, jak dawniej nazywano obszar decydowania się spraw publicznych, w rzeczywistości kreowanej przez Barańczaka zdobywa nowy rejon władania: mieszkanie. Należą doń: rodzaj spożywanego pożywienia, „tymczasowe zameldowanie” (Tr, 7), „paczące się drzwi z oblużowaną klamką” (Tr, 66), „kwit za dostarczenie do domu kanapota-pczanu” (SzO, 40), „ukryte usterki” (Tr, 66), itp. W omawianej przez nas przestrzeni istnieją jeszcze nie znające żadnych barier dźwięki: „syreny fabryczne” (SzO, 7), „ryk syren” (SzO, 12), „pobudka na fanfarach fabrycznych syren” (JWN, 21), „trzask drzwi od windy” (JWN, 36), „szum windy” (Tr, 49), „zgrzyt tramwajów” (SzO, 7), „pijackie śpiewy” (SzO, 7).

Pora wreszcie odnaleźć w tym świecie człowieka. Zobaczmy wpierw, jakie jego czynności zostały utrwalone w wierszach Stanisława Barańczaka. Oglądamy: „ludzi, którzy w zimowy przedświt jadą tramwajem do pracy” (JWN, 9), „dziewczynę jadącą tramwajem do pracy” (SzO, 12), „mężczyznę schyłego nad kotлетem mielonym, setką wódki, płachtą popołudniówki” (SzO, 12), „człowieka, który zasnął nad stołem z rozlaną kałużą piwa” (SzO, 45). „Codziennosc” jawi się w kontekście tych cytatów jako trwałe zrośnięcie człowieka z dwoma przedmiotami: tramwajem i stołem. Obraz tego zespolenia, symbolizującego wypełnienie czasu przez

pracę i konsumpcję ochłapów zapijanych alkoholem, usuwa na dalszy plan swoisty kosmos rzeczy zbędnych, nie wartych dostrzeżenia. Sporządźmy dla porządku ich wykaz: „tandetny płaszcz” (SzO, 12), „płaszcz ze sztucznej skóry” (JWN, 9), „wyszczerzone spodnie” (Tr, 21), „wyszmelcowane teczki” (Tr, 21), „brudna chustka do nosa” (SzO, 50), „szare mydło i ręcznik” (SzO, 28), „niemyte szyby” (SzO, 23). Co skrywa przed światem serce człowieka żyjącego w takich realiach? Oto odpowiedź: „kłamstwa, lęki, zdrady” (SzO, 12). Co jest jego powinnością: „Głosować Donieść Skłamać” (SzO, 36). Jak ocenia własne postępowanie: „hańby konieczne i usprawiedliwione” (SzO, 12).

Barańczak podważa antropocentryczność portretowanego świata. Człowiek został w nim bowiem sprowadzony do swych funkcji fizjologicznych. Nie jest ani jego ośrodkiem, ani celem. Z podmiotu stał się przedmiotem — „jedną z rzeczy wielu”. Jest „ciałem w jesionce” (Tr, 15), cenionym dla swej „giętkości karku” (SzO, 16). Nawet język, który go określa jest przezeń tylko automatycznie odtwarzany — wyraża wartości obce ludzkiemu indywidualizmowi, narzucane i egzekwowane przez nie obejmujący go bezpośrednio sektor rzeczywistości: świat polityki i propagandy.

Sektor ów, będący, jakby się wydawało, tylko fragmentem świata w ogóle, okazał się organizatorem wszystkich przebiegających w ramach omawianej przestrzeni procesów komunikacyjnych. Człowiek, istniejący w tej przestrzeni wyłącznie jako „obywatel” (nieświadomy zresztą cudzysłowu obejmującego ten tytuł), nie posiada prawa do języka autentycznego, intymnego. Dany jest mu katalog gotowych klisz programujących światopogląd. Ich językowa forma wskazuje, wzorowaniem się na frazeologii języka potocznego, na nieoficjalność. Pozoruje tym samym artykulacyjną niezależność. Przecistawiony jest jej dążący do patosu i chętnie pasożytujący na stylistyce sakralnej przypowieści bądź kazania, język oficjalny. Jest nim, przywoływana już tu wcześniej, dostarczana za pośrednictwem wszelkich mediów, mowa propagandy. Formalne przeciwstawienie stylów mówienia, połączonych wszakże osobą rzeczywistego nadawcy i reprezentujących, bez wyjątku, jego hierarchię wartości, przeniesione jest w konsekwencji na sposób usytuowania względem siebie sektorów świata.

„Codziennosc”, tworząca w wierszach Stanisława Barańczaka rozległe pole semantyczne zdominowane przez aspekt „materialno-cielesny”, przywodzi na myśl „dół”, którego topografię opisał w swoich analizach Michaił Bachtin: „spółkowanie, brzemienność, poród, agonía, jedzenie, picie, defekacja...”²⁵. „Dół” wydobyty z rzeczywistości przez teksty Barańczaka

nie ma w sobie jednak niczego, ze znanej chociażby z wczesnej poezji Skamandrytów karnawałowej radości wyeksponowanych wyżej aktów. U Barańczaka „dołem” rządzi nie nadmiar, ale niedostatek. To nie „dół” przeciwstawiający się „górze”, lecz w swym ostatecznym kształcie przez „górze” w istocie spowodowany. „Dół” koncesjonowany, respektujący ostrzeżenia i nakazy:

„skoro już musisz się kochać, zgaś światło”(Tr, 16)
„skoro już musisz cierpieć, rób to we własnym domu”
(Tr, 16)

— i w innym wierszu:

„Obywatelu sprawdź czy nie wysrałeś diamentu”
(SzO, 30)

Przedstawiona tu ingerencja z zewnątrz demaskuje — podobnie jak to było w przypadku języków „propagandy” i „obywatela” — formalny charakter rozróżnienia na „górze” i „dół”. Dzięki zestawieniu tych sektorów i poetyckiemu podważeniu ich rozdzielności *czystość* „góry” zostaje opatrzona znakiem zapytania. Jeśli dodatkowo uświadomimy sobie ogrom brzydoty i szmatłowości panującej w sektorze świata, w którym bacznie strzeżona jest „codziennność”, to oczywista stanie się bezwzględność degradacji „góry” w poezji Stanisława Barańczaka.

Jego wiersze nie zadowalają się jednak ukazaniem interferencji półówek rozdwojonej rzeczywistości. Barańczak tropi przecież zwykle to, co dzieje się „pomiędzy”, na granicy. Szuka tego, co jednocześnie dzieli i łączy. Punktem obserwacyjnym i zarazem obiektem obserwacji bywają w jego poezji jakieś „szczeliny”. Nierzadko one właśnie okazują się kluczem do zrozumienia rzeczywistości i miejsca jakie zajmuje w niej człowiek, jak np. w puencie wiersza *I nikt mnie nie uprzedził* (Tr, 50):

[...], że cały mój glob
to ten odstęp, dzielący przeciwne bieguny,
między którymi nie ma właściwie odstępu.

Dlatego też, w celu pełnego ogarnięcia motywacji kierujących działaniami Barańczakowego „obywatela”, niezbędne jest wskazanie sektora pośredniczącego między tymże a widzianym przez medium propagandy „państwem”. W wierszu *Te słowa* (JWN, 18) ostateczna intencja nadawcy jest, jak się wydaje, wyrażona *explicité*:

Te słowa z mównic i te w rozmównicach,
 te, grubą nicią głosu zaszywane
 w granatowy worek garnituru, i
 tamte, rozbierane do naga z drelichu
 przed osobistą zniewagą rewizji;
 te, znane ze zbyt częstego słyszenia, i tamte,
 z trudem przypominane na zawsze zbyt rzadkich
 widzeniach; te słowa, które łatwo
 dają się cedzić przez sitko mikrofonu,
 i tamte, które muszą przebić się przez kratę
 z trudem o wiele większym, te
 wygłaszane z nieustraszonym bezwstydem i tamte,
 wyciszane z wstydlivej obawy przed uchem
 strażnika; te, mówione prosto
 w suche oko kamery, i tamte, które mówiąc,
 spuszcza się wzrok, bo trudno znieść kobiece łzy;
 te słowa, które przerywane są na salach obrad
 przez burzliwe, długo nie milnące owacje,
 i tamte, w salach widzeń przerywane
 interwencją czujnego zegara; te słowa,
 te słowa mów zbyt długich i zbyt krótkich rozmów

są — wiem, że to niepojęte — słowami
 jednego i tego samego języka

Mamy do czynienia z charakterystycznym dla poezji Barańczaka, barokowo obfitym, „katalogiem” przeciwstawionych sobie elementów, które w puencie okazują się tylko różnymi wcieleniami jednego i tego samego przedmiotu. Głównym fragmentem tekstu zdaje się rządzić idealna symetria. Potwierdzona przez składnię i interpunkcję znajduje odzwierciedlenie w konsekwentnym semantycznie łańcuchu antynomii: (słowa) zaszywane w worek garnituru — rozbierane do naga z drelichu, znane — przypominane, nieustraszony bezwstyd — wstydliva obawa, oko kamery — wzrok, suche oko — kobiece łzy, długo nie milnące owacje — interwencje czujnego zegara, mowy — rozmowy.

Szereg pierwszy reprezentuje to, co oficjalne, drugi — zmierza w stronę prywatności. Obydwa podlegają w wierszu znamiennej deprecjacji i, bynajmniej, nie jest ona efektem ich bezpośredniego na siebie oddziaływania. Z formalnego punktu widzenia o równorzędności szeregów decyduje gramatyczna oś symetrii tekstu: spójnik „i”. Zachwianie proporcji między nimi unaocznia porównanie odpowiednich określeń czasu: zbyt częste — zbyt rzadkie, dają się cedzić — muszą się przebić, przerywane przez długo nie milnące owacje — przerywane interwencją zegara, zbyt długie — zbyt krótkie.

Świat oficjalny uzyskał panowanie nad całością czasu — wyłącznie jego przywilejem jest nadmiar, rozrzutność (cedzenie słów, nie milknące owacje). To zaś, co nieoficjalne, skazane jest na krótkotrwałość swojego bytu, momentalność i gwałtowność zaistnienia (przebić się) oraz zamilknięcia (interwencja zegara). Sprawca wyszczególnionych ograniczeń przynależy do świata reprezentowanego w tekście przez takie elementy, jak: **rozmównice, drelich, rewizja, widzenia, krata, strażnik, sala widzeń**. Musimy zatem zaniechać stosowanego dotąd pojęcia „prywatność”. Nie istnieje ona bowiem w rzeczywistości więziennej. W sytuacji komunikacyjnej przedstawionej w omawianym wierszu, to, co nieoficjalne, chcąc nie chcąc, jest wysterowane przez obcy sobie świat, musi przybierać maski, modyfikować swoje autentyczne gesty i wypowiedzi. „Ucho strażnika” staje się pośrednikiem między obywatelem a państwem. Zmusza tego pierwszego do wyciszenia głosu, natomiast drugiemu gwarantuje „nieustraszone bezwstyd”. Powiązania świata oficjalnego z sektorem zniewolenia są w tekście sugerowane podobieństwami tkwiącymi w ich równoległych strukturach. Ujawnieniu tych powiązań służy rejestr dojrzanych w krzywym zwierciadle odbić: **mównice — rozmównice, garnitur — drelich, sitko (mikrofonu) — krata, sale obrad — sale widzeń**.

Powstaje swoista piramida uzależnień. „Prywatność” obywatela zostaje zanegowana przez aparat zniewolenia występujący w imieniu państwa i powołany dla ochrony porządku projektowanego w „słowach z mównic”. Słowa te nie doznają jednak pełni triumfu. Są bezbronne w obliczu skierowanych przeciwko nim działań poetyckich. W wierszu Barańczaka oceniane są począwszy od pierwszych przedstawiających je zwrotów.

Ich prawdomówność podważona jest np. omówieniem: „(słowa) grubą nicią głosu zaszywane”, bazującym na frazeologizmie *szyć coś grubymi nićmi*, który wyraża poznawczą nieufność. Modyfikacją dokonywaną w podobnym duchu jest rozerwanie związku frazeologicznego: *znać coś, kogoś ze słyszenia*. Syntagma: „znane ze zbyt częstego słyszenia” odwraca pierwotne znaczenie związku na stronę podkreślającą nie tyle sposób poznania, ile aktywność w tym procesie strony poznawanej. Druzgocąca diagnoza rzeczywistości przedstawiona w postaci wyliczenia dopuszczalnych w niej sposobów artykulacji przeraża nawet jej autora.

Mówiąc: „wiem, że to niepojęte” daje on świadectwo przynależności do tradycji kulturowej skrajnie odmiennej od tej, która emanuje z jego przekazu. Sposób poetyckiego opracowania tematu jest dramatycznym zaprzeczeniem silnie utrwalonych w literaturze polskiej wzorów afirmacyjnego traktowania języka. Wzorów, podobnie do wiersza Barańczaka, kształtowanych w dialogu z kontekstem. Polska poezja po-

rozbiorowa w wierszach tak różnych poetów, jak np. Kazimierza Brodzińskiego, Franciszka Morawskiego, Ludwika Kropińskiego, Kornela Ujejskiego, Włodzimierza Wolskiego, Teofila Lenartowicza, Włodzimierza Ludwika Anczyca, Artura Oppmana, Stanisława Wyspiańskiego czy nawet Adama Mickiewicza²⁶, świadoma całej ograniczoności języka jako wyraziciela ludzkich przeżyć i myśli (*Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie*), budowała z przekonaniem obraz wyidealizowany. Język był w nim przede wszystkim stałą obecnością przeszłości, „mowa ojców”, prostą i czystą, dającą ocalenie — jedyne pewne schronienie przed *ciemieźcą*. Był najbardziej komunikatywnym znakiem tożsamości i godności narodowej.

Kult jedności języka, przeświadczenie o jego integrującej roli w obliczu wrogich języków zaborcy, były działaniami nakierowanymi na przyszłość — na przetrwanie. Odzyskanie niepodległości w roku 1918 zaowocowało polifonicznością poezji, np. Skamandrytów. Różnorodności nie traktowali oni jednak jako zagrożenia dla integralności języka i indywidualizmu jego użytkowników. W dojrzałej poezji Juliana Tuwima²⁷ świadomość konfliktów w obrębie systemu językowego i społecznych reperkusji językowej manipulacji, ujawniona w dialogowej strukturze jego tekstów, ratowała się ucieczką w „prywatność”, „samotność”²⁸.

W świecie poetyckim Stanisława Barańczaka ucieczka jest niemożliwa. Znikają bezpowrotnie: „prywatność” i „samotność”. To, co dzieje się między sferą „powagi” ubraną w odświeżone szaty i padółem cielesnym okrytym w tandetne płaszcze, nazwać można permanentną inwigilacją. Afirmacja języka, „jednego i tego samego języka”, w rzeczywistości doświadczanej przez podmiot Barańczaka byłaby niczym nie usprawiedliwioną głupotą z tragicznym finałem. W szeregu historycznym pojęcie „obcości” nieustannie zmienia swoje odniesienia i — „choć to niepojęte” — może również wyrastać ze wspólnego antagonistom języka.

Istotę prowadzonego w utworze Barańczaka dialogu, uwieńczonego pewnym i jednoznacznym stwierdzeniem rozpadu tradycyjnego w polskiej poezji świata wartości, oddaje w sposób esencjonalny, przypominając wpięty ukształtowane w XIX wieku cechy tego świata, fragment wiersza Czesława Miłosza *Moja wierna mowa*:

[...] Byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej.
Myślałem że będziesz także pośredniczką
pomiędzy mną i dobrymi ludźmi,
choćby ich było dwudziestu, dziesięciu,
albo nie urodzili się jeszcze.

Teraz przyznaję się do zwątpienia.
Są chwile kiedy wydaje się, że zmarnowałem życie.
Bo ty jesteś mową upodlonych,
mową nierozumnych i nienawidzących,
siebie bardziej, może niż innych narodów,

mową konfidentów,
mową pomieszanych,
chorych na własną niewinność. [...] ²⁹

W poezji Stanisława Barańczaka dezintegracji języka i świata przez „sektor zniewolenia” towarzyszą mocno zakotwiczone w pozaliterackiej przestrzeni³⁰ motywy. **Śledztwa:** „oświecony lampą z biurka prosto w oczy” (JT, 14), „zapominając nazwisk i adresów” (JT, 14), „w huraganowym ogniu ich krzyżowych pytań” (JT, 14), „wrzask pobitego pałką” (SzO, 7), „ulatniać się przy byle pałce” (JWN, 59). **Tortur:** „jesteś językiem odbitym” (JT, 8), „bagaż strzaskanych kości” (JT, 19), „dzieło bólu” (JT, 19), „koło, na którym cię łamano” (JT, 15). **Rewizji:** „podpis pod nakazem rewizji” (JWN, 58), „władza ma nakaz” (Tr, 16). **Bezpodstawnego zatrzymania:** „dwie doby pod kluczem” (Tr, 58), „czterdzieści osiem godzin” (Tr, 52). **Strachu:** „Každy krok na schodach i szum windy [...] ze snu zrywa” (SzO, 17), „to nie jest rozmowa na telefon” (JWN, 17), „co noc podrywał nas ze snu trzask drzwi od windy lub kroki na schodach” (JWN, 36), „szpieg piąty” (Tr, 6).

Trudno nazwać te motywy obsesyjnymi. 10 czerwca 1978 roku w „liście do Kierownika Urzędu do Spraw Wyznań” kardynał Stefan Wyszyński pisał: „[...] obywatel niemal nie ma czasu i miejsca na swoje życie osobiste. Ta sytuacja doprowadziła do przerostu pojęcia *działalność polityczna*. Stąd wszystko, co nie wiąże się z obowiązkami narzuconymi obywatelowi przez państwo, jest podejrzane. Przy rozbudowanym ponad wszelką miarę systemie policyjnej infiltracji w prywatne życie obywatela, staje się to trudne do wytrzymania”³¹. Poetycka interpretacja rzeczywistości przeprowadzona w wierszach Stanisława Barańczaka, wychodząca z tych samych przesłanek, co list prymasa, zespala w jedno sprzeczne sektory świata.

Analiza wypełniających je sytuacji komunikacyjnych, przyjmująca wstępne założenie, iż „język jest interpretantem społeczeństwa”³², ujawnia pozorną wielogłosowość opisywanego świata. Zdradza też rzeczywistych dysponentów języka i mechanizmy scalające odległe od siebie sektory. Postarajmy się obecnie odnaleźć podstawową ideę wizji Barańczaka.

„Wszelkie prawa zastrzelone”

Jest ona wyartykułowana na różnych poziomach tekstu. Obserwowaliśmy dotąd jej przejawianie się w: poszczególnych słowach, ich wzajemnych układach i w sugerowanych przez nie odniesieniach do rzeczywistości pozaliterackiej; w grupach frazeologicznych, modelujących jako ośrodki reprezentatywne wobec określonych odmian języka i stylów, podstawowe sektory świata przedstawionego; w ukrytych i jawnych intencjach zawartych w bardziej złożonych konstrukcjach, takich jak relacje między wszystkimi elementami danego poziomu tekstu i usytuowanie tych relacji względem kontekstu, w tym tradycji literackiej³³.

Efektem interpretacji skupionej na próbie zrozumienia istoty powiązań między wymienionymi poziomami poezji Stanisława Barańczaka jest odtworzenie obrazu świata, spojonego, wbrew jego naturze wyznaczonej przez przeciwieństwa i różnorodność, dyktaturą ideologii. Ideologii, która dzięki bezustannemu terrorowi pozbawia owładnięty nią świat tradycyjnych cech i wartości, a człowiekowi odbiera prawo do istnienia pojedynczego. System na tej ideologii ukonstytuowany oparty jest na uproszczonym, jednorodnym obrazie świata i człowieka, zakładającym przede wszystkim redukcję tego drugiego do sfery biologicznych potrzeb i odruchów. Jest to obraz bazujący na identycznym postrzeganiu różnorodnych warstw rzeczywistości. Wiersze Barańczaka egzemplifikują to zjawisko wytworzeniem jednokierunkowych pól asocjacji dla niemal wszystkich eksploatowanych kategorii. Ich wewnątrztekstową koordynację zaprezentuje krótka analiza semantyczna, ograniczona do zestawienia kilku „siatek określonych”³⁴:

człowiek	czoło [...] mieści się swobodnie w znormalizowanym hełmie (DzP, 54) nazwijmy go imieniem używanym zwykle przez nieznanych żołnierzy (SzO, 8) doszedł tylko do rangi szeregowego rezerwy (SzO, 9) niezdolny do służby wojskowej w czasie pokoju biegnie w tyralierze (SzO, 28) jest zawsze pierwszy z brzegu, gdy brakuje mięsa dla gwintowanych przetyków dział (SzO, 28) przetracone wybuchem ciało (JWN, 46) mężnie wizytujący front robót żniwnych (JWN, 54) seria, pod którą pada (Tr, 42)
język	krzyżowy ogień oskarżeń (DzP, 26) brawurowo odważna notatka (SzO, 27) wybuchowe spółgłoski bruku (Tr, 55) słowa — barykady (Tr, 55)

natura	knebel powietrza zgęstniałego od ostatniego oddechu rozstrzelanych ciał i tchnienia luf (JT, 7) pajęczyna — tarcza strzelnicza (JT, 15) trawa — giętkie bagnety (DzP, 15) powietrze zmieszane z [...] głośnych pierdnieć piosenek wojskowych, huku odrzutowców, przebite pociskiem (SzO, 7) ziemia bombardowana depeszami (JWN, 23) bruzda — okop (JWN, 54) głina, której co chwila nowy rozkaz wydaje śmierć (Tr, 15) śnieg jak schron (Tr, 19)
rzeczy	arkusze przeszyte nicią strzałów (JT, 19) mięso, płyty [...] rozstrzeliwane zgraną salwą werbli (DzP, 55) mównica — zbyt niska na budkę wartowniczą (JWN, 30) porcelana, której nie żał pod gąsienicą czołgu (Tr, 9)

Świat jawi się jako nieskończone pole walki, po którym przeganiany jest we wszystkie strony człowiek. W przedstawionych kontekstach nie jest on jednak aktywnym „homo militans”, lecz zostaje zredukowany do roli „mięsa armatniego”. Pozbawiony zdolności do samodzielnego myślenia i działania jest idealnym mieszkańcem państwa totalitarnego. Wiersze Barańczaka, w których uzewnętrznia się reakcja na rzeczywistość polityczną PRL lat siedemdziesiątych, transformują tę rzeczywistość w obraz świata, który ze szczegółami opisała Hannah Arendt w *Korzeniach totalitaryzmu*: demagogia, terror policyjny, upowszechnienie kategorii podejrzanego, zmiana „obywatela” w potencjalnego przestępcę, wcielanie zasady, że „wszystko jest możliwe” („ta dłoń może być garścią i może być pięścią”, „niedzielny spacer zmienia się w codzienny marsz”). „Ludzie — pisze Arendt — w tym wszystkim, co wykracza poza zwierzęce odruchy i wypełnianie funkcji są dla reżymów totalitarnych zupełnie zbędni”³⁵.

Sposób prezentacji rzeczywistości w poezji Barańczaka polega na pośredniej i bezpośredniej negacji sektorów współtworzących wyróżniony przez politologów **syndrom totalitarny**³⁶. Rozpoznając owe sektory jako zbudowane z elementów wskazujących na konkretną pozaliteracką czasoprzestrzeń, dostrzegamy zarazem kontekst — wikłany w tekstach Barańczaka w dialog i interpretowany jako dotknięty totalitarnym skażeniem. W poezji autora *Ja wiem, że to niemożliwe* (do roku 1976) nie pojawia się konkurencyjny model świata. Słowa o obcej totalitaryzmowi funkcji ideologicznej, np. „wolność”, nie tworzą własnego sektora świata. Propozycją pozytywną jest w tych wierszach ideał postawy rodzącej się w opozycji do postawy „szarego obywatela”. Jej źródeł szukać będziemy w odniesieniach do innych, niż bezosobowo pojęta rzeczywistość polityczna, kontekstów.

Pokolenie

Kontekst pokoleniowy

Chcąc w pełni rozpoznać reguły organizujące tkanę poetycką wierszy Stanisława Barańczaka, musimy przywołać cechy szerszej struktury literackiej, mianowicie poezję pokolenia '68. Naturalnie nie jest naszym zadaniem syntetyczny opis dokonań tej formacji ideowo-artystycznej. To materiał na odrębne studium¹. Konieczne jest jednak choćby skrótowe zapoznanie się z jej losami i dorobkiem, albowiem zjawisko funkcjonujące pod nazwą „pokolenie '68”² jawi się nam jako jedno z podstawowych źródeł twórczości autora *Jednym tchem*.

Rok książkowego debiutu Stanisława Barańczaka (1968) ma dla jego generacji wymiar symbolu. Przypomnijmy, że oprócz *Korekty twarzy* ukazały się jeszcze wówczas tomiki: Ryszarda Krynickiego *Pęd pogoni, pęd ucieczki* oraz Jarosława Markiewicza *Przyszedłem zapytać o własne imię czasu, który wnoszę*. W roku 1969 Ryszard Krynicki wydał *Akt urodzenia*. Rok 1970 przyniósł: *Jednym tchem* Barańczaka, *Drugi zbiór wierszy* Ewy Lipskiej i *Godzinę jastrzębi* Krzysztofa Karaska. To właśnie ten ostatni arkusz poetycki, obok tomów Krynickiego i Markiewicza, wskaże Barańczak jako najwartościowsze z dokonań wstępującego wówczas pokolenia. Uczyni to w swej pierwszej książce krytycznej, uznanej za etyczny i artystyczny manifest autora.

Zbiór szkiców *Nieufni i zadufani*, bo o nim mowa, opatrzony podtytułem *Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, ukazał się w roku 1971. Wtedy też pojawiły się dwa kolejne zbiory poetyckie generacji: *Nawracanie stracha na wróble* Leszka A. Moczulskiego i *Podtrzymując radosne pozory trwania pochodu* Markiewicza. Prawdziwie przełomowym, dla poetyckiego zaistnienia omawianej formacji, był rok 1972. Oprócz *Dziennika porannego* Barańczaka ukazały się w nim jeszcze następujące zbiory wierszy: *Lekcja liryki* Jacka Bierzina, *Drozd i inne wiersze* Karaska, *Nastanie święto i dla leniuchów* Juliana Kornhausera, *Samopalenie* Jerzego Kronholda, *Trzeci zbiór wierszy* Lipskiej i *Komunikat* Adama Zagajewskiego.

W tych i następnych tomach współtwórców pokolenia '68 znajdują się teksty, na których wyraźnie odcisnęła swe piętno historia. Jej trwałym śladem jest np. wiersz Stanisława Barańczaka pt. *U końca wojny dwudziestodwuletniej* (JT, 14):

U końca wojny dwudziestodwuletniej,
w dzień zwycięstwa nad sobą, w dzień
przegranej z sobą, gdy się wszystko wyjaśniło
pochodniami pochodów, kagankiem kagańca,
gdy zapomniłeś nazwisk i adresów,
oświecony lampą z biurka prosto w oczy, jak
krótkim tchem psa spuszczonego ze smyczy, w ten dzień
ostatecznego zawieszenia broni
nad głową;

szedłeś z nimi; uciekałeś z nimi;
u końca wojny dwudziestodwuletniej
liczyłeś zaginionych, zmarłych i zabitych
w sobie samym, choć nigdy nie byłeś wśród siebie
tak jasno żywy pod oświatą lampy,
zapominając nazwisk i adresów
(a szedłeś z nimi; uciekałeś z nimi),
jeszcze z wilgotnym żarem tchu na twarzy
zachowanej bez celu i składu;

w ten dzień
jakże pragnąłeś rozgromienia klęski,
triumfu nad zwycięstwem, nowej wojny w sobie;
mogłeś od nowa utkać dywanowy nalot
na ochrypłym od krzyku gardle, nalot łez
wybuchających cierpkim oświeceniem gniewu,
od nowa atakować ostygłe okopy
w huraganowym ogniu ich krzyżowych pytań;
u końca wojny dwudziestodwuletniej,
gdy zapomniłeś nazwisk i adresów,
grzebałeś zaginionych, zmarłych i zabitych
w pojemnym grobie cienkościennej czaszki:
bo szedłeś z nimi; uciekałeś z nimi.

Kto, jak, o czym i do kogo mówi? Aby uzyskać prawidłową odpowiedź na te cztery pytania należy zająć się organizacją wypowiedzi pod względem składniowo-leksykalnym. Dodajmy od razu, że jest to organizacja, która chce uwypuklić brak jakiegokolwiek organizacji. Podmiot twórczy uobecnia się bowiem w tekście wiersza, z niezmienną wyrazistością, równoległe do uobecniania się podmiotu lirycznego. Celowość konstrukcji pierwszego idzie tu o lepsze z przypadkowością mowy drugiego.

Wiersz Stanisława Barańczaka może wydać się czytelnikowi dość niejasny. Używając tego epitetu, mam oczywiście na myśli styl utworu, którego bazą są liczne wyrazy i zwroty znane czytelnikowi, a bynajmniej nie kojarzone dotąd przez niego z poezją. To jednak, co znane z codziennego kontaktu z językiem nie musi być zrozumiałe po poetyckim opracowaniu, które polega na doprowadzeniu do spiętrzenia znaczeń. Dziełem poety jest np. specyficzna nadorganizacja ujawniająca się w wykorzystaniu przerzutni dla tworzenia metafory językowej (*zawieszenie broni / nad głową*). Ponadto, przemyślana, trójdzielna kompozycja.

Wydaje się, że dość łatwo możemy ustalić okoliczności wypowiedzi lirycznej. Na poziomie zdania należałoby zacząć od analizy form czasownikowych. Problemem zasadniczym dla osoby mówiącej jest oczywiście jej aktualne położenie, lecz ocena tego położenia w całości zależna jest od usytuowania się podmiotu wobec zdarzeń czasu przeszłego. Są one przedmiotem jego nieustannych rozmyślań i ciążą na samoocenie oraz nad możliwością dalszych wyborów postawy życiowej. O wydarzeniach tych informowany jest czytelnik w sposób fragmentaryczny, aczkolwiek nie budzący wątpliwości, co do ich charakteru, jak np. w słowach:

*gdy zapomniateś nazwisk i adresów,
oświecony lampą z biurka prosto w oczy, (...)*

W oczywisty kontekst przesłuchania wprowadzają tu dwa rekwizyty: przedmiotowy (owa lampa na biurku) oraz językowy (stereotypowe dla śledztwa pytanie o „nazwiska, adresy...”). Realistyczne obrazowanie, odwołujące się do utrwalonych w świadomości czytelnika (przez film i literaturę) klisz ikonicznych, nie służy wyłącznie przedstawieniu sytuacji, ale naturalnie niesie już w sobie pierwiastek jej oceny. Przedmiotowe odczytanie przywoływanego dwuwersu, choć ujawnia swoisty dramatyzm sytuacji, nie pozwala dostrzec jakichkolwiek nadwyżek znaczenia, sprawiających przecieź, że traktujemy dany przekaz jako poetycki. Zwrot: *oświecony lampą z biurka prosto w oczy*, pojawiający się w pierwszym fragmencie wiersza, nie istnieje samodzielnie. Wewnątrztekstowym uzupełnieniem są dlań odpowiednio: w drugim fragmencie wyrażenie *pod oświatą lampy*, w trzecim — *oświecenie gniewu*. Obserwujemy podporządkowanie tekstu jednemu z głównych zabiegów języka poetyckiego „lingwistów” — homonimizacji. W wierszu Barańczaka sugeruje ona wymiennosc takich słów jak: *oświecony*, *oświata*, *oświecenie*, a ich rzeczywista etymologia jest przecieź różna.

Gra homonimów rozpoczyna się od wyrażenia *gdy się wszystko wyjaśniło [...] kagankiem kagańca*. Słowo *kaganiec* w połączeniu z wersem

drugiej części wiersza, gdzie jest mowa o byciu *tak jasno żywym pod oświatą lampy* przywołuje słynną strofę Juliusza Słowackiego:

Lecz zaklinam — niech żywi nie tracą nadziei
I przed narodem niosą oświaty kaganiec;[...]³

Kaganiec jest tu symbolicznym naczyniem z palącym się wewnątrz ogniem⁴. U Barańczaka wyzyskane z tradycji literackiej znaczenie jest na usługach przewrotnej gry skojarzeń i wieloznaczności. Wers, w którym się to słowo pojawia zbudowany jest na zasadzie analogii: *pochodniami pochodów; kagankiem kagańca*. *Kaganek* będąc zdrobnieniem od *kagańca*, w potocznej frazeologii może się również łączyć ze słowem *oświata*⁵. W omawianym wersie *pochodnie* są czymś, co zawiera się w *pochodzie*. Analogia semantyczno-składniowa sugeruje podobną relację odnośnie do *kaganka*. Jest to jednak mylna analogia. *Kaganek* okazuje się bowiem nazwaniem ustawionej na biurku lampy:

„oświecony lampą z biurka prosto w oczy”
„tak jasno żywy pod oświatą lampy”

Kaganiec jest zatem, w kontekście zestawionego z nim typowego obrazu przesłuchania, metaforycznym określeniem ograniczenia swobody. Neologizm frazeologiczny *oświata lampy* (nie: poświęta) oznacza proces wychowawczy, w którym nauczyciel został zastąpiony lampą stojącą na biurku oficera śledczego. Można do tej sytuacji zastosować łacińską maksymę *Historia magistra vitae est*.

Stan świadomości przeżywającego rozterki wewnętrzne podmiotu lirycznego określony jest przez szczególny rodzaj odpowiedzialności moralnej: odpowiedzialność jednostki wobec zbiorowości. Kluczem do interpretacji jest niewątpliwie zagadkowo brzmiący tytuł. Jego rola jest tym większa, że zostaje powtórzony w *incipicie* oraz wpisany w każdy samodzielny fragment tekstu. Czytamy go zawsze jako określenie czasu zdarzeń, przez analogię do takich sformułowań jak: u końca wojny trzydziestoletniej, stuletniej itp. Tytuł nie jest jednak aluzją do wydarzenia, które funkcjonowałoby w powszechnej świadomości pod nazwą „wojny dwudziestodwuletniej”. Brzmienie tytułu musimy potraktować metaforycznie, jako ukryte odesłanie do historii. Na znaczenie metafory składają się tu konotacje wyrażen, które posłużyły do jej utworzenia (a więc np. „wojna trzydziestoletnia”) w połączeniu z semantyką ich poetyckiego przetworzenia. Sformułowanie wyjściowe wnosi do metafory jakości hiperbolizujące charakter zdarzenia, natomiast elementy dodane dookreślają przedmiot

nowo utworzonego związku. Typ określenia czasowego (owe 22 lata) budzi skojarzenia z *Ocalonym* Tadeusza Różewicza:

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź [...]

Po rozwiązaniu zagadki musimy sięgnąć do kontekstu biograficznego i historycznego wiersza. Wiek autora należy skojarzyć z wydarzeniami roku 1968. Pozwoli to uchwycić czytelnikowi miejsce, w którym ogólnoludzkie przesłanie tekstu wyrasta z konkretnych doświadczeń egzystencjalnych jego autora.

W każdym utworze lirycznym z zakresu liryki bezpośredniej podmiot zajmuje pozycję centrum. W przypadku wiersza Barańczaka uwidacznia się możliwość co najmniej dwojakiej realizacji powyższej tezy. Śledząc formy gramatyczne, takie jak: *zapomniałeś, szedłeś, uciekałeś*, itp., dojść możemy do wniosku, że mamy do czynienia z lirką zwrotu do adresata. „Ty” liryczne wyznaczałoby tu charakter wyznania podmiotu — mogłoby to np. być: uznanie, współczucie, oskarżenie itp. Ale w omawianym wierszu przedmiotem wypowiedzi są przecież treści psychiczne. Introvertyczność wywodu podkreślana jest konsekwentnie następującymi formułami: *przeigrana z sobą, w sobie samym, wśród siebie, wojna w sobie, grób czaszki*. Uzupełniają ją natomiast nazwy uczuć i określenia aktywności mentalnej: świadomość przegranej, artykulacja pragnień (marzeń), gniew. Wszystko to przemawia za potraktowaniem wiersza jako monologu wewnętrznego podmiotu. Obserwujemy transpozycję formy osobowej „ty”, którą zmuszeni jesteśmy odczytywać jako „ja”. Tożsamość „ty” z „ja” potwierdzają dodatkowo wyraźne sygnały biograficzne: owe dwadzieścia dwa lata.

Ważnymi przesłankami do zrekonstruowania portretu osoby mówiącej są jej uwikłania w relacje do jakiejś zbiorowości, wyrażone w dwu niezależnych od siebie sekwencjach:

I
[...]*liczyłeś zaginionych, zmarłych i zabitych*
w sobie samym, [...]
zapominając nazwisk i adresów
(a szedłeś z nimi; uciekałeś z nimi), [...]
II
[...]*gdy zapominałeś nazwisk i adresów*,
grzebałeś zaginionych, zmarłych i zabitych
w pojemnym grobie cienkościennej czaszki:
bo szedłeś z nimi; uciekałeś z nimi.

Ustalmy wpięrow, że nie chodzi tu o dosłowną śmierć przywoływanej zbiorowości. Wskazuje na powyższe przede wszystkim symboliczne miejsce pochówku („w sobie samym”, „grób czaszki”). Oba cytowane fragmenty tekstu wydają się niemal identyczne: pod względem leksykalnym, składniowym, znaczeniowym. Jednak różnicowanie znaczenia, i to większe niż można by przypuszczać, wprowadza użycie odmiennych spójników.

I tak we fragmencie pierwszym jest to spójnik współrzędności: „zapomniałeś (a siedłeś z nimi)”, w drugim — wykładnik podrzędności: „zapomniałeś **bo** siedłeś z nimi”. Każdy z przywołanych fragmentów poprzedzony jest bezpośrednim wprowadzeniem w sytuację śledztwa („pod oświatą lampy”, „huraganowy ogień ich krzyżowych pytań”). Konstrukcja ze spójnikiem **bo** wskazuje na działanie wynikające z nakazu moralnego. Nie uwarunkowane jest ono niczym innym, poza prawie bezrefleksyjnym odruchem sumienia. Podstawą takiego działania jest etyka solidarności. „Zapomnienie nazwisk i adresów” w obliczu oficera śledczego jest konsekwencją współuczestnictwa i niezachwianego utożsamienia się podmiotu ze zbiorowością. Na niezawodności każdego z członków tej zbiorowości fundowana jest solidarność, w wyniku której rodzi się wspólnota. Wyrażenie „wojna dwudziestodwuletnia” ściśle wskazuje na moment jej zaistnienia i dookreśla ją jako wspólnotę pokoleniową. Zupełnie inne są konsekwencje użycia spójnika **a**.

Spójnik ten wytwarza między treściami łączonych zdań stosunek przeciwny: „mimo że siedłeś z nimi, to zapomniałeś”. *Siedłeś z nimi*, czyli próbowałeś wyjaśnić prawdę o rzeczywistości *pochodniami pochodów, kagankiem kagańca*. Wers ten wprowadza do wiersza wątek podwójnego, „oficjalnego” i „nieoficjalnego” wychowania, wskazując na to drugie. Zawarty w nim obraz poetycki odsyła w sugestywny sposób do historycznego kontekstu utworu Barańczaka: roku 1968. Z kolei — ironiczna *oświata lampy*, w której na zasadzie fałszywej etymologii doszukać się możemy postawy wychowawczej funkcjonariuszy aparatu bezpieczeństwa, jest dodatkowo skondensowanym poetyckim komentarzem do treści autentycznej kampanii prasowej z marca 1968 r. Podmiot wydarzeń — studenci zostali w niej potraktowani protekcyjnie jako obywatele nie w pełni jeszcze świadomi — niedojrzali. Pisano zatem, że „trzeba zwiększyć wysiłek wychowawczy” oraz wypisywano na transparentach „studenci do nauki”⁶.

Pozostaje pytanie, czy to podmiot tej wypowiedzi wyparł się zbiorowości i złamał etykę solidarności, czy też mowa jest o innych „zaginionych, zmarłych i zabitych” niż w ostatnim fragmencie wiersza. Symboli-

czne uśmiercenie oznaczałoby wtedy usunięcie tej grupy poza wspólnotę. „Śmierć” w poezji Stanisława Barańczaka pisanej w latach siedemdziesiątych oznacza unicestwienie w człowieku „zmysłu etycznego”. Przywołajmy tu dla przykładu wiersz z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*, w którym przeczytamy m.in.:

[...] na twą śmierć
spycham dziś winę za to, że już nigdy
cię nie zobaczę, choć codziennie chodzisz
tymi samymi co ja ulicami [...]
(JWN, 53)

Doświadczenia podmiotu, poddawanego naciskom fizycznym i perswazji słownej, doznającego zawodu ze strony niedawnych współuczestników protestu, którzy ugięli się pod presją mechanizmów zniewolenia, i wreszcie heroicznie dochowującego solidarności wspólnocie, nie są, mimo ich jednostkowej — zindywidualizowanej — artykulacji jednostkową własnością.

Przypomnijmy rok urodzenia autora omawianego tekstu — 1946. Z prostego rachunku wynika konieczność wyjścia poza literaturę. Urodzony w roku 1945 Adam Zagajewski odesła czytelnika do tej samej rzeczywistości historycznej w podobny do Barańczaka sposób:

Pod koniec wojny dwudziestotrzyletniej
ubrany w zwięzły mundur
ściągien zmysłów i ludzkiej skóry [...]⁷

Pisząc o pokoleniu literackim, zawsze wskazuje się na dwie istotne cechy, które stają się dla badaczy podstawą przy łączeniu twórców w generację. Pierwszym wyznacznikiem pokoleniowości jest data urodzenia. Za nią idą wpływy wychowawcze⁸. Jak pisze Henri Peyre: „nawyk rozpatrywania razem ludzi urodzonych mniej więcej w tym samym czasie i wyrosłych w tej samej atmosferze intelektualnej, winien nauczyć nas, że nie należy nazbyt oddzielać historii literatury od historii politycznej”⁹. Z tym właśnie wiąże się druga ze wspomnianych cech istotnych: „przeżycie pokoleniowe”, przez co należy rozumieć — jak pisze Kazimierz Wyka — „wielkie wstrząsy duchowe, które przypadając na lata młodości, stają się wspólnym dziedzictwem młodych”¹⁰. Przeżycie pokoleniowe staje się później obszarem szczególnie eksploatowanym w twórczości danej wspólnoty¹¹.

Przeżyciami, które wpłynęły na świadomość twórców urodzonych w okolicach roku 1946, stały się bez wątpienia tzw. wydarzenia marcowe

w roku 1968. Owo „krótkie śpięcie” — jak pisze o „Marcu” Marek Tarniewski¹² — pozostawiło po sobie trwałą i czytelną symbolikę. Od 12 marca powszechnie skandowano np., wypisywano w ulotkach i wywieszano na bramach wyższych uczelni hasło „Prasa kłamie”¹³. „Ci, którzy to widzieli, pamiętają zapewne — pisze Barańczak — w czasie studenckich demonstracji w marcu 1968 roku ponad głowami wzburzonego tłumu wykwiwały [...] płomienie. Palono gazety. Skandowany okrzyk *Prasa kłamie* i podpalanie gazet — to były wówczas manifestacje jednomyślne i jednoznaczne”¹⁴. Przypomnijmy z omawianego wiersza Stanisława Barańczaka:

[...]gdym się wszystko wyjaśniło
pochodniami pochodów [...]

— u innego poety pokolenia '68 przeczytamy zaś:

[...]paliliśmy papierosy i kłamliwe gazety,
paliliśmy papierosy, mimo że zatrwały nasze ciała,
paliliśmy gazety, bo zatrwały nasze umysły [...]
(R. Krynicki)

Dla ostatecznej wymowy wiersza Stanisława Barańczaka równie ważne są zatem działania podejmowane przez autora obciążonego realną biografią, autora wewnętrznego czy inaczej: podmiot czynności twórczych oraz podmiot liryczny.

Całościowy kształt utworu, co już wstępnie sygnalizowałem, jest wynikiem skrzyżowania się rozbieżnych intencji podmiotu lirycznego i twórczego. Zaskutkiem tego drugiego jest perfekcyjna organizacja tekstu pod względem leksykalno-składniowym. Dzięki niej otrzymujemy przemyślaną, wspartą na licznych paralelizmach trójdzielną kompozycję. Dobór słownictwa sprzyja rozszerzaniu potencjału semantycznego wiersza na drodze homonimizacji. Podmiotowi czynności twórczych zawdzięczamy również inne wyszukane formy nadorganizacji, jak np. przerzutnie:

...w ten dzień
ostatecznego zawieszenia broni
nad głową;...

— uwydatniające element zaskoczenia obecny w innowacjach frazeologicznych, nazywanych „metaforami językowymi”. W przywołanym fragmencie mamy do czynienia z kontaminacją kilku związków frazeologicznych. Jej rdzeniem jest skostniały zwrot języka komunikatów wojskowych: *zawie-*

szanie broni, przejęty zresztą jako neologizm semantyczny przez mowę potoczną. W wierszu zostają niespodziewanie odświeżone jego militarne konteksty.

Z perspektywy wpisanego w tekst podmiotu lirycznego idea konstrukcyjna wiersza nie jest widoczna. To, co na poziomie lektury idącej śladem podmiotu czynności twórczych uznaliśmy za wzorową organizację, śledząc tok wypowiedzi podmiotu lirycznego uznać musimy za objaw braku jakiegokolwiek uporządkowania. Przerzutnia łamie płynność mowy, podkreśla trudności podmiotu w wysłowieniu się, wprowadza niepokój, nerwowość, przypadkowość. Paralelizmy i gra homonimów okazują się w takim modelu lektury zwykłymi powtórzeniami, obejmującymi niewyszukane i banalne od strony językowej formy. Podmiot powtarza w kółko stereotypowe, nieswoje formuły, będące strzępami mowy propagandowej, potocznej, języka śledztwa i literatury pięknej: „dzień zwycięstwa”, „kaganek (kaganiec) oświaty”, „nazwiska, adresy...”, „zawieszenie broni”, „zachować twarz” itd.

Wiemy już, że liczne powtórzenia spowodowane zostały szokiem. Dramatycznie zakończone wydarzenia wpłynęły na zachwianie zdolności językowych jej uczestnika. Emocje i odniesione urazy (głównie chyba psychiczne) zaowocowały swoistą afazją¹⁵. Emocjonalne nacechowanie tekstu odczytać możemy dodatkowo z układu graficznego (zróznicowanie długości wersów, wcięcia akapitowe), rozłożenia znaków interpunkcyjnych (mnogość średników, przecinków, nawiasów), nagromadzenia przerzutni.

Zwróćmy raz jeszcze uwagę na warstwę językową utworu Stanisława Barańczaka. Na jednym z jej poziomów spotykają się z sobą autonomiczne cele podmiotu twórczego oraz intencja „ja” lirycznego. Ten pierwszy prowadzi polemikę z propagandowym i potocznym wykorzystaniem terminologii militarnej, drugi natomiast — jest nieświadomym użytkownikiem mowy zanieczyszczonej przez potoczne i propagandowe neosemantyzmy. Mowa ta pozwala jednak ująć, przez analogię, kształt własnego, nowego doświadczenia. Interpretacja tego doświadczenia dokonywana z perspektywy podmiotu lirycznego zawiera się w takich słowach jak: **zwycięstwo, przegrana, zawieszenie broni, zaginięci, zmarli i zabici, klęska, triumf, dywanowy nalot, atak, okopy, huraganowy ogień.**

Podmiot z wiersza Barańczaka nie jest w swej interpretacji odosobniony. Tadeusz Nyczek, dyskutując z zapiskami Witolda Gombrowicza, napisał: „Myśmy jako pokolenie startowali w zupełnie innych warunkach; tamci do wolności, myśmy od (wojennego) zniewolenia”¹⁶. Zarówno ów moment startu, jak i późniejsze zmaganie się z kłamstwem, półprawdami

i wreszcie: ostateczne zdanie sobie sprawy z pozorów wolności, zdecydowało o ujmowaniu „marcowych” doświadczeń w kategoriach wojny.

Przywołajmy pokoleniowy kontekst wiersza. W poezji rówieśników autora *U końca wojny dwudziestodwuletniej* odnajdziemy identyczne zapisy tych samych doświadczeń:

— w cytowanym już wierszu Adama Zagajewskiego (ur.1945) przeczytamy:

[...]Pod koniec wojny dwudziestotrzyletniej [...]

— w wierszu Stanisława Stabry:

[...]tamtego dnia szliśmy na wojnę
i ludzkie serca
zamknięte były przed nami.

— podobnie w znanym wierszu Ryszarda Krynickiego:

[...]I naprawdę nie wiedzieliśmy,
że tyle wozów bojowych można skierować przeciwko
bezbronnym [...]

— Julian Kornhauser zapisał:

[...]byliśmy na wojnie krótkiej jak błysk flesza.

Pokoleniowe tło wierszy Stanisława Barańczaka to jednak nie tylko wprost artykułowane poczucie grupowej więzi czy ujawnione w tej poezji zakorzenienie w wydarzeniach marca 1968 roku. Równie ważna jest wspólnota przejawiająca się w organizacji języka poetyckiego.

Język poetycki

Różnorodność twórczych dokonań przedstawicieli pokolenia '68 sprawia, że trudno mówić w przypadku tej generacji o jakiejś „zbiorowej poetyce”. Istnieją jednak bez wątpienia co najmniej dwa formalne wyróżniki, pozwalające dostrzegać wiersze Barańczaka w powiązaniu z tekstami takich autorów, jak np.: Ryszard Krynicki, Lech Dymarski, Leszek Szaruga, Krzysztof Karasek, Adam Zagajewski, Julian Kornhauser i in.¹⁷ Myślę przede wszystkim o zespole ulubionych chwytów

oraz o zbiorze słów-kluczy. Główne cechy tego pierwszego mieliśmy już okazję poznać, zbiór drugi wymagałby natomiast odrębnego, obszernego opracowania — nie będziemy się tu więc do niego odwoływać¹⁸.

W omawianych wcześniej wierszach Stanisława Barańczaka dochodziły do głosu wszystkie generalne dla pokolenia konstrukty stylistyczne. A więc np. „słowo cudze” i polemika z nim. W postaci prostej, w formie krótkich przytoczeń, spotykaliśmy w tekstach autora *Sztucznego oddychania* „mowę cudzą” pod postacią haseł z transparentów. Ale też oglądaliśmy wprowadzone do poetyckiego dialogu charakterystyczne zwroty języka potocznego, języka środków masowego przekazu i śledztwa. Nie inaczej jest u innych poetów generacji.

Cytaty z gazet, mające potwierdzić aktualność lirycznego wywodu, spotykamy w *Godzinie jastrzębi* Karaska. Ryszard Krynicki wytacza polemikę „słowu cudzemu” oddając w jego władanie całą przestrzeń wiersza (inc. *Biorąc udział w wielkiej loterii...*). Nieco bardziej skomplikowanym zabiegiem stosowanym w celu zdyskredytowania „słowa cudzego” jest parodia. Zasady jej istnienia w poezji Stanisława Barańczaka omawialiśmy w jednej z poprzednich części niniejszej pracy. U rówieśników nie trudno o przykłady wręcz identycznych rozwiązań artystycznych. Np. w wierszu pt. *Komunikat* Adam Zagajewski podobnie jak Barańczak opracowuje językowy wzorzec notatki prasowej:

[...]; zbieram widokówki,
interesuję się muzyką, malarstwem,
filatelistyką, sportem i poezją.

„Anons” Zagajewskiego, zakończony wprowadzonym w autentycznym brzmieniu tekstem z rubryki *Napisz do mnie czy Poznajmy się*, ukazuje jego anonimowość i zupełną nieprzystawalność wobec komentowanych w pierwszej części wiersza problemów. Tak, jak Barańczak w wierszu *Napiszcie do nas, co o tym sądzicie*, efekt ośmieszenia wzorca uzyskał Zagajewski dzięki technice substytucji.

Drugim po „słowie cudzym” tropem „nowofalowym” jest „konkret”. Pod pojęciem tym skrywa się przede wszystkim konkret językowy. „Słowo konkret” sytuowane przez Barańczaka w opozycji do „słów powszechników”¹⁹ jest poetyckim głosem w sporze o uniwersalia. W innym znaczeniu jest też w literaturze konkret przeciwnikiem symbolu²⁰. Ale „konkret” w wierszach poetów pokolenia ’68 służy również dosłownemu wyrażaniu zaangażowania w społeczno-polityczne „tu i teraz”. Przejawia się on

w bezpardonowym przywoływaniu imion i nazwisk autentycznych postaci, w dokładnym określaniu miejsca i czasu akcji lirycznej.

W wierszach Barańczaka spotykamy tytuły realnie istniejących gazet: „Nowe Drogi” (SzO, 18), „Kraj Rad” (SzO, 21), „Żyjmy dłużej” (SzO, 21), „Home & Garden” (JWN, 34), „Polityka” (Wi, 47). Utrwalone zostają przypadkowo poznane osoby: „Cynthia Kaminsky” (Tr, 36), „porucznik Woźniak” (Atl, 29), „Krawczyk Olgierd” (Wi, 33); rzetelnie oznaczana jest przestrzeń: „Ostrów” (Atl, 8), „Białoleka” (Atl, 10), „róg Mielżyńskiego i Fredry” (Atl, 27), „róg Libelta i Placu Młodej Gwardii” (Atl, 29); przedmiotom nie odbiera się ich imion własnych: „wieża Mariacka” (JWN, 11), „autobus Jelcz” (Tr, 47), „Klubowe” (Wi, 33). Rzeczowniki własne wprowadzają z upodobaniem do swych wierszy także wszyscy pozostali poeci pokolenia’68. Oto kilka przykładów:

— u **Adama Zagajewskiego**: „Brązowa wołga jedzie po Władysława Machajka”, „mieszkasz w Szczecinie”, „mieszkasz w Krakowie”;

— u **Juliana Kornhausera**: „obrzmięte wargi górnik Pionka”, „piłkarze Górnika Zabrze”, „radio marki Pionier”, „roczniki Kuriera Ilustrowanego”, „stróż nocny z opaską ORMO”;

— u **Ryszarda Krynickiego**: „szyld Świat pończoch w Gliwicach”, „mowska Prawda, warszawskie Kulisy”, „ulica Armii Czerwonej”, „legitymacja ORMO”;

— u **Wita Jaworskiego**: „8 września 1980 roku otrzymałem w niebieskiej kopercie druk”, „skarpetki odebrała mi kurwa na plantach”.

Najbardziej chyba rozpowszechnioną w poezji pokolenia’68 figurą stylistyczną, przejętą od tzw. lingwistów (Białoszewski, Karpowicz) nie tylko przez Stanisława Barańczaka, jest „metafora językowa”. Co ciekawe, przekształcenia związków frazeologicznych znalazły uznanie również poza wewnątrzgeneracyjnym kręgiem „neolingwistów” (Barańczak, Krynicki, Dymarski). Częste pojawianie się chwytów lingwistycznych u innych autorów pokolenia świadczy z jednej strony o dużej sile oddziaływania na rówieśników przez tych poetów, którzy szczególnie penetrowali sferę języka, z drugiej — potwierdza obraz jednoci światopoglądowej, budowanej, jak się okazuje, w głównej mierze wokół wspólnej refleksji socjolingwistycznej. Zmetaforyzowane syntagmy Lipskiej, Zagajewskiego czy Moczulskiego budowane są na podstawie schematów znanych nam z wierszy Stanisława Barańczaka:

— u **Adama Zagajewskiego**: *w kraju, w którym płoną róże [...] i jednomyślnie rosną lasy* (zdanie: „Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy” uległo wewnętrznej modyfikacji przez przedstawienie kolejności jednego z elementów); *byłem bezpieczny aż do szpiku kości* (wymiana elementu);

— u Witolda Sułkowskiego: *modli się, aby zanim obetrą go ze skóry, obdarli go ze złudzeń* (pozorna analogia służąca fizjologizacji duszy);

— u Leszka A. Moczulskiego: *nawracanie stracha na wróble* (kontaminacja);

— u Ewy Lipskiej: *W Dniu Żywych umarli przychodzą na ich groby* (odwrócenie); *Dom Spokojnej Młodości* (wymiana elementu); *Bogowie całego świata łączcie się* (parafraza połączenia frazeologicznego: „Proletariusze wszystkich krajów łączcie się”); *z otwartym sercem i otwartą raną* (pozorna analogia);

— u Leszka Szarugi: *głos który podzielił na czworo* (wymiana elementu).

Jak widać z przytoczonych przykładów język poetów pokolenia '68 odwołuje się nie tylko do sfery codzienności: mowy potocznej i propagandowej, lecz również do „słów odświętnych”. Pierwsza z przedstawionych modyfikacji Adama Zagajewskiego jawnie nawiązuje do fragmentu *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego. Inne kryptocytały i aluzje literackie autorstwa interesujących nas twórców wskazują najczęściej na literaturę romantyczną, rewolucyjną oraz poezję pokolenia wojennego:

Bez zgody sanepidu nie pij
wody wielkiej i czystej...
(Z. Jaskuła)

Chlub się tym
jakie wydało cię plemię...
(Z. Jaskuła)

Takie ono już jest: za grobem zwycięstwo...
(R. Krynicki)

Wnuk minął pismo...
(S. Stabro)

[...] (wiersz to strzelecki
rów)[...]
(Z. Jaskuła)

Zostaną po mnie tylko książki
i biały gorzki mur osiedla...
(S. Stabro)

Zostanie po nas rozsypany
drukarski skład
i wypłowiły szkie nadziei...
(A. Zagajewski)

Wszystkie te nawiązania mogą liczyć na powszechną znajomość przez odbiorcę pierwowzorów. Są nimi: *Liryki lozańskie*, *Beniowski*, *Vade-mecum* Norwida, *Kopernik* Jana Nepomucena Kamińskiego, *Bagnet na broń* Broniewskiego i *Pieśń* Tadeusza Borowskiego. Tego typu proste aluzje bezpośrednie²¹ nie są obce sztuce poetyckiej Stanisława Barańczaka. W jego wierszu *Święto Zmarłych* (DzP, 29) obserwujemy np. obrazowanie rodem z *Ody do młodości* Mickiewicza:

podziemny łańcuch rąk, opasujący Ziemię.

— cytat z *Ody do młodości* wpleciony jest w tekst pt. *Wrzesień*:

[...] wyjaśnia znaczenie zdania
gonić za żywiołkami drobniejszego płazu [...] (Atl, 23)

— w utworze *Ogień* (DzP, 27) pojawia się nawiązanie do biblijnego *Prochem jesteś i w proch się obrócisz* (Genesis; 3, 19), skontaminowane z również biblijnym, obrazem „krzaka gorejącego”:

[...] z mroku powstałeś i w mrok się,
gorejący, obrócisz; [...]

— w tekście pt. *Śnieg I* (Tr, 28) napotykaamy parafrazę tytułu jednej z powieści Marii Rodziewiczówny²²:

[...] co między ustami a brzegiem
horyzontu [...]

— fragment wiersza *Szyba* (DzP, 33) zdaje się natomiast czerpać z wyobraźni poetyckiej Tadeusza Gajcego:

[...] i na martwy sześcian
powietrza wbitego w cegły. [...]

Obraz stworzony przez Barańczaka wygląda, jak kontaminacja dwóch metafor Gajcego:

- 1) stały w martwym powietrzu głosy psalmistów letnich
- 2) ...skowronkowa Agnieszka
wysiadła z sześciennego powietrza²³

Z kolei utwór Tymoteusza Karpowicza *Pożar*²⁴ można potraktować jako jedno ze źródeł inspirujących powstanie wiersza *Papier i popiół, dwa sprzeczne zeznania* (JT, 9).

Nie wyczerpiemy w tym miejscu zasobów tej niezwykle obfitej w aluzję literacką poezji. Garść przedstawionych cytatów świadczy, jak myślę, w stopniu wystarczającym o kształcie literackich poszukiwań i fascynacji autorów pokolenia '68. Jak widać z ostatnich dwu przykładów odnoszących się do poezji Stanisława Barańczaka, fascynacje te wywarły niemały wpływ na powstanie indywidualnych języków poetyckich poszczególnych twórców.

Parę słów musimy jeszcze poświęcić wersyfikacji. Spośród jej rozlicznych systemów „nowofalowcy” wybierają najczęściej wiersz wolny, posiadający cechy, które Marię Dłuską sprowokowały do ukucia terminu: „antywiersz”. Autorka *Próby teorii wiersza polskiego* znakomicie uchwyciła istotę typowej „nowofalowej” realizacji, pisząc, że „wiersz najnowszy łączy ze sobą dowolnie obie zasady kształtowania wersów: zdaniową i emocyjną; ponadto w graficznym przedstawieniu używa rozczłonkowań, nie dających się usprawiedliwić żadną z tych zasad i całkowicie odbiegających od norm: łącznie ze stylizującymi przełamaniami wyrazów i z pozostającymi poza wszelką stylizacją językową i językowo nie dającymi się nawet zrealizować odrywaniami niezgłoskotwórczych przyimków od następnego słowa, do którego należą”²⁵. Konstrukcja wersyfikacyjna jest więc w tekstach „nowofalowych” niejednokrotnie zależna od operacji stylistycznych. Stąd też bierze się ogromna rola przerzutni. Ma ona charakter celowy (łamię stereotypy skojarzeniowe czytelnika) i staje się podstawową zasadą wersyfikacyjną. Zobaczmy typowe realizacje spoza twórczości Stanisława Barańczaka:

[...] wódka, akta cen-
zury, gdyby taka była w ustrojach
pokarmowych [...]

(R. Krynicki)

[...] wiosna pożądania nadyma policzki, do
widzenia daleko. [...]

(J. Kornhauser)

[...] liczba magiczna, nie związana z
ustrojem państwowym [...]

(J. Kornhauser)

[...] Chytrze podchodzi serce od tyłu aż do
ścisku gardła [...]

(Z. Jaskuła)

Wszystkie omówione wcześniej cechy języka poetyckiego nie zawsze dadzą się odnaleźć w jednym tekście. Na użytek niniejszej pracy przyjmij-

my jednak, że „wiersz nowofalowy” istnieje, nie zapominając wszakże o hipotetycznym charakterze jego bytu. Podsumujmy: jest to niemetryczny wiersz askładniowy, posługujący się zespołem typowych dla poezji pokolenia '68 chwytów. Należą do nich w pierwszym rzędzie: „cudze słowo”, „konkret”, „metafora językowa”. Można by jeszcze ów potencjalny twór wierszowy obdarzyć epitetem: „publicystyczny”, a to ze względu na jego sprawozdawczą dykcję, częste sięganie po wzorzec komunikatu prasowego, programową interwencyjność wymierzoną w rzeczywistość pozaliteracką, rekwizyty świata przedstawionego.

W dalszej części rozważań na temat pokoleniowych kontekstów twórczości Stanisława Barańczaka postaramy się ujawnić konsekwencje, jakie funkcjonowanie „wiersza nowofalowego” w świadomości i w poszczególnych częściowych realizacjach przyniosło dla organizacji tkanki poetyckiej tekstów, deklarujących się jako skrajnie odmienne pod względem gatunkowym.

Nowofalowe elegie

Kanon poetycki Stanisława Barańczaka anektuje dla swoich potrzeb coraz to nowe obszary gatunkowych możliwości sztuki słowa. Poeta wybiera sonet, pisze jednocześnie cykl drobnych, lirycznych narracji, wciela na nowo ideę Peiperowskiego układu rozkwitania. Potrafi również wypowiedzieć się w regularnym sylabotoniku, zbudować barokowy wiersz-koncept czy *ikon*²⁶, zmierzyć się z konwencją kulturową w *Koły-sance*²⁷. Wśród wierszy wolnych wyróżniają się modele: „Różewiczowski” i „Herbertowy” (do tego zagadnienia jeszcze powrócimy). W pojemnej formie poematu *Sztuczne oddychanie* najmocniej brzmi poetyka „nowofalowego wiersza publicystycznego”. Ale są w nim jeszcze piosenki i hymny, znajdzie się modlitwa (podczas lektury tego tomu nie można lekceważyć też tradycji poematów socrealistycznych, *Balu w operze*, poematów Adama Ważyka i in.²⁸). Utwór *Przywracanie porządku* jest poetyckim poematem w listach, natomiast w zbiorze *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* uwagę odbiorcy szczególnie przyciągają cztery elegie.

Odwołanie się do tradycji gatunku następuje obecnie w przypadku elegii niemal wyłącznie dzięki skojarzeniom, jakie w umyśle odbiorcy wywołuje sama jej nazwa. „Nowy gatunek elegijny”, którego historię Wellek i Warren²⁹ wywodzą od *Elegii* Graya, zrywa z obowiązującym w starożytności metrum elegijnym. Po odpadnięciu kryterium „wzorca metrycznego” jedynym wyróżnikiem pozostaje kryterium „tematu”. Zasadniczo kontynuowane są przez poetów współczesnych zarówno: antyczny

topos *res funebres* — *amores*³⁰, jak i jednostronne eksponowanie tematyki smutnej i żałobnej. Elegijność przyjdzie nam, wobec powyższego, traktować wyłącznie jako ukształtowaną przez tradycję kategorię estetyczną.

Poezja elegijna w Polsce w swoich początkach sięga do tradycji starożytnej. Łacińską *Elegię o sobie samym do potomności* pisze Klemens Janicki. Treny, ale i elegijne liryki o tematyce miłosnej zostawił Jan Kochanowski, w tym cztery księgi elegii łacińskich, które go „okazują jako znakomitego rymotwórcę”³¹. Podobnie do Janickiego zapowiada swoje „odejście” ze świata w formie elegii (otwierającej *Roxolanki*) Szymon Zimorowic. W XVIII wieku powstał cykl *Żalów Orfeusza nad Eurydyką* Franciszka Dyonizego Kniaźnina. Elegie pisał Franciszek Karpiński. Twórczość liryczną początku XIX wieku przesłania „krwawy cień ojczyzny”³², objawiający się w nastroju elegijnym poezji Jana Pawła Woronicza i Juliana Ursyna Niemcewicz. Wiersz elegijny stał się później jednym z „koronnych gatunków liryki romantycznej”³³. Adam Mickiewicz w wierszach *Do D.D.Elegia* oraz *Godzina* dał próbę elegii miłosnej. Utwory te, wraz z tekstem *Dumań w dzień odjazdu* nazywane bywają, ze względu na miejsce powstania, „elegiami odeskimi”³⁴. Juliusz Słowacki stworzył m.in. elegijny „testament poetycki” (*Testament mój, Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...*). Cyprian Kamil Norwid opłakiwał elegią *Zgon poezji*. W okresie „dwudziestolecia” zbiorem elegii obdarował czytelników m.in.: Stefan Napierski; pisali je: Jerzy Kamil Weintraub, Józef Czechowicz i Jerzy Liebert. Wojna przyniosła, wśród wielu, wiersz Czesława Miłosza *Miasto* — elegię poświęconą Warszawie. Ale przede wszystkim rozwinęła się wówczas twórczość poetów z generacji Gajcego i Baczyńskiego. Ich życie stało się treścią wielkiej elegii, której zapis rozłożył się na wszystkie teksty literackie pokolenia. Nieprzypadkowo też chyba, wiersz, który poeta Nowej Fali, Jacek Bierezin, zadedykował „Krzysztofowi Kamilowi Baczyńskiemu, Tadeuszowi Gajcemu i Andrzejowi Trzebińskiemu”, jest właśnie elegią³⁵.

„[...] Najjaśniejsza, najpełniejsza wiary w niezniszczalność człowieczeństwa biografia pokolenia wielkiej wojny, pokolenia czasów pogardy człowieka”³⁶ — pisał Ireneusz Opacki o strofach *Elegii o chłopcu polskim* Baczyńskiego. I dalej: „Biografia optymistyczna wbrew śmierci, optymistyczna tym trudnym optymizmem, który umie człowieczeństwem odebrać śmierci jej grozę i siłę zniszczenia”³⁷.

Elegie „optymistyczne” właśnie, zdają się zapowiadać drugie człony tytułów kilku wierszy Stanisława Barańczaka: *Elegia urodzinowa*, *Elegia noworoczna*, *Elegia przedwiosenna*. Najradośniej rozpoczyna się jednak tekst *Elegii przedzimowej* (Tr, 19):

Zima nas nie zaskoczy. Nas zmarzniętych, zmartwionych zawczasu,
dmuchających na zimny październik, żeby prędzej już sparzył nas mróz.
Kto w wietrznym śnie tutaj wyrósł, kto w wieczny śnieg tutaj wrósł,
temu lato, zawsze zbyt krótkie, nie rozepnie do końca zatrząsków

mrozu, trzaskającego jak radio jeszcze długo po wyłączeniu.
Nie zaskoczy nas zima.[...]

Myślę, że lektura tego fragmentu ujawnia cały podstęp podmiotu twórczego. W „optymistycznych” elegiach Barańczaka próżno by szukać jakichkolwiek przesłanek radości zapowiadanej tytułami. W *Elegii pierwszej* zdanie: „Zima nas nie zaskoczy”, okazuje się być wyłącznie wynikiem racjonalizacji obejmującej położenie zbiorowego nadawcy. Marne to bowiem pocieszenie dla: „zmarzniętych”, „wrośniętych w wieczny śnieg”, „szkolonych w skuleniu”, „kapanych w przerębli”. Jednakże w warstwie wyglądu omawianego wiersza niewiele jest elementów jednoznacznie żałobnych. Są wprowadzić: „białe płachty”, „zapach nicości”, „piramidy” i „śmierć”, ale zdecydowanie dominują nad nimi elementy krajobrazu zimowego. A więc: „mróz”, „śnieg”, „zadymki”, „przeręble”, „szron”, „szalik”, „opał”.

Obraz zimy w elegii Barańczaka został spojony z obrazem śmierci w jedno widzenie poetyckie. Tym tłumaczyć można małą liczbę prostych odniesień do pola semantycznego generowanego przez pojęcie śmierci. I tak np. metafora „wietrznego snu” kojarzy w sobie zarówno scenę zimowej nocy, jak i, przez narzucające się podobieństwo fonetyczne, przenośne nazwanie śmierci — „wiecznego snu”. „Białe płachty”, którymi przykrywa się ciało zmarłego równie dobrze mogą być płachtami śniegu. Bo przecież — jak konkluduje zbiorowy podmiot liryczny — „Nie ma nic bardziej jasnego od śniegu i śmierci”.

W innych tekstach podobnie przedstawia się relacja między elementami *stricte* żałobnymi, a tymi, które obraz śmierci oddają w sposób metaforyczny. Dodajmy, że sama dosłownie przywoływana „śmierć”, staje się u Barańczaka wielowykładalnym symbolem. Pozostając metafizycznym problemem każdego człowieka z osobna, dotyka jednocześnie, w innym wymiarze, określoną zbiorowość. Wyrażenie obaw przed śmiercią następuje przez, odwołujące się do tłumaczonej już symboliki, wskazanie jej trwania w czasie:

„wieczny śnieg”
(Tr, 19)

„Tu zawsze — mniej więcej — jest zima”
(Tr, 19)

Równie zaskakujące jest jej nieustanne, paradoksalne obcowanie z żywymi:

„nam [...] za życia zmartwiałym”
(Tr, 19)

„życie [...] na przykład w momencie śmierci”
(Tr, 25)

„śmierć codzienna i ciągła”
(Tr, 41)

W ten oto sposób uzyskuje „śmierć” rangę czegoś w rodzaju symbolicznej kategorii socjologicznej. Bo przecież nie ma śmierci całego społeczeństwa w tych wierszach, ale jest życie, zdaje się sugerować podmiot, tak bardzo do śmierci podobne. „Umierali codziennie od nowa” — pisał o pokoleniu wojennym Jacek Bierezin, ujmując w swej elegii inny temat podobnie jak Barańczak.

Przejawy życia wchodzą w układy ze śmiercią w *Elegii drugiej, urodzi nowej* (Tr, 25—26). Zauważmy jak wielka jest, sygnalizowana konsekwentnie oksymoronicznym tytułem³⁸, niejednoznaczność już w wyborze gatunku. Nie wiadomo do końca czy to „elegia”, czy może „genethliakon”:

[...] wcale
nie spodziewałem się akurat tego
a nie innego życia,
przychodząc w swoim czasie na świat.[...]

[...] skoro gardło jeszcze
boli po pierwszym krzyku,
tym sprzed trzydziestu trzech lat; [...]

Motywy narodzin wprowadzają tak jednoznacznie dające się interpretować zwroty, jak „przyjście na świat” czy „pierwszy krzyk”. Z drugiej strony, rozliczaniu się podmiotu z własnym życiem towarzyszy stała obecność śmierci: „nie ma żywego ducha”, „życie w momencie śmierci”, „grób pod nogami”, „amen w pacierzu”, „granice nieba”. Tekst ma wyraźnie dwoiste oblicze. Metafizyczne rozpięcie między narodzinami i śmiercią, wydaje się nie posiadać lirycznej sankcji w postaci właściwego problematyce ukształtowania językowego utworu. Oto tradycyjny dla elegii temat wyziera w tekście Barańczaka zza „niskich” rejestrów mowy. Metafizyka spleta się z publicystyką w wypowiedzi powstałej na przecięciu języka potocznego z poetyckim: „na chybika i z grubsza”, „termino-

wa praca”, „wte i wewte”, „w swoim czasie”, „brak wyrobienia”, „na pewniaka”, „wykuć na blachę”. Obok tej litanii popospolitości, zahaczającej o żargon, pojawiają się też frazeologizmy poetycko przetworzone:

„obchodzę urodziny z daleka i na palcach”
„nie mam **wyrobionego** w ciągłym użyciu **zdania**”

Przekroczenie dwoistości, zniesienie barier między tym, co „wysokie” i „niskie”, pokonanie rozdźwięku między „metafizyką” a „publicystyką”, rozgrywa się na poziomie wersyfikacji i graficznego ukształtowania wiersza. Zwraca przede wszystkim uwagę nieciągłość jego budowy, której nie da się wytłumaczyć żadną ze znanych w wersologii zasad delimitacji tekstu. Duże rozchwianie jeśli chodzi o liczbę sylab w poszczególnych wersach (7 do 13), oraz liczne przerzutnie, wskazują na którąś z form wiersza wolnego:

[...] by szczerze zamykać

usta zwątpieniem; moim
zdaniom wciąż — moim zdaniem —
brak wyrobienia, brak ogłady takiej,
jaka ułatwia życie

w jego ważnych momentach, na przykład w momencie

śmierci. Ostatnie słowo
ma ten, kto jest go pewny,
kto na pewniaka głosi: „najważniejsze
to przeżyć”, albo „życie
ma swoje prawa”, albo (jeszcze lepiej) „życie [...]

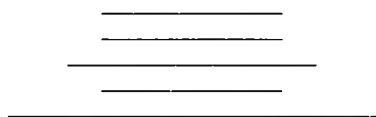
Zauważmy, że podział wiersza na strofopodobne części nie jest nawet pochodną dążeń do ocalenia ich spójności syntaktycznej. Przerzutnia łącząca te części podkreśla wręcz nietradycyjną motywację dla zaprezentowanego układu. Rozwiązanie problemu zdaje się podsuwać angielska poezja metafizyczna XVII stulecia. Oto dla przykładu fragment wiersza, którego autorem jest tłumaczony na język polski przez Barańczaka Francis Quarles³⁹:

Człowieku,
Spójrz, jakże mało
Czasu w pradawnym wieku
Na cały żywot ci starczało!
W te dni spokojne człowiek czas swój mierzyl
Na siedemdziesiąt lat, i rad był, gdy je przeżył.

Myślę, że ten cytat powinien skłonić nas do poszukiwania wyjaśnień w sferze wizualności tekstu⁴⁰. Graficzny koncept angielskiego poety napro-

wadza na niemal identyczny zabieg autorstwa Barańczaka. Jest on nieco mniej czytelny przez swe dodatkowe pokomplikowanie: rysunek nagrobka, jaki powstałby po złączeniu pierwszych i ostatnich liter skrajnych wersów strofoidy, wzbogacony jest o graficzną sugestię wpisanego weń obrazu krzyża (można ewentualnie doszukiwać się zbieżności z obwodem „portretu trumiennego” czy widokiem trumny na katafalku). Efekt taki uzyskał poeta wydłużając do 10 (11) sylab środkowy wers każdej części wiersza.

Rozchwiany wersyfikacyjnie tekst *Elegii drugiej, urodzinowej* okazuje się precyzyjną konstrukcją figuralną, złożoną z ekwiwalentnych względem siebie strofopodobnych części. W miarę stała odpowiedniość sylab w układzie: 7 — 7 — 10 (11) — 7 — 13, narzuca ostatecznie oczom czytelnika powtarzalność następującego rysunku:



Uporządkowanie semantyczno-graficzne służy uwydatnieniu elegijnego charakteru utworu. Jest świadectwem finezyjnego osiągnięcia jednolitości wyrazu w tekście zbudowanym na językowych i tematycznych przeciwieństwach. Ale metafizyczna rama (narodziny—śmierć) w warstwie sensów oraz współgrająca z nią powłoka konstrukcyjna nie są w stanie zagłuszyć zupełnie tego, co rozbrzmiewa i rozgrywa się „pod spodem” oraz „pomiędzy”. Mówiąc: „nie jestem pewny siebie”, podmiot podważa fakt narodzin, a tym samym fakt śmierci. Potwierdza to słowami: „nie wiem nawet, czy czuję pewny grób pod nogami”. W istocie, bardziej niepewny od **grobu** wydaje się **grunt** pod nogami nadawcy cytowanych słów:

[...] stoję
na lotnym piasku, który mierzy mój, nasz czas.

„Chodząc umieramy”, „tak ja mrąc żyję” — przypomnijmy Sebastiana Grabowieckiego. Barańczakowy obraz przesypującego się piasku pojawia się na prawach metonimii. Zastępuje jednoznaczny „klepsydrę”, podkreślając przy tym kreowany we wszystkich elegiach tego autora wizerunek śmierci rozciąglej w czasie i aktywnej. Bierność podmiotu wiersza ogarnia w drodze analogii całą diagnozowaną już wcześniej poetycko społeczność: „mój, **nasz** czas”.

Przejawiana przez nią „sztuczna radość”, mająca zagłuszyć lęk przed śmiercią (życiem), zobrażowana jest szeregiem wyliczeń w *Elegii trzeciej, noworocznej*:

[...] Z balkonów, logii, okien
betonowego miasta
lecą petardy, sztuczne
ogień, flaszki po wódce,
gazet płonące pasma [...]
(Tr, 41)

[...] Tymczasem — więcej huku,
by w ogłuszonym uchu
nie brzmiały mętnym tętnem
echa bardziej powszednie:
łopot flag, werbli warkot,
poходów tupot głuchy,
brawa stadionów tępe [...]
(Tr, 42)

Otrzymujemy przeraźliwy dla odbiorcy poezji realizm. Nawet płonące gazety nie pojawiają się w tym tekście jako tradycyjny dla pokolenia '68 symbol walki z zakłamaną propagandą. To tylko fajerwerki ubogich, którzy zupełnie nieświadomie manifestują niechęć do tego, „co bardziej powszednie”. Lęk przed śmiercią jest bowiem w swej sile równy lękowi przed życiem. Dlatego też właśnie mogła się pojawić w wierszu Barańczaka następująca 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,
gdy jestem lotnym listkiem:
nim zdepczą mnie kopyta,
ześlij mi długie spanie
i niech oczy otworzę,
gdy już będzie po wszystkim
nie wcześniej, Panie. [...]
(Tr, 45)

Długie spanie — sen wieczny — śmierć, wzywana na odsiecz za pomocą eufemistycznych peryfraz, a jednocześnie przeplaszana fajerwerkami i petardami rzucanymi na dno grobu. W tekście tym, inaczej niż w *Elegii urodzinowej*, forma wierszowa staje się sojusznikiem sfery biologicznej doraźności i codzienności. Świadczy o tym chociażby wybór przez poetę krótkiego rozmiaru, nie przystającego do mówienia o rzeczach

naprawdę ważnych i podniosłych. Ale sojusz formatu z „niższością” warstwy tematycznej wiersza ma w istocie charakter szyderczy. Potoczysty, rymowany 7-zgłoskowiec, zbliżający się w charakterze do pieśni biesiadnej (co świetnie koresponduje z drugim członem tytułu), choć pozostaje przy tym, co niskie, to jednak nijak nie przystaje do, ponurej w gruncie rzeczy i ciemnej, sytuacji zbiorowości przedstawionej w utworze.

Optymizm zapowiadany tytułami okazuje się złudny. Nowy Rok, wiosna — tradycyjnie konotujące radość i nadzieję, stają się w wierszach Barańczaka zwierciadłami dla wartości negatywnych. Zwierciadłami nie dość, że odbijającymi, ale i dodatkowo, zwielokrotniającymi odbicia. Nad każdymi urodzinami ciąży stała obecność śmierci, nad wiosną zima, a nad godziną noworoczną wszystkie dni powszednie. Użycie słowa *elegia* w tytułach wierszy Barańczaka jest, jak z tego wynika, jak najbardziej uzasadnione. Dodajmy, że jest to „elegia quasi-optymistyczna”:

I znowu się udało. Znów, zimno, niedoczekanie
pocałuj mnie gdzieś mrozie, i każ się wypchać śniegu,
szuflami poza chodnik, przeżyłem was raz jeszcze.

I znowu się udało wziąć was na przeczekanie
tępogłowe bałwany; znów was zaskoczył świergot
plusowych temperatur, spływajcie stąd nareszcie

strugami, już was nie ma.[...]

(Tr, 58)

Przedwiośnie i odwilż od dawna są symbolami nieskrępowanego upustu autentycznych sił społecznych. Rozbudzają zbiorowe i indywidualne aspiracje, pozwalają na zaczerpnięcie oddechu. Pierwszy fragment cytowanego wiersza w niczym też nie przypomina o swojej programowej elegijności. Epatuje za to odbiorcę witalizmem w stylu wczesnych Skamandrytów. I tylko pojęcia wzięte z kalendarza przypominają o cykliczności, zmienności i nietrwałości wszelkich procesów:

[...] I wciąż od nowa

zmęczone dni liczenie: byle do jakiejś wiosny
nieznanej; byle do tej odwilży, tych roztopów,
kiedy odtaje we mnie prowidzorka zziębnięta

i zacznę żyć naprawdę; na całego; na oścież
targnę koszulę serca — a tymczasem roztopnie
czekać — trzymać się ciepło — o szaliku pamiętać.[...]

(Tr, 58)

Nadzieja jest tu nadal obecna, choć w miarę upływu czasu marzenia ulegają stałej degradacji:

do wiosny —> odwilży —> roztopów

Początkowy wybuch radości gaśnie w coraz szybszym tempie. W końcu przychodzi pora na gorzką refleksję — chwilę szczerości podmiotu mówiącego wobec samego siebie:

Ale nie ma innego życia. Ten zamrażalnik,
dokąd — aby nas ciepło nie zepsuło zanadto —
upchnięto nas, chowając rzekomo na lepsze dni,

jest tylko najzimniejszą częścią spiżarni,
do której z rzadka, z zewnątrz, wpadnie ciepło i światło
gdy Ktoś otworzy — zajrzy — i znów zatrzśnie drzwi.
(Tr, 58)

Pozorność zmian jest zbyt oczywista, aby ulec jakimkolwiek złudzeniu. Emocje stygną, pozostaje *elegia*. Przerażająco smutna pieśń o braku nadziei.

Teksty Stanisława Barańczaka łamią dotychczasowe konwencje wypowiedzi elegijnej. Nie ma w nich miejsca na zalecany przez teoretyków spokój i cichą kontemplację. Odbiorcę zaskakuje leksyka i frazeologia, a przede wszystkim dominujące składniki budulca metaforycznego: „brud”, „błoto”, „huk petard”, „flaszki po wódce”, „werbli warkot”, „tupot pochodów”, „brawa stadionów”, „tępogłowe bałwany”, „niepewny grób pod nogami”, itd. Naprowadza nas to na trop wiodący do wierszy rówieśnych Barańczakowi poetów. Odnajdujemy tam podobne eksponowanie atrybutów szarości codziennego życia, przyozdabianej nieodmiennie tandetą oficjalnych świąt. U wszystkich autorów pokolenia '68 pojawiają się te same, łatwo rozpoznawalne rekwizyty:

— u **Juliana Kornhausera**: „miska ziemniaków, pospolitych gwiazd”, „skóra przyjaźni zapinana na błyskawiczny zamek”, „gawęda druga klasa pociągu Osobowego”;

— u **Ryszarda Krynickiego**: „rachunek za światło i gaz”, „drzazgi z trybun w przetykach”, „nagrania z podsłuchu”, „wódka”, „ponadpalane legitymacje, nylonowe sztandary”;

— u **Jarosława Markiewicza**: „tłumy wiwatujące w nieubłaganej pokucie”, „przytulający się do ścian”;

— u **Leszka Szarugi**: „w moim świecie łopoczą sztandary, huczą stadiony (zawsze przepełnione kibicami), płyną rzeki, błyszczą ordery”;

— u **Adama Zagajewskiego**: „rano kradniesz wieczorem pijesz wódkę”, „co wieczór ten sam pijacki bełkot”, „liga piłkarska”, „łzy [...] biorą udział w życiu publicznym”;

— u **Zdzisława Jaskuły**: „numer dowodu osobistego”, „między depeszami a artykułem o higienie pracy”, „sklepy spożywcze”.

Gdyby przyjąć hipotezę, że „gatunek literacki, przechodząc w trakcie ewolucji na grunt danego prądu literackiego, wchodzi w *związki krwi* z właściwą dla tego prądu postacią jego gatunku koronnego”⁴¹, uzyskalibyśmy obraz tego, co stało się z elegią u Barańczaka. Otóż, bardzo bliska wydaje się ona poetyce „wiersza nowofalowego”, którego istnienie zasugerowaliśmy przy okazji omawiania miejsc wspólnych języka artystycznego pokolenia '68. Tym tłumaczyć można by potoczną frazeologię (także i tę zmetaforyzowaną), sprawozdawczy charakter tekstu, możliwość odczytania tematu jako interwencji społecznej. Od typowego „wiersza nowofalowego” odróżnia elegie Barańczaka: podział na strofy, obecność rymów, w miarę regularna liczba sylab w wersach. Związek utwierdzony jest jednak częstym wykorzystaniem przerzutni, w elegiach Barańczaka zresztą nie tak nadużywanej jak w innych tekstach poetów Nowej Fali.

Związek czterech elegii Stanisława Barańczaka ze stylem wypracowanym przez poetów jego generacji jest, jak widać, bezsporny. Co równie ważne, omówione teksty, podczas gruntownej analizy odsłaniają liczne miejsca dające im prawo do gry z czytelnikiem, w której stawką jest odbiór ich jako elegii. Jeśliby wziąć pod uwagę zrelacjonowane wcześniej cechy typowego wiersza nowofalowego⁴² oraz, i tak już znacznie rozluźnione, konwencje wypowiedzi elegijnej, to Barańczak ze swymi czterema utworami, po raz kolejny okaże nam się jako mistrz poetyckiego kompromisu. Często nazywany poetą sprzeczności, posiadał przede wszystkim dar ich umiejętnego znoszenia. Kunsztowne łączenie przeciwieństw nie jest jednak w jego wykonaniu wyłącznie artystowskim popisem. Odbywa się zawsze z myślą o ostatecznej wymowie dzieła, o jego sensach, ma jak najwierniej służyć transfiguracji ideowych intencji tekstu.

Procesy te, w kontekście wiedzy o poezji pokolenia '68, obserwowaliśmy dotąd, jako zachodzące w obrębie pojedynczych utworów. Przyjrzyjmy się obecnie zajmującemu nas zagadnieniu w nieco szerszej perspektywie. Zobaczmy, jak w twórczości Stanisława Barańczaka funkcjonuje tradycja literacka skrajnie odmienna od dwu dłań zupełnie podstawowych. Do najważniejszych, głównie z punktu widzenia sposobów kształtowania materii poetyckiej, kontekstów historycznoliterackich omawianej tu poezji należą, jak pamiętamy, w planie bliższym: twórczość „lingwistów” pokolenia '56 i, w planie dalszym: wiersze poetów tzw. awangardy krako-

wskiej. Z „radykalnego” — jak pisze Janusz Sławiński⁴³ — „przeciwstawienia się koncepcji języka poetyckiego awangardy krakowskiej” wyrosła, nazwana tak przez niego, „poetycka moralistyka”. Liderzy pokolenia ’68, mimo braku z ich strony wprost sformułowanych deklaracji na ten temat, wydają się mieć z nią wiele wspólnego. Idąc za tą sugestią interesowały nas będą najbardziej możliwości lektury, w tym nowym kontekście, wierszy Stanisława Barańczaka.

Poetycka moralistyka

Określenie „poetycka moralistyka” przyporządkował Sławiński „szkole poetyckiej”, która ukształtowała się pod wpływem liryki Tadeusza Różewicza. Cechy dystynktywne owej „szkoły” rozumiane tu będą podobnie jak u Sławińskiego, który pisał: „Powiedzenie poetycka moralistyka nic by nie znaczyło, gdybyśmy rozumieli je jako nazwę poezji, która mówi o sytuacjach moralnych. O takich sytuacjach mówi każda poezja, nawet skrajnie estetyzująca. W tym wypadku jednak chodzi o zupełnie konkretny typ mowy lirycznej, o określoną metodę poetyckiego artykułowania — równie określonych — treści moralistycznych”⁴⁴. W niniejszych rozważaniach nie bierzemy natomiast pod uwagę tych prób opisu wiersza Różewiczowskiego, które ogniskują się wyłącznie wokół schematu wersyfikacyjnego stworzonego przez autora *Niepokoju* i definiują go w ramach tzw. „IV systemu” wiersza polskiego⁴⁵. Odkrycia te, jakkolwiek cenne, nie będą nam przydatne ze względu na ich duży stopień ogólności oraz rozległość obszaru, jaki mógłby im podlegać. Interesuje nas tylko ten wycinek wspomnianego „wzorca”, w którym pojawia się zależność dostrzeżona przez Janusza Sławińskiego: określony model artykułowania —> określone treści.

Oto fragment wiersza Stanisława Barańczaka *Gdzie się zbudziłem* (DzP, 67):

Gdzie się zbudziłem? gdzie jestem? gdzie jest
strona prawa, gdzie lewa? gdzie góra a gdzie
dół? spokojnie; spokojnie: to jest moje ciało
leżące na wznak, to ręka, w której zwykle
trzymam widelec, a tą drugą chwytam
nóż lub wyciągam ją na przywitanie;
pode mną prześcieradło, materac i podłoga,
nade mną kołdra i sufit, po lewej
ręce ściana, przedpokój, drzwi, butelka z mlekiem
stojąca już pod drzwiami, bo po prawej widzę
okno, a za nim świt; [...]

Podstawowe pytanie jakie zadręczać może odbiorcę przytoczonego tekstu brzmi następująco: co zdarzyło się przed owym przebudzeniem, czy jeszcze wcześniej, przed zaśnięciem? Skąd wzięła się tak skrupulatna wyliczanka i czemu ma ona służyć? Odpowiedź postarajmy się znaleźć w utworze Tadeusza Różewicza *W środku życia*, pochodzącym z tomu *Poemat otwarty*⁴⁶:

[...] to jest stół mówiłem
to jest stół
na stole leży chleb nóż
nóż służy do krajania chleba
chlebem karmi się ludzie [...]

— i dalej:

to jest okno mówiłem
to jest okno
za oknem jest ogród
w ogrodzie widzę jabłonkę
jabłonka kwitnie
kwiaty opadają
zawijają się owoce
dojrzewają [...]

Zauważmy w obu tekstach (Barańczaka i Różewicza) to samo dookreślanie podstawowej funkcji przedmiotów świata przedstawionego, dookreślanie aż do granic oczywistości. W obu wypadkach podmiot przejął jakby obowiązki tego, który miał „raz jeszcze nazwać rzeczy i pojęcia”⁴⁷. U Barańczaka:

„ręka, w której zwykle trzymam widelec”
„drugą chwytam nóż lub wyciągam ją na przywitanie”

— a u Różewicza:

„nóż służy do krajania chleba”
„chlebem karmi się ludzie”

Podmiot Różewicza bogatszy jest jednak od podmiotu z wiersza Barańczaka o świadomość tego, co wydarzyło się przed procesem rozpoznawania na nowo składników świata. Czas wypowiedzi jest bowiem przezeń określony jako czas „po końcu świata, po śmierci”. Wtedy to właśnie konieczne jest zadawanie sobie podstawowych pytań, „stwarzanie siebie”, „budowanie życia”. Podobny sposób artykułowania myśli przez podmioty

mówiące obu wierszy skłania nas do wysunięcia przypuszczeń o podobnym charakterze ich przeżycia.

Różewicz nazywa je „śmiercią”, u Barańczaka w podtekście pojawia się „sen”, który przecież w wielu przekazach kulturowych bywa ze śmiercią utożsamiany⁴⁸. Zarówno Różewiczowski „nowonarodzony”, jak i „przebudzony” Barańczaka, znajdują się w sytuacji człowieka, który — o czym pisał Sławiński w odniesieniu do poezji Różewicza — „nie jest w stanie ująć swoich doświadczeń (psychologicznych, społecznych, światopoglądowych) jako skoordynowanej i znaczącej całości”⁴⁹. Bohater Barańczaka powtarza więc doświadczenie, jakie było dane bohaterowi wierszy Różewicza, choć musimy przyznać, powtórzenie dokonuje się w znacznie mniejszym wymiarze istniejącej w domyśle odbiorcy tragedii. Z perspektywy tego ostatniego możliwości odbioru nacechowanego emocjonalnie oddalane są dodatkowo wyraźnym aktualizowaniem przez utwór Barańczaka stosunkowo młodej, lecz powszechnie już wtedy (1972) czytelnej konwencji literackiej.

O ile w wierszach autora *Niepokoju* mieliśmy do czynienia z dramatycznym i dosłownym, bynajmniej nie metaforycznym, powrotem do życia w ogóle, o tyle w drugim przypadku jest to próba powrotu do życia w określonych warunkach społecznych — „powrotu do równowagi”⁵⁰. Ukazaniu stanu rozproszenia psychicznego jednostki służy w poezji Barańczaka przejęta wprost od Różewicza składnia, „nie znająca stosunków nadrzędności i podrzędności” (Sławiński). W rozbitej świadomości odbywa się jedynie proces sumowania elementów. Odzwierciedla to bezpośrednio linearna konstrukcja wiersza, co widać równie dobrze w tekście pt. *Wyciągnęliśmy właściwe wnioski z wydarzeń* (DzP, 51):

[...] nasze serca są
nieco po lewej stronie,
wątroby są po prawej,
nasza krew jest tętnicza
i żylna (po połowie),
nasze dłonie wciąż mają
po pięć palców (w tym kciuk,
wskazujący, środkowy,
serdeczny, mały) [...]

Tylko tyle i aż tyle udało się ocalić. „Niewiele ucierpiało” — konstatuje, nie bez ironii, podmiot tego wiersza. Pozostało jedynie konkretnie odczuwane ciało (serca, wątroby, krew) i nieobecna w tekście, bo spustoszona, psychika. W świecie poezji Różewicza tylko w idyllicznie pokazywanym dzieciństwie możliwa była sytuacja, kiedy:

las był lasem
Bóg Bogiem
Diabeł Diabłem
jabłko jabłkiem [...]
prawda prawdą
kłamstwo kłamstwem
śmierć śmiercią
życie życiem [...]⁵¹

„Ocalony” Barańczaka, manifestujący swoją nienaruszoną konstrukcję fizyczną, świadom jest zarazem ograniczeń (**właściwe** wnioski), które nakazują mu poruszanie się w świecie pojęć jednoznacznych (u Różewicza występuje tęsknota za nimi), w którym: *dzień jest jasny, noc — ciemna, chleb — powszedni, a gazety — codzienne*. „Właściwe” wnioski narzucają konieczność bezpiecznego (najmniej narażonego na wieloznaczność oraz interpretację) opisu świata. Otrzymujemy wyraz zbiorowej świadomości nie wykraczającej poza tautologię:

[...] nasze rzeki płyną
jak zwykle w dół ku morzu
a drzewa rosną w górę,
nasze jabłka spadają
pionowo a poziomo
suną nad ziemią chmury,
nasz dzień jest jasny, noc
jest ciemna, nasz chleb jest
powszedni, nasza woda
przegotowana, dom
jest mieszkalny, gazety
są codzienne [...]

Niezlomna pozostaje tylko wiara w sens pisania, „przemycona” do tekstu przekreślającym jednowymiarowość świata obnażeniem niejednoznaczności języka:

[...] nasze pióra są nawet
bardziej niż dotąd wieczne.

Tym prostym wykorzystaniem homonimiki wyrazów wkracza Barańczak w obszar moralizowania spod znaku Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta. Swoim dwuwersem wyraża wolę „dawania świadectwa”. Wpisuje to jego utwór na długą listę przekazów potwierdzających przestrożę: „poeta pamięta”. Przekazów, których autorzy wychodzili z założenia, że „spisane będą czyny i rozmowy”. Wydaje się, że moment, w którym stykają się w poezji Barańczaka dwie wielkie tradycje polskiej moralistyki

jest początkiem przewycięzania „chaosu” i „retoryki bezradności” — cech charakterystycznych dla twórczości Tadeusza Różewicza.

„Na dobre” zwycięstwo to nastąpi dopiero w zbiorach Stanisława Barańczaka opublikowanych po roku 1980. Wcześniej mogliśmy obserwować jeszcze „posłuszeństwo wobec chaosu”. Bohatera lirycznego poematu *Sztuczne oddychanie* otaczało np. „powietrze” zmieszane z:

ostatnich depesz agencyjnych syren
fabrycznych zgrzytu tramwajów Z zapachu
smażonych potraw spermy alkoholu
baru mlecznego stacji benzynowej
potu drukarskiej farby sklepu z mięsem
bzu chloroformu lizolu asfaltu
Z blasku neonów Z ciemności karceru
Z szelestu gazet Z huku odrzutowców [...]
(SzO, 7)

W swoim portfelu *N.N.* znajdował m.in.: „legitymację służbową”, „książeczkę wojskową”, „kartę pływacką”, „fotografię dziecka w białych kolanówkach”, „ponaglenia w sprawie zaległych składek”, „bilety kolejowe II kl. poc. osob.”, „niewykorzystane bony stołówkowe”, „bilety z meczów piłkarskich”, „kilka listów miłosnych”, „kwit za dostarczenie do domu kanapotapeczanu”, „kosmyk kobiecych włosów” (SzO, 40) — nie ma sensu wymieniać wszystkiego.

Wykorzystuje Barańczak w celu „utrwalenia stanu rozbicia podmiotu, zapisania jego niemożliwości scalenia się”⁵², sprawdzoną przez Różewicza technikę wyliczenia, autonomizującego i równouprawniającego poszczególne części wypowiedzi. Przy całym podobieństwie opartych na „bezlądzie”, wyliczeniowych konstrukcji poetyckich Różewicza i Barańczaka, w przypadku poematu *Sztuczne oddychanie* jedna różnica uderza przede wszystkim. Tym mianowicie, co oddala od siebie porównywane poetyki, jest posłużenie się przez Barańczaka „liryką roli” — formą monologu lirycznego, w której dochodzi do autokompromitacji podmiotu. Czegoś takiego nie odnajdziemy w zbiorach Różewicza, w których ironiczne bywają tylko konteksty wyznań podmiotu. W wierszach autora *Spadania* dominuje kreacja uprawdopodobniająca jedność podmiotu i autora. Opiera się ona na „linearnym gromadzeniu nie powiązanych ze sobą składników”. Rozkład wartości przedstawiony jest za pomocą „zwariowanego” filmu, zmontowanego ze ścinków, a zatytułowanego, jakżeby inaczej, *To się złożyć nie może*⁵³:

[...] wybieranie z jadtospisu
przymierzanie rękawiczek

całowanie się
rodzenie dzieci
spacerowanie
granie w karty
granie na patefonie
picie wódki [...]

W twórczości poetyckiej Stanisława Barańczaka rozpatrywanej z perspektywy jej stosunku do tradycji „poetyckiej moralistyki” wyróżnić możemy, jak dotychczas, dwa skryształizowane i zamknięte etapy. W pierwszym, którego plonem są wiersze z tomu *Dziennik poranny* (1972), możemy pokusić się o utożsamienie podmiotu mówiącego z autorem. Lawina ważnych wydarzeń politycznych (Marzec 68, Grudzień 70), które poprzedzały ukazanie się zbioru, zdecydowanie zaskoczyła wstępujące pokolenie twórców. Była ciosem dokonującym niewątpliwie niemałego zamętu w świadomości. Okoliczności towarzyszące obu wydarzeniom, a także wiek autora, sprzyjały poszukiwaniu prawdy o sobie w przeżyciach pokolenia urodzonego w latach 1920—1924. „Stan po” tamtej generacji oddał w swojej poezji Tadeusz Różewicz. Aby to uczynić stworzył on nowy typ mowy lirycznej, która m.in. Barańczakowi wydała się później najodpowiedniejszą do poetyckiego wyartykułowania własnych doświadczeń. Rzecz jasna, nie zdominowała ona artystycznych poszukiwań autora *Jednym tchem*. Stanowiła tylko podstawę jednego z wielu w jego poezji rozwiązań konstrukcyjnych.

Poemat *Sztuczne oddychanie* (1974; opublikowany w roku 1978) przyniósł powiększenie dystansu między autorem a podmiotem mówiącym i bohaterem lirycznym. Oznaczało to również zdystansowanie się od Różewiczowskiego stylu mówienia, który choć ciągle obecny we fragmentach poematu, nie dotyczył już świadomości pokolenia (przypomnę w tym miejscu zbiorowy podmiot wiersza *Wyciągnęliśmy właściwe wnioski z wydarzeń*). Ta swoista *poesie-verite*, jak ją nazywa Jerzy Kwiatkowski⁵⁴, posłużyła pełnemu ukazaniu dojrzewania jednostki do samoobwinienia. „Nie należy nikogo winić o wszystko to, co się stało, nikogo z wyjątkiem mnie” — wyznaje w końcowych partiach *N.N. — bezimienny bohater*⁵⁵.

Sztuczne oddychanie urosło do rangi dzieła narodowej literatury paratekstywnego *a rebours*. Barańczak, owszem, przedstawił wzór „idealnego obywatela”, ale bezwzględnie ujętego w ironiczny cudzysłów. Godne naśladowania, choć z pewnością nie dla wszystkich, mogą być jedynie jego zachowania po przełomie, czyli od chwili, kiedy widzimy go jak „rzucą w przestrzeń naiwne pytania” (SzO, 34). To „zwierciadło”, czy też współczesny „wizerunek” na opak, wpisuje się w nurt moralizatorski literatury,

stanowiąc parenetyczną biografię przeciętnego, biernego i załęcznionego obywatela Polski lat siedemdziesiątych.

Sztuczne oddychanie zamyka w twórczości Stanisława Barańczaka wątek „poetyckiej moralistyki” pojmowanej w duchu definicji Janusza Sławińskiego. Wątek tym ciekawszy, że wyprowadzony z dorobku poety atakowanego przez Barańczaka-krytyka⁵⁶. Formułowanie oskarżeń dotyczących niepodjęcia problemów polskiej codzienności, nie przeszkadzało jednak „nowofalowcom” w jednoczesnym nawiązywaniu do Różewiczowskiej konwencji wypowiedzi lirycznej. Nie dotyczy to bynajmniej wyłącznie Stanisława Barańczaka. Adam Zagajewski i Julian Kornhauser⁵⁷ zbudowali swoje oryginalne typy poetyckiego mówienia wspierając się na stworzonej przez Różewicza tzw. poetyce ściśniętego gardła⁵⁸. Podobnie jak u Barańczaka motywowane — mam na myśli moment przeżycia pokoleniowego — ponowienie wzorca owocuje konsekwencjami nie tylko w sferze ekspresji językowo-stylistycznej. Np. w wierszu Juliana Kornhausera *White power — black power* odbicia semantyczne z *Ocalonego* i *Poematu otwartego* są aż nadto widoczne:

To są usta
to jest prawda
to jest szelest
to jest marsz
to jest kłamstwo
to jest mężczyzna
to nie są usta
to nie jest prawda
to nie jest szelest
to nie jest marsz
to nie jest kłamstwo
to nie jest mężczyzna

I tak, jak u Barańczaka, podmiot wiersza Kornhausera sam podejmuje niezbędne działania. Nie oczekuje pomocy od „nauczyciela i mistrza”, który miałby „nazwać rzeczy i pojęcia, oddzielić światło od ciemności”. Skoro zaś „jednako waży cnota i występki”, inny poeta pokolenia — Leszek A. Moczulski może zapowiedzieć następującą wymianę⁵⁹:

[...] Ściganych na ścigających
Ofiar na katów.[...]
Początku na koniec.
Filmu na wojnę.
Krwi na farbę [...]

Zautonomizowane szeregi wyliczeniowe są również świadectwem chaotycznej świadomości podmiotu lirycznego z wierszy Ryszarda Krynickiego⁶⁰, Jarosława Markiewicza i Krzysztofa Karaska.

Wzorzec Różewiczowski w liryce Stanisława Barańczaka pojawił się jako konsekwencja współuczestnictwa poety w pewnej biografii zbiorowej. Służył częściowemu zapisowi świadomości pokolenia. Warto jeszcze, jak sądzę, sprawdzić artystyczne następstwa indywidualnej biografii autora *Atlantydy*.

Biografia

Bohater romantyczny

Opublikowany w roku 1972 tom pt. *Dziennik poranny* zajął w literackiej biografii Stanisława Barańczaka miejsce szczególne. Dlaczego? Nie był to wszakże debiut, ale trzecia już zwarta publikacja poetycka. Sam poeta pragnął jej jednak, jak się wydaje nadać rangę przysługującą właściwemu startowi. Po pierwsze tom ten wchłonął w siebie w całości wiersze z legendarnego arkusza *Jednym tchem* z roku 1970, a poprzez treść podtytułu — *Wiersze 1967—1971* — wymazywał z biografii poety faktyczną książkę debiutancką. Żaden bowiem tekst z wydanej w roku 1968 *Korekty twarzy* nie został tu powtórzony, a przecież data umieszczona w podtytule *Dziennika porannego* sięgała okresu sprzed debiutu.

Miał zatem *Dziennik poranny* rozpocząć dojrzałe uczestnictwo Stanisława Barańczaka w polskim życiu literackim. Stało się jednak, o czym będziemy jeszcze pisać, inaczej. Dla zdecydowanej większości tzw. publiczności literackiej start ów na długie lata pozostał jedynym świadectwem obecności poety w literaturze polskiej w ogóle. Rzecz jasna Barańczak nadal pisał i, co równie ważne, publikował — tyle, że poza zamkniętym dla niego po roku 1976 dotychczasowym obiegiem wartości kultury. Do spraw z tym związanych jeszcze powrócimy.

Zastanówmy się obecnie: cóż takiego miała w sobie przywoływana wyżej książeczka poetycka, że gdy nadszedł moment umożliwiający autorowi *Jednym tchem* powrót do świadomości czytelników skazanych wyłącznie na słowo ocenzone, to powrót ten dokonał się właśnie za jej sprawą? Drugie wydanie *Dziennika porannego*, który ponownie miał stać się początkiem twórczej obecności Barańczaka w odnowionym rytmie oficjalnego życia kulturalnego, potwierdziło wagę tomu oraz autorską wierność manifestowanym przez całą dekadę wzorcom bycia poetą. Kiedy to drugie wydanie docierało, z początkiem roku 1982, do księgarni, Barańczak pisał poemat *Przywracanie porządku* i wpasowywał się dość niespodziewanie w zupełnie nowy dla siebie wzorzec osobowościowy. Był on zresztą naturalną konsekwencją tego pierwszego, co możemy ocenić

z dystansu i co staje się jasne, gdy zapoznamy się z losami dziewiętnastowiecznych pokoleń Polaków.

Musimy więc wrócić do wierszy z *Dziennika porannego*. Tylko ich rzetelny ogląd może przynieść próbę wyjaśnienia wspomnianych konsekwencji. Postrzegamy je, co zostało już zasygnalizowane, jako przemiany wzoru osobowego czy też ściślej: wzoru bycia poetą. Nakłada to na nas obowiązek dokładnego określenia pola obserwacji. Otóż, będziemy się wpięrcw starali odtworzyć kształt postawy moralnej proponowanej przez Barańczaka w *Dzienniku porannym*. W tym celu zasadne wydaje się skoncentrowanie uwagi wokół takich figur wewnątrztekstowych, które zwykliśmy określać mianem „ról osobowych”¹. W naszym konkretnym przypadku chodzić będzie o „podmiot liryczny”, „bohatera lirycznego” i „adresata monologu lirycznego”.

Już pobieżne porównania wykazują, że w obrębie omawianego tomu między „podmiotem” i „adresatem” nie istnieją dające się wywieść z tekstów różnice. Najistotniejszym, dla obranego tu kierunku lektury, miejscem ich utożsamienia jest wspólna dla obu poetycka dominanta w życiorysie. Oto egzemplifikacja:

1 os. „ja” — podmiot liryczny

[...] wszystko na tę jedną
kartę? jak ma wytrzymać? jak ma, przygnieciona,
odwrócić się, gdy przegram? jak ma się nie ugiąć
ten papier,[...]
(DzP,25)

2 os. „ty” — adresat monologu lirycznego

[...] śpij, stół przy oknie nasiąkł krwią
pod białym plastrem kartki, którą wczoraj
pokryłeś literami okrągłymi [...]

Zwróćmy od razu uwagę, że mówimy nie tylko o prostym fakcie bycia obu tych postaci „poetami”. Z faktem tym wiążą się bowiem określone konsekwencje egzystencjalne, które wyznaczają tu rozległość planu utożsamienia. I tak np. punktem ośrodkowym owego planu jest wskazana dominanta — to, że jest się „poetą” przesłania, odsuwa poza centrum inne możliwości samorealizacji. Wydaje się zatem, że na przestrzeni tomu forma „ty” używana jest transpozycyjnie², stanowiąc odbicie formy „ja”. Jeśli natomiast chodzi o trzecioosobowego „bohatera lirycznego”, to jest on w tomie wyraźnie oddzielony od postaci „podmiotu-adresata” i, dodajmy, waloryzowany ujemnie:

[...] widziany od dołu,
połączny,
choć streszczony do popiersia przez dolną krawędź papieru,
domyślnymi nogami kroczy tylko naprzód [...]

(DzP, 53)

W tomie przeważają ilościowo monologi wewnętrzne podmiotu lirycznego, których on sam jest właściwym bohaterem. Mamy również do czynienia z sugestią transpozycji form osobowych: **ty** → **on**. Widać to zwłaszcza w tekstach *Kołędy* (DzP, 28) i *Kołysanki* (DzP, 69). W tym pierwszym formy drugoosobowe („mógłbyś”, „wytrwasz”, „jakbyś”, „będziesz”, „uśnij”, „otworzysz”) przeplatają się z formą imiesłowu przymiotnikowego biernego („urodzony”). W *Kołysance* pozory transpozycyjności zrodzone zostają przez kreację sytuacji lirycznej, w której niemożliwe staje się faktyczne nawiązanie kontaktu między „podmiotem” i „adresatem”. Odgranicza te dwie role bariera „snu-śmierci”. Konwencja kulturowa *Kołysanki*, a co za tym idzie, również złudzenie transpozycji form osobowych (w relacji **ty** → **on**), zostają tu złamane ostatnim wersem: „pora już wstać”. Jawi się on ostatecznie jako ewokacja świadomości kamuflującego się podmiotu.

Dla przejrzystości wywodu musimy powołać do istnienia postać „bohatera tomu”³. Na jego osobowość składają się wszelkie efekty przejawiania się w wierszach „podmiotu”, „adresata” i „bohatera lirycznego” — w tym ostatnim przypadku z wyłączeniem wszystkich form trzecioosobowych (zarówno w l.poj. jak i w l.mn.). Kim jest zatem bohater tomu *Dziennik poranny* w świetle wartości, które wyznaczają jego istnienie? Co jest w nim szczególnego, co wyróżnia go pośród rozmaitych wzorców bycia poetą?

Podmiot otwierającego tom wiersza *Jednym tchem* (JT, 7; DzP, 9) odnajdujemy w sytuacji poszukiwania magicznej formuły-zaklęcia: „jednym tchem zamknąć wszystko i zamknąć się we wszystkim”. Zwrot *jednym tchem* pełni w obrębie całego wiersza rolę czytelnej metonimii. Wprost i zgodnie ze zwyczajem językowym nazywa on przecież czynność związaną z „oddychaniem”. Jak widzimy jednak — w rzeczywistości tekstowej czynność ta dalece wykracza poza swoje czysto fizjologiczne funkcje. Jest to w pełni zrozumiałe w ramach konwencji poetyckiego mówienia zaproponowanej przez pokolenie ’68. Wszak to właśnie tej generacji „świat objawił się poprzez elementarną reakcję obronną duszących się płuc”⁴. Metafora „oddechu” oddawać miała według „nowofalowców”: „zwycięstwo żadnych swobody płuc jednostki nad dusznym światem społecznych układów”⁵. Możliwość oddychania jest równoznaczna z możli-

wością mówienia, artykułowania swoich poglądów a nawet możliwością krzyku w ich obronie. Może to być właśnie „mówienie na jednym oddechu” („jednym tchem”) — usiłowanie, aby zmieścić jak najwięcej pomiędzy naturalnymi pauzami. Czy nie jest to przypadkiem podstawowa zasada komunikacji poetyckiej? W poezji Stanisława Barańczaka, podobnie jak w poezji jego rówieśników, ciąg wynikowy: *oddech — język — poezja*, ukonstytuowany jest na sugerowanej synonimiczności tych pojęć. W omawianym wierszu widać to już w pierwszym wersie:

Jednym tchem, jednym nawiasem tchu zamykającym zdanie

Podkreślona została równoczesność biologicznie warunkowanego aktu wymiany gazów między organizmem człowieka i środowiskiem z aktem komunikacji językowej. Tożsamość wyjściowego „jednym tchem” z mówieniem uwydatnia zakończenie wiersza:

[...] jak serce w żebrach i ryba w niewiedzie
trzępoce zdanie jednym tchem jąkane
do ostatniego tchu.

Po tym niezbędnym uściśleniu możemy wrócić do wcześniejszych partii tekstu. Przyjrzyjmy się następującemu obrazowi:

[...] jednym tchem
zamknąć wszystko i zamknąć się we wszystkim, jednym
wiotkim wiórem płomienia zestruganym z płuc
osmalić ściany więzień i wciągnąć ich pożar
za kostne kraty klatki piersiowej i w więzę
tchawicy,[...]

„Wiotki wiór płomienia” zastępuje tu „oddech”, „tchnienie”. Jest „zestrugany z płuc”. Powstały w wyniku tego podstawienia model sytuacyjny narzuca skojarzenia z jakimś jarmarcznym czy cyrkowym widowiskiem. W pierwszym przynajmniej, zewnętrznym planie tekstu — planie relacji: **człowiek → oddech → działanie**. Motywacji do takiego skojarzenia dostarcza dalszy fragment wiersza:

[...] połykaczu szabel,
tak białej broni, bezkrwawych a krwawo
raniących krtań nawiasów,[...]

Odtwórzmy tok myślowy podmiotu wypowiedzi poetyckiej: **nawias tchu** (jako pauza zamykająca zdanie) → **wyobrażenie graficzne na-**

wiasu (znaku pisarskiego) —> szable (analogia kształtu ze znakiem pisarskim). „Połykacz szabel” jest zatem „połykaczem własnego oddechu, własnych słów”, a w kontekście poprzednio przywoływanego obrazu, w którym „oddech” został nazwany „wiotkim wiórem płomienia” — jest on... „połykaczem ognia”. Podmiot wiersza stawia tym samym znak równania między własną osobą i działaniem a popisami ulicznego sztukmistrza, cyrkowca, kuglarza. Czy nie należy czasem odczytać powyższego jako aluzji do jednego z podstawowych zarzutów stawianych romantycznemu poecie — zarzutu „teatralizacji” własnego udziału w życiu publicznym?⁶

Podmiot Barańczaka uprzedza zarzuty autoironicznym zestawieniem obrazu własnej osoby („połykacz ognia”) z maksymalizmem zadań przed nim stojących („osmalić ściany więzień”). Nie ma tu jednak zapowiedzi realizacji — jest wyłącznie pragnienie: „zamknąć”, „osmalić”, „wciągnąć”. Dodajmy: pragnienie rewolucyjnej przemiany świata, pojmowanej na sposób romantyczny. Miałaby się ona dokonać w czasie jednego, nagłego rozbłysku mocy, który zerwałby dotychczasowe układy w zastanym przez poetę świecie. Nie to wszakże każe wyprzedzać posądzenia o śmieszność. Tym czymś jest przejęte za romantykami przeświadczenie o sile słowa poetyckiego. Podmiot Barańczaka nie rezygnuje z tego przeświadczenia — to wpisuje go na listę postaci aktualizujących romantyczną konwencję. Z drugiej strony zdaje on sobie sprawę z niewystarczalności, może nawet anachroniczności owej broni. Świadczą o tym chociażby takie zabiegi, jak: wpisanie własnej sytuacji w model widowiska cyrkowego i degradujące własne marzenia o wielkości, odpatetyzujące wypowiedź — użycie czasownika „jąkać”. „Zdanie jednym tchem jąkane” to przecież wyobrażenie oksymoroniczne, w którym, tak jak w całym wierszu, pragnienia zmagają się z oporem rzeczywistości, na korzyść tej drugiej. Nie przeszkadza to jednak w wysunięciu przywoływanego już przez nas postulatu:

[...] jednym
wiotkim wiórem płomienia zestruganym z płuc
osmalić ściany więzień [...]

Oczywiście, teraz już wiemy, że chodzi o sztukmistrza popisującego się „słowem”. Wyrażenie „wiotki wiór płomienia zestrugany z płuc”, uprzedmiotawiające słowo poetyckie poprzez sytuowanie jego aktywności poza obszarem mowy, wy tłumaczalne jest jako element szeregu wymieniane stosowanych określeń: „jednym tchem” — „jednym nawiasem tchu zamykającym zdanie” — „jednym wiotkim wiórem płomienia zestruganym z płuc” — „zdanie jednym tchem jąkane”. Tylko obecność w tym

szeregu wyjaśnia jego paradoksalność. Rozdźwięk między „wiotkością” płomienia a spustoszeniem jakiego ma dokonać, to właśnie przejaw samoświadomości poety-bohatera tomu, racjonalnie oceniającego moc własnych słów.

To kolejne miejsce przełamywania romantycznej konwencji. Podmiot wiersza *Jednym tchem* i bohater tomu *Dziennik poranny* zarazem, wie, że jego słowa nie staną się rzeczywistością poza obszarem języka. Krzyk poety realizuje się jako zdarzenie tylko na terenie mowy. „Aktów lokucyjnych” Austina nawet poeta nie przemieni siłą swego głosu w „akty illokucyjne” (czyli takie, w których mówienie zbiega się z czynieniem), co wcale nie znaczy, że jest z takich prób zwolniony. W tym sensie, snując marzenia o słowie, które byłoby jednocześnie czynem (tożsamość „oddechu”, „zdania” i „płomienia” w omawianym wierszu) pozostaje bohater Barańczaka wytworem z ducha romantycznym. Ale już nie tak naiwnie romantycznym, jak zapowiadać by mogła debiutancka *Korekta twarzy*. Czytaliśmy w niej:

Kiedyś zamknę się wokół ciała tego kraju
i ono może mnie uchwyci jak rękojeść
(KT, 24)

— co było parafrazą idealnie odwzorowującą sens zrośnięcia się Mickiewicza z Konradem i — jednocześnie — narodu z Konradem⁷:

Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony;
Ciałem połknąłem jej duszę,
Ja i ojczyzna to jedno.

Formuła pragnienia: „Jednym tchem zamknąć wszystko i zamknąć się we wszystkim” zachowuje w swej drugiej części myśl o możliwości powtórzenia Konradowego wyczynu. W zdaniu tym, czytany jako fragment całości tekstu, zauważymy jednak przesunięcie akcentu z totalności kreacji — stwarzania za pomocą słowa — na totalność poznania poprzez słowo. Aż tyle i tylko tyle. Oddać naturę świata w języku, ale też, co równie ważne, potwierdzić prawdziwość własnych słów całym sobą — postulat szczerości. „Zamknąć się we wszystkim” to znaczy właśnie znieść jakiegokolwiek bariery między tym, kto mówi a tym, co mówi i jak mówi. To ujrzyć, podobnie jak „rozpoczynający nową epokę poezji” romantycy, że „należy żyć tak jak się pisze”⁸.

W konsekwencji okazuje się, że „dać słowo znaczy dać gardło za coś” (JWN, 19). Cytat ten pochodzi z tomu o kilka lat późniejszego. Identyecz-

ne jednak przeświadczenie obecne jest już w *Dzienniku porannym*. Wiersz, który omawiamy — otworzony zwrotem „jednym tchem”, zakończony został, jak pamiętamy, innym frazeologizmem: „do ostatniego tchu”. Wyznacza on kres, ale i cenę poetyckiego mówienia. Chce tym samym przywrócić słowu poetyckiemu powagę i odpowiedzialność. Słowo sprzęgnięte nierozzerwalnie ze swoim autorem może osiągnąć wagę czynu. A to dzięki gwarancji jaką stanowiąc ma jak najbardziej fizykalne ciało autora — łącznik między systemem języka a światem realnym.

Istniejący w twórczości Barańczaka łańcuch synonimiczny: *oddech* — *język* — *poezja*, mamy prawo uzupełnić o kolejne pojęcie. Jest nim: *czyn*. Zasadność tego typowo romantycznego utożsamienia (*słowo* = *czyn*) w odniesieniu do przekonań interesującej nas postaci „bohatera tomu” niech poświadczą wybrane fragmenty innych wierszy. Oto pierwszy z nich:

[...] Całym mózgiem po stronie
stron zapisanych; znów
niechaj stronę po stronie
ogarnia czamy płomień
na stos rzucanych słów [...] (DzP, 21)

I ponownie: słowa zdolne są wzniecić płomień, ponownie — dzieje się to tylko w obrębie domeny literackości, tym razem rękopisu. Nie jest to wszakże domena hermetycznie zamknięta, o czym dobitnie przekonuje nas powyższa relacja z procesu twórczego, przekazywana od strony uczestnika. Bierze on udział nie tylko w akcie pisania. Jednocześnie — składa daninę słów na stosie ofiarnym. Pozaliteracka odpowiedzialność twórcy ujawnia się w aluzyjności ostatniego wersu do utartego zwrotu mówiącego o *słowach rzuconych na wiatr*. Za te akurat nikt nie ponosi odpowiedzialności. „Słowa rzucane na stos” zobowiązują, tym bardziej że składane są niejako w zastępstwie samego siebie.

Uprawomocnienie takiego właśnie odbioru znajdujemy we wspólnej dla autora i czytelnika tradycji kulturowej, w której spotykamy motyw rzucania na stos „losu życia”⁹. *Słowo* — *płomień* z omawianego fragmentu wiersza, przez aluzyjność całej wypowiedzi, uzyskuje rangę czynu *in spe* — jest obietnicą dochowania wierności własnym słowom. N.b. z punktu widzenia przywoływanej już teorii aktów mowy J.L. Austina „obietnica” jest czynem samym w sobie.

W innych wierszach z *Dziennika porannego* utożsamienie *słowo* = *czyn* bazuje na wyobrażeniach narzędzi czynu rewolucyjnego (broni):

[...] urodzony
czy tego chcemy czy nie, z żelaznym nożem w zębach,
w stalowym czepek[...]

(DzP, 28)

„Stalowy czepek” aż nadto kojarzy się z hełmem, by nie dostrzegać tu aktualizacji wzorca „poety-żołnierza”¹⁰. Potoczny zwrot w *czepku urodzony* traci przez to swój walor dodatni, wnosząc do nowopowstałej metafory językowej jednoznacznie szyderczy ton. To nowy, przełamujący romantyczną konwencję, ton tyrtejskiej opowieści.¹¹ Dodajmy, że potoczny zwrot wszedł do wiersza Barańczaka drogą nieco okrężną — przez literaturę. Przytoczona metafora powstała w efekcie „lingwistycznego” zagęszczenia i w celu nowego wyrażenia sytuacji zapisanej w wierszu Tadeusza Różewicza *Kobieta w czerni stąpa po różach*¹²:

[...] I ten najmłodszy urodzony
w czepek odszedł w stalowym
hełmie [...]

Poza tym wszystko zostaje na swoim miejscu. Mit osobowy musi zostać odtworzony: „czy tego chcemy czy nie”. Przeznaczony na „bohatera” rodzi się z gotowym narzędziem umożliwiającym spełnienie czynu. Jest nim oczywiście: język — „żelazny nóż”.

W wierszu pt. *Strzał strącił mnie na ziemię* mamy prawo utożsamiać „słowo” z karabinowym pociskiem:

[...] ujrzałem,
jak upadam na asfalt z przestrzeloną krtanią
z uzdą języka tężejącą w knebel
wilgotny od słów, które otów wpisał w ciało.
(JT, 16; DzP, 64-65)

Nie jest to wbrew pozorom obraz jednoznaczny. Nie ma w nim bowiem bezpośredniego zrównania znaczeń „ołowiu” i „słów”. Kula ołowiana, bo o nią przecież chodzi, jawić się może w pierwszej chwili jako przyczyna sprawcza jakiegoś komunikatu językowego. Słowa miałyby się złożyć w jakiś nowy, powodowany tragicznym doświadczeniem tekst. Przedstawiona sytuacja uniemożliwia w gruncie rzeczy jego powstanie, czego najlepszym wyrazem jest ukazanie procesu przemiany „języka” w „knebel” — symbol przymusowego milczenia. Jedynym realnym i widocznym dla wszystkich tekstem pozostaje ślad karabinowych kul na ludzkim ciele. Mamy do czynienia z następującym łańcuchem metaforycznej substytucji:

nego i wręcz sprofanowana. Przeznaczonego „na krzyż” określa się w dalszym toku wiersza m.in. „katem”. Natomiast przybicie do krzyża postawione zostało na równi z przywiązaniem do pręgierza — do „swego pręgierza”, niczym do „swego krzyża”, który ma być niesiony przez każdego człowieka.

Przesunięcia semantyczne są wystarczające: **ofiara** → **kat**, **krzyż** → **pręgierz**, by stwierdzić oderwanie od Ewangelii. W dodatku pojawia się kolejne dookreślenie rodzaju samego aktu ofiarowania: „całopalenie”. Stary Testament zabraniał składania na ołtarzach ofiarnych ludzi — to zwyczaj pogański. W Nowym — kwestie kultu ofiarniczego zostały postawione jeszcze ostrzej: *prawdziwi czciciele będą oddawać cześć Ojcu w Duchu i prawdzie i takich to czcicieli chce mieć Ojciec* (J 4,23). Zatem z przekonaniem możemy powtórzyć, że czynności „bohatera-adresata” wiersza pt. *Ogień* nie mają charakteru religijnego. Zastanówmy się więc, w jakiej sytuacji „ofiara” może stać się jednocześnie „katem”? Rozwiązanie podsuwa pamięć o niezwykle częstych w totalitarnym okresie Europy Wschodniej aktach samopodpalen¹⁵. Niemal zawsze miały one cel polityczny, nie miały natomiast nic wspólnego z Bogiem. Tak więc w wierszu Barańczaka człowiek wykrada Bogu prawo wyłączności w dysponowaniu ludzkim życiem (Zob. J 5,21; Rz 4, 17; Rdz 3,19), nie uznając tym samym ostateczności ofiary Chrystusa.

W bohaterze tomu *Dziennik poranny* konkretyzują się jednocześnie, co widać dokładnie w cytowanym wierszu, postawy Prometeusza i Odkupiciela — tak znamienne dla wyrażania romantycznej idei „bohaterstwa”. W żadnym wypadku nie mamy tu jednak do czynienia, mimo identycznej niemal ornamentyki, ze zjawiskiem, które w odniesieniu do dziewiętnastowiecznej „poezji polistopadowej” Ireneusz Opacki określił mianem „ewangelizacji nieszczęścia”¹⁶. Mierzenie doświadczeń współczesnego człowieka miarą „krzyża” nie służy Barańczakowi do „ewangelicznej interpretacji polskiego losu”. „Opiekuńcze ramię z drewna” (DzP, 26) pełni raczej w tomie funkcję jednego z ramion rozległego oksymoronu. Jego drugim członem jest świat nie pamiętający o Bogu i ignorujący Pismo.

Z uświadomienia sobie tego dystansu zrodzić się musi ironiczny ogłód rzeczywistości. Na kartach *Dziennika porannego* obcujemy więc z bohaterem bliższym swojemu wczesnoromantycznemu poprzednikowi. Zwycięza wiara człowieka w samowystarczalność, którą to postawę nazwijmy za Leszkiem Kołakowskim „prometejskim ateizmem”¹⁷.

W poezji Stanisława Barańczaka nie pojawia się on w postaci czystej. Przeświadczenie o nieograniczoności ludzkiego samotworzenia znajduje tu

bowiem niezmiennie dopełnienie w postulacie codziennego heroizmu. To dopełnienie właśnie każe przywoływać poecie symbolikę krzyża, która cierpiącemu człowiekowi ma przypominać o sensie bólu:

[...] odnaleziony
przymyka jeszcze oczy, z głową w miejscu,
krzyżowania się wszystkich pionów i poziomów,
przybity do tych wszystkich na raz krzyży
miarowymi ćwiekami dudniącego serca.
(DzP, 68)

Postawa heroiczna „bohatera tomu” nie ogranicza się wyłącznie do współuczestnictwa w zbiorowym doświadczaniu codzienności i — do wpiśnięcia własnej osoby w narzucane przez to doświadczenie wzorce. Konflikt ze światem ma przede wszystkim wymiar indywidualny¹⁸. Po jednej stronie jest „ja” nie przyjmujące zastanego porządku świata, po drugiej natomiast:

[...] rozczapierzona dłoń, którą dano ci w twarz;
koło, na którym cię łamano; tarcza
strzelnicza z twoją zgarbioną sylwetką; [...]
(JT15; DzP, 41)

W wierszu *Strzał strącił mnie na ziemię* mamy możliwość zaobserwowania gwałtownej przemiany „podmiotu-bohatera” wrzuconego w konflikt z historią:

[...] ten strzał jasną i senną zgodę mego ciała
powalił w pędzie ku żarłocznym łąkom [...]

Paradoksalnie: śmierć staje się przebudzeniem. Śmierć to, rzecz jasna, symboliczna. Ogarnia — o czym już pisałem przy okazji tego wiersza — samą materię tekstu poetyckiego, który pragnie przejąć na siebie realny ból ludzkiego umierania. Dotknięty zostaje nią przede wszystkim relacjonujący przebieg doświadczenia podmiot liryczny — podmiot mówiący. Śmierć — przebudzenie ma swoje konsekwencje jedynie w świecie języka. Bohater tomu jest jak pamiętamy poetą. Wyrazem jego buntu mogą być tylko kolejne oskarżenia, demaskacje, próby świadectwa. Dodana do tego wiara w posłannictwo sztuki słowa czyni zeń nieodwołalnie poetę walczącego, wybierającego postawę na wskroś indywidualistyczną. Ten romantyczny indywidualizm dyktowany uwikłaniem w konflikt „jednostka—świat” znajduje uzewnętrznienie w przejęciu przez interesującą nas postać odpowiedzialności ponadjednostkowej.

Bohater Barańczaka powtarza gest wczesnoromantyczny. Jego bunt jest odpowiedzią na ingerencje świata: „strzał strącił mnie na ziemię”. I dalej: „dopał mnie, przeszył, strącił, gdy wysoko śniłem”. Przypomnijmy jeszcze „senną zgodę ciała” i „pęd ku żarłocznym łąkom” z cytowanego już fragmentu. Obserwujemy przecież w pigułce typowy moment narodzin wczesnoromantycznego rozdarcia między tęsknotą (oderwaną od myśli o wielkich czynach) a realnością („wytrącającą z zaplanowanych kolein”¹⁹). Zmienia się wyłącznie dziedzina bezpowrotnie traconej sielaneki. Jest nią tym razem — po prawie 150 latach — przestrzeń wewnętrzna poezji wolnej od społecznych zobowiązań, porzucana z konieczności przez młodego poetę-marzyciela w PRL-owskiej rzeczywistości.

W obrębie zbioru widać znakomicie aktualizację romantycznej konwencji. W zamykającym całość wierszu pt. *Śpiący* otrzymujemy nawet wyraźny, typowy dla niej sygnał pogardy kierowanej przez bohatera tomu wobec tłumu oraz uznawanych przez ogół społeczeństwa wartości:

[...] ich gardła są zbyt snem zarosłe, aby mogły
zmieścić krzyk; [...]
(DzP, 71)

Gwarancją zmiany wrogiego świata, zajętego tak bardzo „składaniem hołdu, doniesienia, broni, fałszywego świadectwa, podpisu, uwierzytelniających listów, skarg” (DzP, 71), że nie dostrzega się w nim różnic między wznoszeniem: „błagań, modłów, rąk do nieba” a wznoszeniem: „wiewatów, sztandarów, toastów za zdrowie i chóralnych okrzyków”, jest osobiste i całkowite zaangażowanie świadomej tego wszystkiego jednostki. W kategoriach języka postawę jej określa frazeologizm: *wziąć coś na siebie*. To dany sobie nakaz działania implikujący moralną odpowiedzialność:

[...] Wziąłem się w garść własnymi pięcioma palcami,
wziąłem w garść grudę gliny
ugniecioną,
palcami wszystkich, którzy umierali
padając nagle twarzą w glebę
i drąc w niej paznokciami ostatnią kryjówkę;
patrzę im wciąż na ręce - lepkie, lecz od potu -
odkąd tak mi się pali grunt
pod palcami, że z bólu
zaciskam
je w pięść
i tłukę nią w drzwi ziemi;
musiałem wziąć na siebie otwarcie tych drzwi.
(JT, 22; DzP, 11)

Zdumienie jest właściwą reakcją na ten tekst. Maksymalizm obowiązków podmiotu tej wypowiedzi zdaje się nie iść w parze z realnymi możliwościami. „Zaciśnięta pięść” wyraża co prawda ochotę do walki o słuszną sprawę — może nawet pragnienie odwetu na podstępnych mordercach, ale jako broń nie ma zbyt strategicznego znaczenia. Zauważmy jeszcze, że rodzaj zobowiązania dyktują tu emocje. Konstrukcja psychiczna osoby mówiącej jest poważnie nadwężona. Stan jej wewnętrznego rozchwiania oddaje najlepiej deklaracja „wzięcia się w garść” — poukładania siebie, zajęcia się wpierv sobą, a nie światem.

Sądząc po użytku, jaki czyni jednak podmiot z własnych pięści, skończyło się na deklaracjach. Zwycięża nakaz irracjonalnego działania. Co zatem kryje się za „drzwiami ziemi”? Czy ich otwarcie oznaczać ma zdobycie tajemnicy narodzin (**ziarno**?) czy śmierci (**grób**?)? A może to ofiary z masowych mogił — ci, którzy „w wapienne doły twarzą w dół padali ze związanymi z tyłu bukietami rąk” (DzP, 55) — domagają się dania świadectwa ich losom? Byłoby to danie świadectwa prawdzie połączzone ze zgłębianiem tajemnicy śmierci. W wymiarze jednostkowym pukanie do „drzwi ziemi” oznacza chęć zapanowania do końca nad własnym życiem. W wymiarze ogólnym oznaczać może chęć wypuszczenia kondensującej się pod ziemią energii i — tym samym — polemikę z przekonaniem o odrodzeńczej mocy grobu. Zmartwychwstanie tych, którzy „padali nagle twarzą w głębę” zależne jest od żywych — od determinacji „tłuczących pięścią” samotników.

W omawianym wierszu odnajdujemy — jak się wydaje — propozycję postawy moralnej dla bezradnych, wyposażonych jedynie w „kruche mury ciała” (JT, 22; DzP, 10). To propozycja heroizmu, który w kilka lat po napisaniu tego wiersza przez Stanisława Barańczaka zostanie, w odniesieniu do konkretnej sytuacji politycznej, nazwany głosem Vaclava Havla „siłą bezsilnych”²⁰ — z naczelną dyrektywą „życia w prawdzie”. Wykładnią tej postawy w warunkach powszechnego zniewolenia jest słowo *Nie* (JT, 19; DzP, 17):

To tylko słowo *nie*, słowo, któremu nadać
bagaż strzaskanych kości i wylanej krwi
potrafi nawet ciemność z twojej krwi i kości,
to nieświadome dzieło bólu (wszelkie prawa
zastrzelone), którego zakrwawione kopie,
czcionkami chłosty odbite od kości, arkusze
przeszyte nicią strzałów,
możesz co dzień podnosić z chodników zmęczonym
wzrokiem, wczytywać się w nie bezradnością rąk;
to tylko słowo *nie*, ostatnie słowo

w dziedzinie krwi — a poznasz ją zaraz na wylot
roju pocisków z luf;

to tylko słowo *nie*, miej je we krwi,
która spływa kroplami po murze o świetle,
daję tobie słowo, jakbym dawał głowę
za to, że ból istnieje, jakbym gardło dawał
za sprawę żył i ścięgien i mięśni i skóry;
czytam ci z liter bólu, ze skręconych nerwów
pospiesznie zapisane słowa o tych, co gotowi
zawsze otworzyć list cudzego ciała,
rozciąć kopertę skóry i złamać szyfr kości;
to tylko słowo *nie*, ostatni krzyk
modlitwy krwi, którą dzisiaj odmawiam za ciebie,
którą odmawiam sobie prawa do odejścia

W przytoczonym tekście zbiegają się główne linie postawy wyznaczającej sens istnienia obserwowanego przez nas bohatera tomu. Są one zarazem liniami wprost bądź pośrednio prowadzącymi do szeroko pojętej tradycji romantycznej, uaktualniającej się w przypadku *Dziennika porannego* szeregiem ponowień, zwłaszcza jeśli chodzi o postać romantycznego bohatera oraz rolę przyznaną słowu poetyckiemu. I tak w wierszu pt. *Nie* dochodzi do głosu „klasyczna problematyka romantycznego indywidualizmu”²¹, równie niejako „klasycznie” po polsku przekrzywiona w stronę uwikłania w sprawy publiczne — weźmy ów „rój pocisków z luf” czy też „krew, która spływa kroplami po murze o świetle”.

Utwór przynosi zapis „zbuntowanej świadomości”, reagującej gwałtownie i stanowczo na naruszanie praw jednostki. Granice wolności sprowadzają się tu do granic ludzkiego ciała. To są bowiem ostatnie szafce, za które można i należy wziąć pełną odpowiedzialność. No i naturalnie jest jeszcze: słowo. Ale, jak udawadniailiśmy, „ciało wiersza” jest u Barańczaka analogonem „tekstu człowieka”. Z jednej strony możemy czytać: „list ciała”, „kopertę skóry” i „szyfr kości”, z drugiej — podzielać ból: „zakrwawionych kopii czcionkami chłosty odbitych od kości, arkuszy przesytych nicią strzałów”. W efekcie zniesiona zostaje bariera między „słowem” i „ciałem”: „daję tobie słowo, jakbym dawał głowę”.

Kryjący się za tym przyrzeczeniem człowiek „z krwi i kości” sprawia, że trudno jednoznacznie określić czy jest ono bardziej z obszaru mówienia, czy z obszaru czynienia. Podobnie rzecz się ma z „modlitwą krwi”, którą zamiast łacińskiego *amen* kończy słowo *nie* — łącznik między doświadczeniem cielesnym i językowym. Co najważniejsze, dokonywane z użyciem tej formuły czyny nie są w jakikolwiek sposób zależne od „bezradności rąk”. To heroizm dla każdego, możliwy do zrealizowania na

co dzień, rozkaz („to tylko słowo *nie*, miej je we krwi”) godnego życia, urastającego w opisywanym przez Barańczaka świecie do rangi czynu o charakterze rewolucyjnym. I ciągle chodzi w nim o to, by, jak napisał kiedyś Juliusz Słowacki, „upaść gmach zachwiany słowy”²².

Jeśli wiemy, że autorem tego rozkazu jest „wysoko śniący” wcześniej poeta, obdarzony nadświadomością ułatwiającą mu poruszanie się w przestrzeni literackich i kulturowych klisz — i co się z tym wiąże, możliwością projektowania dzięki nim pożądanego w danej sytuacji obrazu własnej osoby — to trudno nie zrobić pewnego narzucającego się aż kroku, czy też może raczej: skoku. Zwłaszcza, że przejęty w *Dzienniku porannym* sposób ujawniania się bohatera tomu poprzez aktualizowanie bądź przekraczanie romantycznych wzorów osobowych „poety” i „bohatera”, uprawnia do posądzeń o, wynikającą przecież z reguł konwencji, możliwość utożsamienia podmiotu realnego-autorskiego z fikcyjnym.

W omawianym przez nas zbiorze poza wspólną dla obu rólą poety jest jeszcze konkretniejszy ślad biografii realnego autora, czytelny w kontekście daty jego urodzenia. Mowa rzecz jasna o wierszu pt. *U końca wojny dwudziestodwuletniej* (JT, 14; DżP, 44–45), który mamy prawo odbierać jako zapis inspirowany tzw. wydarzeniami marcowymi w 1968 roku. Ślad to ważny, w niczym jednak nie naruszający konstrukcji bohatera tomu i nie podważający jego programu moralnego oraz romantycznej proveniencji. Z kolei, ślad to też zbyt osamotniony i zbyt przetworzony literacko, by mógł stanowić autobiograficzne uwiarygodnienie pozostałych wierszy z tomu. W roku 1972 biograficzny aneks do *Dziennika porannego* składał się z pliku białych stronic, a jeśli były na nich jakieś znaki, to jedynie poczynione sympatycznym atramentem.

Etyka życia, etyka literatury

Zasadniczą przemianę w tym względzie przyniósł rok 1976 — w pewnej mierze przełomowy w ogóle dla życia politycznego Polski, co jednak ocenić możemy dopiero opierając się na znajomości następującego po nim, i w dużym stopniu wypływającego zeń, kalendarza wydarzeń: konsolidacja opozycji, powstanie Wolnych Związków Zawodowych (1978), strajki sierpniowe w roku 1980, rejestracja „Solidarności”, stan wojenny, „podziemna praca”, obrady Okrągłego Stołu (1989), wybory parlamentarne 4 czerwca 1989. Przełomowe znaczenie roku 1976 dla szeregu polskich biografii, w tym również dla Stanisława Barańczaka, dało się, jak myślę, dostrzec o wiele lat wcześniej — przed następującymi po nim wydarzeniami. Z perspektywy indywidualnych losów, składających się na

określony kształt jakiegoś historycznego momentu, każdy wybór dokonywany w obrębie własnej biografii pociąga namacalne i natychmiastowe konsekwencje.

Czy dotyczy to w równym stopniu biografii twórczej — znaczonej pasmem kolejno powstających dzieł? Na ile poezja Stanisława Barańczaka powstająca po roku 1975 i 1976 zaowocowała nowymi, w zestawieniu z dotychczasowym dorobkiem, wyborami pisarskimi? Czy wybory w obrębie wycinków biografii nie związanych bezpośrednio z faktem pisania stanowią istotny kontekst interpretacyjny dla wierszy z tomów *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977) oraz *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980)?

Na te i inne pytania postaramy się obecnie odpowiedzieć. W rozważaniach, z rozmysłem, pominięty zostaje poemat *Sztuczne oddychanie*, ukończony w roku 1974 (druk: 1978), którego „gospodarz” oddala się dość znacznie od postaci „bohatera”. Analiza poszczególnych „ról osobowych” nie daje czytelnikowi powodów do poszukiwania biograficznego klucza. *Sztuczne oddychanie* postrzegane jest nawet jako zamierzenie symetryczne wobec Herbertowego *Pana Cogito*, lecz usadawiające się na przeciwnym biegunie²³. Właśnie ta biegunowość m.in. sprawia, że trudno w przypadku utworu Stanisława Barańczaka doszukiwać się masek bądź dowodów tożsamości autora i podmiotu lirycznego.

Kontrowersyjna problematyka wzajemnych interferencji różnych planów pisarskiej biografii, spośród których samo pisanie bywa często sytuowane obok biografii „właściwej”, da się generalnie przedstawić w formie opozycji skrajnego biografizmu (wyjaśniania psychologicznego) i skrajnego antygenetyzmu. Zaznaczmy od razu, że interesowały nas tu będą możliwości poznawcze oferowane przez zwolenników kierunku, który można by niezobowiązująco nazwać „trzecią drogą”. Wywodzą się oni zarówno ze środowisk o rodowodzie antypsychologistycznym, jak i też zbliżonych do biografizmu czy literackiej psychoanalizy. Z jednej strony chcą oni uniknąć lektury w duchu naiwnie pozytywistycznym, z drugiej — zdają sobie sprawę z wynaturzeń „literatury bez nazwisk”.

Należy zatem przyjąć, że „bez życia autora tekst jest tylko pustą i martwą powłoką, grą słów”²⁴. Biografia musi być pojmowana jako przestrzeń rodząca się pomiędzy materiałem zdarzeń wypełniających życie twórcy a zbiorem tekstów składających się na jego dorobek pisarski²⁵. Sposób rozumienia owego „pomiędzy” jest czynnikiem różnicującym poszczególne stanowiska badawcze w omawianym obszarze.

Dla Felixa Vodički w przestrzeni „pomiędzy” trwa stan dialektycznego napięcia, w wyniku którego fakty z życia twórcy stając się materiałem utworu podporządkowują się tradycji literackiej²⁶. Janusz Sławiński okre-

ślił tę zależność jako „zmediatyzowanie przez wzory i normy systemu tradycji”²⁷. Proces personifikacji, niezbędnego jak widać, medium wyraził się przez rozsadzenie binarnego układu ról nadawczych w literackiej komunikacji (autor—podmiot utworu)²⁸. Dla wyodrębnienia postaci dysponenta języka w tekście artystycznym Wiktor Winogradow stworzył pojęcie „obrazu autora”, które zaakceptował i zastosował w praktyce Kazimierz Wyka. „Tak pojęta kategoria autora — pisał Wyka — nie jest identyczna z osobowością twórcy i daje się zrekonstruować w obrazie autora, dla którego materiałem głównym jest kształt i tekst dzieła, materiałem pomocniczym — wiedza o autorze na innej podstawie zgromadzona”²⁹. Z podobnych przesłańek wychodzą również inni badacze: Edward Balcerzan³⁰, Janusz Sławiński³¹, Teresa Kostkiewiczowa³².

Jak pisze Sławiński (i z czym trudno się nie zgodzić), komplet ról życiowych pisarza „tworzy całość nierozrywalną i w takiej właśnie postaci jest przywoływany jako odniesienie dla konkretnego przekazu literackiego”, zaś jednym z niezbywalnych składników paradygmatu „ja” lirycznego jest „stosunek *ja* do określonych elementów biografii pisarza”³³. Zdaniem Stefanii Skwarczyńskiej „stanowisko światopoglądowe twórcy pełni rolę energii konstrukcyjnej w dziele literackim”³⁴. Jan Józef Lipski pisząc, że „interpretacja literatury jest niemożliwa bez odniesienia jej do kultury jako przede wszystkim systemu wartości”³⁵, proponuje tym samym „uchylanie drzwi” dla wiedzy pozatekstowej o autorze. W innym szkicu, nie negując „teoretycznych zdobyczy ery antypsychologizmu i antybiografizmu” postuluje on „połączenie pozrywanych więzi łączących twórcę i dzieło”, które to dzieło powinno być postrzegane jako wytwór ludzkiej indywidualności³⁶. Z kręgu literaturoznawstwa anglosaskiego przywołajmy stanowisko Leslie A. Fiedlera, którego zdaniem „utwór poetycki jest całkowitą sumą wielu kontekstów”, a „ogniwem łączącym tekst wiersza z większością z nich jest właśnie — biografia”³⁷.

W naszych rozważaniach o poezji Stanisława Barańczaka interesować się będziemy przede wszystkim sytuacją powstawania tekstu w wyniku napięcia między dwiema osiami biografii pisarza: osią zdarzeń, skierowaną zawsze w przyszłość oraz osią świadomości historycznoliterackiej poety, skierowaną głównie w przeszłość. Wypadkową są właśnie teksty pojawiające się w porządku równoległym do osi zdarzeń, a konstruowane przez osobowość zanurzoną w przeszłości. Jeśli chodzi o dookreślenie najbardziej przy takich okazjach problematycznego planu zdarzeń, to ulegamy przeświadczeniu o konieczności jego uschematyzowania. Możemy powtórzyć za Edwardem Balcerzanem, że „nie mamy powodów, dla których musielibyśmy sprawdzać każdy szczegół biograficzny”³⁸. Szcze-

gólnym zainteresowaniem obdarzamy te momenty, w których osoba autora włącza się ze swoim życiem w plan zdarzeń o charakterze ponadjednostkowym — zdarzeń zmieniających coś istotnie, z punktu widzenia ogółu, w otaczającej rzeczywistości. Taka postawa interpretacyjna wydaje się zgodna z przywoływanym przez nas kontekstem metodologicznym³⁹.

Trzeba pamiętać, że autor *Dziennika porannego* to ta sama osoba, która np. złożyła 5 grudnia 1975 roku swój podpis pod listem protestacyjnym w sprawie poprawek do Konstytucji PRL, tzw. „listem 59”⁴⁰. Miało to swoje określone konsekwencje w sprawach związanych z literaturą. Oddajmy głos Stanisławowi Barańczakowi:

Zbiór szkiców *Etyka i poetyka* złożyłem we wrześniu 1975 roku w wydawnictwie Czytelnik. [...] Zanim jednak maszynopis został formalnie zaakceptowany, nastąpiły znane wydarzenia, związane z *debatą konstytucyjną*, w wyniku których nazwisko moje — jak i wielu innych twórców — znalazło się na czarnej liście cenzorskich *zapisów*. [...] W czasie jednej z rozmów dyrektor wydawnictwa objawił ojcowską życzliwość: — Będę się starał popychać sprawę, ale mam nadzieję, że po *liście 59* niczego nowego pan już nie podpisywał. — Ponieważ był akurat lipiec roku 1976, musiałem odpowiedzieć zgodnie z prawdą: — Owszem, właśnie wczoraj podpisałem list do intelektualistów zachodnich w sprawie robotników z Ursusa; myślałem, że pan już słyszał w Wolnej Europie⁴¹.

Jedna ze wspomnianych konsekwencji to ów cenzorski zapis — „rozporządzenie nakazujące cenzorom usuwanie z tekstów lub z widowisk określonych nazwisk, słów, obrazów lub treści”⁴². Nazwisko Barańczaka od roku 1976 przestaje się pojawiać w oficjalnych, tj. poddawanych kontroli urzędu cenzorskiego, publikacjach. Już na początku 1977 roku ukazuje się, w postaci powielonego maszynopisu, kwartalnik „Zapis” — niezależne pismo literackie współredagowane przez autora *Jednym tchem*⁴³. Ta reakcja na konkretne posunięcia cenzury dała początek tzw. drugiemu obiegowi. Swoje kolejne, powstałe po *Dzienniku porannym*, tomy wierszy, złożył Stanisław Barańczak w nielegalnie, z punktu widzenia prawa PRL, funkcjonujących wydawnictwach. *Ja wiem, że to niesłuszne* ukazało się nakładem Niezależnej Oficyny Wydawniczej — w skrócie NOWA (1978). Tam też opublikowane zostały *Wiersze prawie zebrane* (1981). Krakowska Oficyna Studentów wydała natomiast *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980) oraz zaległość z roku 1974 — *Sztuczne oddychanie* (1980). Latem 1978 znalazł się Barańczak w zespole redakcyjnym „Krytyki” — następnego po „Zapisie” niezależnego kwartalnika.

Konsekwencje owego pierwszego podpisu na tym się jednak nie kończą. „List 59” pozwolił uzewnętrznic się postawie moralnej uznającej za niezwykle ważne, prawo do swobodnego głosu przez obywateli własnych poglądów i przekonań. Na swój sposób uwydatnił też szczególną

rolę intelektualistów i artystów w życiu publicznym społeczeństwa polskiego. Spełnił jednocześnie funkcję ośrodka krystalizującego opozycji politycznej. Kiedy w czerwcu 1976 w efekcie strajków i demonstracji ulicznych w Radomiu, Ursusie i Płocku na środowiska robotnicze tych miast spadła fala represji, droga do pewnych form przeciwdziałania była już otwarta. Wśród podpisujących po 25 czerwca protestów znalazł się i ten, o którym wspomina w rozmowie z dyrektorem Czytelnika Stanisław Barańczak — *List Trzynastu do intelektualistów zachodnich*⁴⁴. W dniu 4 września 1976 roku Stanisław Barańczak jako jeden z czternastu sygnatariuszy podpisuje *Apel KOR-u*, który stał się czymś w rodzaju aktu założycielskiego nowej instytucji społecznej — Komitetu Obrony Robotników. Uczestnictwo w pracach Komitetu wiązało się z poddawaniem własnej osoby stałej konfrontacji z systemem polityczno-prawnym PRL. Jej elementami były: rewizje, zatrzymania, aresztowania, pobicia, przesłuchania, permanentna inwigilacja, kampania oszczerstw i pomówień. 14 lipca 1977 roku Stanisław Barańczak został pozbawiony prawa wykonywania zawodu nauczyciela akademickiego — oznaczało to utratę pracy w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Wiersze autora *Etyki i poetyki* w reakcji na rzeczywistość polityczną lat siedemdziesiątych przynoszą, o czym już pisaliśmy wcześniej, obraz świata dotkniętego totalitarną skazą. W świat ten wpisany jest wzorzec „szarego obywatela” — biernego wobec samowolnych poczynań władzy i wobec otaczającego go zewsząd zła. Jego przeciwstawieniem jest ukazany np. na przestrzeni *Dziennika porannego* ideał postawy heroicznej, którą umownie potraktowaliśmy jako współczesne wcielenie bohatera romantycznego. Można ją dookreślić od strony ideologicznej i zakorzenić w realnej rzeczywistości, korzystając z opinii Jana Józefa Lipskiego. Píše on: „KOR skupił ludzi o postawie antytotitarnej [...]. To, co było jednak fundamentalną wspólnotą Komitetu, to łącząca wszystkich motywacja moralna, antytotitalizm plus pewne minimum polityczne”⁴⁵. Bohater tomu *Dziennik poranny* był literacką zapowiedzią takiej postawy. Po roku 1976 dokonała się jego etyczna waloryzacja. Nowy rozdział w biografii Stanisława Barańczaka rozpoczął jednocześnie nowy etap w biografii podmiotu i bohatera lirycznego jego wierszy.

Wzorzec „szarego obywatela” reprezentuje wartości tłumy, wzorzec przeciwny — interesy jednostki. Ich konfrontacja przybiera skrajnie nieraz formy na kartach *Ja wiem, że to niesłuszne* oraz *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*. Językowym wyrazem wszystkich sprzeczności jakie konfrontacji tej towarzyszą jest tytuł wiersza *Tłum, który tłum i tłumaczy* (JWN, 57). Wiersz ten, który uznaliśmy za realizację barokowego ideału

konstrukcyjnego (*conchetto*), obok lęku przynosi równocześnie fascynację tłumem. W jego dwoistej naturze tkwi bowiem zdolność do barbarzyńskiej destrukcji, ale też tłum może stać się źródłem natchnienia dla jednostek, może wyposażać je w niezbędną motywację i dać siłę pomocną w realizacji niewykonalnych w pojedynkę zamierzeń.

Wkraczamy tu ponownie, jakby niechcący, na jeden z podstawowych obszarów kultury romantycznej. „Romantyczna osobowość — piszą autorki *Romantyzmu i historii* — kształtowała się w bolesnym konflikcie ze zbiorowością, by nierzadko dla tej właśnie zbiorowości się poświęcić. Te osobliwe paradoksy stanowią organiczny składnik romantycznego heroizmu etycznego”⁴⁶. Dotykamy zatem problemu samotności jednostki, nieodłącznego tła w konflikcie bohatera ze społeczeństwem, nieuniknionej wypadkowej opozycji: **indywidualizm — kolektywizm**. Przeczytajmy, mając powyższe na uwadze, następujący fragment wiersza pt. *W zasadzie niemożliwe* (JWN, 9—10):

[...] w zasadzie nie ma prawa pojawić się ktoś taki,
o mózgu tak wyzywająco szarym;

nie potrzebują go ci ludzie, którzy w zimowy przedświt
jadą tramwajem do pracy: ich ręce
zbyt są zajęte przytrzymywaniem teczek
z drugim śniadaniem, aby mogły sięgnąć
po książkę, zresztą jest zbyt ciemno; nie
potrzebuje go ta starsza kobieta, ciągnąca
samej sobie jak siatka z zakupami: na jej
nogach żylaki biegną linią i tak prostszą
niż najprostsze linijki wiersza; nie potrzebuje go młody
człowiek w płaszczu ze sztucznej skóry, odkładający
wątpliwości na później a nadzieję na
książeczkę oszczędnościową, nie na jakąkolwiek
z książek;

w zasadzie niemożliwe więc, by się pojawił,
a jednak jest;
i niepojęty upór
każe mu wciąż na nowo wznosić ze słów mury,
które aby obalić, dość jest machnąć ręką

Obserwujemy rodzaj samotności niemal klasycznie romantycznej — artysta wśród tłumy. Specyficzny to jednak artysta. Czyżby wracał do nas bohater *Dziennika porannego*? Oto poeta stawiający znak równania między swoim słowem i czynem — wznosi „ze słów mury”. Jeśli tekst wiersza potraktujemy jako całość złożoną z części składowych opozycji

wskazanych przez Lotmana⁴⁷ dla ujawnienia treści pojęcia „geniusza” w systemie romantycznym, to ujrzymy w istocie kontynuację postawy bohatera romantycznego. Wyjściowa antyteza *geniusz—tłum* nakłada się w ramach systemu na szereg zrealizowanych przez Barańczaka opozycji:

1. **niezwykłość, wyjątkowość** —
 - „w zasadzie nie ma prawa pojawić się ktoś taki”;
 - „w zasadzie niemożliwe więc, by się pojawił”;**pospolitość, przeciętność** —
 - tramwaj;
 - praca;
2. **duchowość** —
 - książka;**materialność** —
 - płaszcz ze sztucznej skóry;
 - książeczka oszczędnościowa;
3. **twórczość** —
 - „wznosić ze słów”;
 - „linijki wiersza”;**„zwierzęcość”** —
 - drugie śniadanie;
 - siatka z zakupami;
 - żyłaki;
4. **bunt** —
 - „niepojęty upór”;
 - „ze słów mury”;**pokora, czy też raczej konformizm**—
 - „wątpliwości na później”.

Nietypowość rozwiązania z omawianego wiersza polega na jednoczesnym pozostawianiu i wykraczaniu poza system romantyczny. Z innego wiersza tomu znamy definicję bohaterstwa obowiązującą w interesującej nas rzeczywistości. Podmiot tekstu pt. *Humanistyczne warunki* (JWN, 29) wyznaje:

[...] nikt mnie na przykład nie zmusza,
abym był bohaterem, tj. mówił prawdę,
nie donosił, wstrzymywał się przed jakże ludzką
potrzebą dokopania leżącemu; [...]

Nie dziwimy się więc, że w wierszu *W zasadzie niemożliwe* jednostka charakteryzowana jest jednocześnie przez pierwsze i drugie pojęcia dwu-

członowych opozycji. Przejrzystość romantycznej antytezy *geniusz—tłum* zostaje naruszona. „Pospolitość” jest również udziałem bohatera. Jest on przecież kimś „o mózgu tak wyzywająco szarym”. Gdybyśmy jeszcze wzięli pod uwagę opozycję „wielkość—nicość”, to ponownie ujrzymy przemieszczenie się znaczeń. „Nicość”, inaczej niż w systemie romantycznym ogarnia u Barańczaka pole działania indywiduum. Jego to dzieło „aby obalić dość jest machnąć ręką”.

„Szarość” w obrębie omawianej twórczości nie posiada jednak jednoznacznie sprecyzowanego nacechowania. W powszechnym, potocznym użyciu służy oznaczaniu przeciętności, nijakości — raczej ocenianej negatywnie niż pożądanej. Do takich też skojarzeń odwołuje się operowanie „szarością” w omawianym wierszu. W poezji Stanisława Barańczaka da się generalnie wyróżnić trzy podstawowe funkcje epitetu „szary (a)”. Jako określenie mniej lub bardziej neutralne jest on charakterystycznym atrybutem Natury, służy nazywaniu stanów pogodowych:

„w **szarych** zaciekach świtu, inne ulice, pola, szosy” (DzP, 67)

„o siwej godzinie świtu, **szarego** świergotu” (DzP, 69)

„**szary** szum sitowia” (DzP, 69)

„Jest ranek [...], i **szara** odwilż za oknem” (SzO, 8)

„w **szarym** marcowym parku” (Tr, 57)

W polemice z propagandowym użyciem (*N.N. zastanawia się kto jest szarym człowiekiem*; SzO, 28) oraz w niektórych przejawach „mowy własnej” podmiotu „szarość” nosi wyraźny odcień ujemny:

„kaszanka - ten pokarm **szarego** człowieka” (SzO, 27)

„**szary** człowiek, **szare** mydło, **szary** koniec” (SzO, 28)

„a śnieg jak schludny schron skrywa przed czasem **szarości**
niejasność, brud” (Tr, 19)

„**zszarzały**, zdeптany śmieć” (Tr, 39)

„**szare** kobiety” (Tr, 72)

I wreszcie pojawia się najbardziej zastanawiające, najistotniejsze dla nas, dodatnio wartościujące wskazanie na brak barwy:

„odważmy się spojrzeć prawdzie w te *szare* oczy” (DzP, 59)

„brukający swą białą krochmaloną bruk najbardziej wyboisty
i najbardziej *szary*” (Tr, 31)

„Szarość” jest w tym ostatnim przykładzie synonimem „prawdy”, czy też może raczej prawdziwej czystości, przeciwstawianym sztucznej czystości śniegu. „Szarość”, słowem, wygrywa tu z białą. Z podobnym przeciwstawieniem mamy do czynienia właśnie w przypadku wiersza *W zasadzie niemożliwe*. Pojawienie się bohatera lirycznego jest w nim poprzedzone, przywoływanym już w tej pracy, hiperbolicznym opisem odświeżonej ulicy. Dominują w tym opisie kolory: przemocy (brunatny) i propagandy (czerwony, biały). W opozycji do nich „szarość” bohatera w sposób paradoksalny wyrwa go z kręgu przeciętności i pospolitości. Wyprowadza go również ta mylna symbolika kolorów poza tłum. Poglębia się doświadczenie obcości, samotności jednostki.

Tekst omawianego wiersza jest utworem otwierającym tom pt. *Ja wiem, że to niestosowne*. Z podtytułu dowiadujemy się, że zawiera *Wiersze z lat 1975—1976*. A zatem z zupełnie początkowego etapu w interesującym nas tu okresie biografii Stanisława Barańczaka, czy też nawet sprzed tego etapu. Dla następnych tekstów siła faktów rozgrywających się na osi zdarzeń biograficznych oraz dynamika przebiegających na niej procesów ma niebagatelne znaczenie. Oto dla porównania ostatnie fragmenty wiersza *Za czym państwo stoją* (Tr, 72) zamykającego tom pt. *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*:

[...]za czym stoicie, co za tym wszystkim (nie Wszystkim) stoi —
nie wiem, o szare kobiety, emeryci zgarbieni moi,
ciśnieniem niewidzialnej nadziei przyparci do muru,

niewidzialnego sensu - niewidzialnego dla mnie, lecz także mojego;
i ja też stoję za nim, choćbym zrywał się, szarpał, odbiegał,
ja też, wśród milczącego i zmęczonego chóru.

(październik 1979—luty 1980)

Bohater romantyczny Barańczaka nie rezygnując z buntowniczych, indywidualnych porywów, manifestuje jedność z otaczającą go zbiorowością. Uznaje się za jej równouprawnionego członka. Zmienia się formuła samotności bohatera. Znika zupełnie poprzednie doświadczenie obcości. Przemiana, której mamy możliwość się przyglądać, owocuje znaną z kultury romantycznej „samotnością charakterystyczną dla przywódców, proroków, poetów-wieszczów, albo szerzej: indywidualistów wśród tłumu”⁴⁸.

Polega ona, jak pisze Maria Kalinowska „na dwuwartościowym, opartym na sprzężeniu zwrotnym, przeciwstawieniu jednostki zbiorowości. Jest to samotność wybitnego człowieka, który jest jednak silnie związany z masą lub narodem, słowem — z tymi, którym w jakikolwiek sposób przewodzi, którymi włada, na których wpływa. Ale zależność ta jest dwustronna, ponieważ bez tłumu, bez tych, którymi włada, za których walczy czy poświęca się — wybitna jednostka traci ważną część siebie”⁴⁹.

Im silniejsze piętno biografii w tekstach Stanisława Barańczaka, tym częstsze konfrontowanie literackich pierwowzorów z rzeczywistością. W wierszach powstałych po roku 1976 romantyczny bunt bynajmniej nie ustępuje pola pogodzeniu się ze światem, ale przybiera nowe, bardziej urealnione formy. Równie realistyczna jest też ocena własnych działań przez bohatera. Wygasają tendencje prometejskie w jego postawie. Odpowiada tym przemianom przywoływana wcześniej postać samotności. Punkt dojścia Barańczakowego bohatera kojarzy się z tym, co o polskim inteligencji przełomu XIX i XX wieku pisał Bohdan Cywiński:

W bardzo krótkim czasie stanął obok niego aktywny ideowo i zdolny do świadomej walki robotnik [...]. Na prometeizm, samotną walkę w imieniu i interesie biernego narodu nie było po prostu warunków w polskim społeczeństwie — samotnie zmierzający do carskiej sypialni Kordian należał już w tym społeczeństwie do mitów całkowicie zdezakualizowanych⁵⁰.

Dodajmy na marginesie, że wydane w roku 1971 *Rodowody niepokornych*, z których pochodzi ten cytat, były jedną z podstawowych lektur, nie tylko literacko pojętego, pokolenia '68⁵¹. „Książka ta — pisał Lipski — zdobyła sobie ogromny autorytet i wywarła duży wpływ na środowiska, które uformowały KOR, również na ich świadomość etyczną [...]”⁵².

Przyczyny zniesienia barier między jednostką a narodem, nie rozwiązującego naturalnie do końca problemu samotności, zaobserwować możemy w wierszach wypełniających przestrzeń między otwarciem *Ja wiem, że to niestuszne* a zamknięciem *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*. Wiersze te ukazują bohatera w działaniu. Najogólniej biorąc sprowadza się ono do stałej przemienności bycia „spiskowcem” i „więźniem”. Te jakże romantyczne wzory zachowań przywołujemy z całą ostrożnością — bardziej jako konsekwencje wypływające z potrzeb utrzymania koherentności niniejszego wywodu, niż z faktycznych odwołań poety do tradycji. Kategoria „więźnia” jest nam jednak niezbędna dla podkreślenia opisywanej wyżej przemiany rodzajów samotności.

Przypomnijmy, że bohater romantyczny właśnie w więzieniu, „otoczony przez żandarmów i skazany na śmierć albo wygnanie z kraju, posta-

wiony oko w oko z niewolą narodową [...] rozpoznaje siebie w tym, co mu jest najbardziej obce: w tej niewoli. To znaczy rozpoznaje siebie w swym polskim, przeklętym przeznaczeniu⁵³. Przeznaczenie podkreśla wszakże nieodwołalność wyboru. W biografii tworzonego przez Barańczaka bohatera „więzienie” jest przede wszystkim miejscem potencjalnego i oczekiwanego w napięciu pobytu:

[...] i wiemy,
że słysząc stuk do drzwi, należy polecić żonie,
aby nam spakowała zawiniątko z ciepłą,
jak najcieplejszą bielizną; [...]

(JWN, 33)

Skąd to „wiemy”? Pewnie jeszcze z literatury, z „książek zbójceckich” nowego pokolenia romantyków. Celowo przerysowany motyw „ciepłej bielizny” przywołuje w umyśle odbiorcy swój drugi biegun — niskie temperatury wcale konkretnej krainy geograficznej. Dopowiedzmy cyta-tem z innego wiersza Stanisława Barańczaka:

I te zgłoski łudząco łagodne
Jełabuga Łubianka Kołyma [...]
(SzO, 17)

Ale są też ślady bardziej bezpośrednio osobiste. Wiersz pt. *Trzej królowie* (JWN, 37) dedykowany jest Lechowi Dymarskiemu i zaopatrzo-ny został w datę — „grudzień 76”:

[...] Wejdą. Błyśnie złoto ich zegarków (jaki
ten świt jest szary), dym z ich papierosów
zasnuje pokój kadzidlaną wonią.
Brak mirry do kompletu — pomyślisz półprzypadkiem,
wsuwając piętą pod tapczan książkę, której nie powinni znaleźć —
co to właściwie takiego ta mirra,
trzeba by kiedyś nareszcie
sprawdzić. Pan
pójdzie z nami. Pójdiesz
z nimi. Jaki ten śnieg jest biały.
Jaki ten fiat jest czarny.
Jaki ten świat był ogromny.

„Książki zbójceckie” pojawiają się tu jako substytut winy („nie powinni znaleźć”). To już bez wątpienia rzeczywistość PRL-u. No i naturalnie ten „fiat” — sygnał rozstrzygający. Potencjalność uwięzienia prowokuje do nieustannego wysięgu literatury z życiem.

Wiersz pt. *Stan skupienia* (JWN, 58) jest mini-traktatem na temat etyczności użytkowania języka i na temat słów — „jedynej rzeczy, która nie jest do kupienia”:

[...] choć w charakterze ich pisma widać nerwowość jakby próbowano
je spisać szybciej niż trwa złożenie podpisu pod nakazem rewizji [...]

„Więzień” Barańczaka jest permanentnym „więźniem tymczasowym”:

Palce młodego porucznika Służby Bezpieczeństwa,
który w komisariacie dworcowym wertował,
podnosząc na mnie co chwila pełen wyrzutu wzrok,
wydobyte z moich bagaży rysunki Jana Lebensteina,

nie zostawiły na papierze żadnych śladów.[...]

(Tr, 32)

— i w innym wierszu:

I nikt mnie nie uprzedził, że wolność
może polegać także na tym: że
siedzę w komisariacie z brulionem własnych wierszy
ukrytym (co za przezorność) w nogawce zimowej bielizny
(Tr, 50)

— i w jeszcze innym:

[...] co
ja mam z nimi wspólnego poza tą wspólną celą
(trzy na trzy metry), wspólnym celem (przespać
dwa dni i dwie noce), [...]

(Tr, 52)

Metoda częstych zatrzymań jest formą walki władzy, aparatu przymusu, ze „spiskiem”. Problem w tym, że jako takiego „spisku” właściwie nie ma — władza walczy z wiatrakami. W strukturę spisku wpisana jest „wzajemna nieprzenikliwość sprzysiężenia i społeczeństwa”⁵⁴. „[...] Podstawą tak socjologiczną, jak psychologiczną spisku jest wyodrębnienie się z całości społecznej”⁵⁵. Skądinąd wiemy, że bohater Barańczaka pragnie za wszelką cenę uniknąć samotności i wyobcowania, rezygnuje z prometeizmu. „Impuls biograficzny”⁵⁶, który zdaje się tu być regułą organizującą dużą grupę omawianych tekstów, skłania nas do postawienia retorycznego w gruncie rzeczy pytania — o „spiskowy” charakter Komitetu Obrony Robotników.

„Egzystencja spisku — pisze Maria Woźniakowicz-Dziadosz — zasada się [...] na nieprzeczwycięzalnej sprzeczności między koniecznością ochrony własnego istnienia a dekonspirującym działaniem na zewnątrz,

które — teoretycznie — ma być tej egzystencji uzasadnieniem⁵⁷. Otóż sprzeczność ta nie miała miejsca w przypadku KOR-u. Główne formy „działania na zewnątrz” (oświadczenia, listy, apele, pomoc ekonomiczna i prawna dla poszkodowanych) miały charakter jawny, a nawet, z punktu widzenia prawa — w pełni legalny⁵⁸. Właśnie jawność stanowiła o sensie istnienia KOR-u. Poza tym instytucja ta nie głosiła programu zmian politycznych. Odwoływała się za to do postaw moralnych, co jednak w świetle (czy raczej: w mroku) totalizmu władzy, jawiło się jako czyn głęboko polityczny. Podobnie traktowano dwa główne cele Komitetu: obronę wartości etycznych w sukcesywnie demoralizowanym społeczeństwie i organizowanie pomocy materialnej i prawnej dla prześladowanych robotników. Jeśli mieliśmy tu do czynienia ze „spiskiem”, to chyba tylko istniejącym w myśl dziewiętnastowiecznych założeń, że „spisek jest niepodzielny”⁵⁹, co symbolizować miało przekonanie o powszechności idei niepodległościowej. W poezji Barańczaka ową niepodzielność najlepiej wyraża liryczne „my”:

[...] to się nie mieści
w globie, ten głód
wolności,
która nam co dzień przychodzi do głowy, [...]
(JWN, 14)

Spisek, którego nie było wymagał jednak od swoich uczestników zachowań prawdziwie spiskowych. Opozycja „jawność—tajność” przywołująca sprawdzone wzory działania, okazuje się mimo wszystko niezbędna dla opisanego poetyckich świadectw Stanisława Barańczaka. W wierszu dedykowanym Danucie i Adamowi Zagajewskim czytamy, że:

[...] czas życia tego pokolenia nie był
erą rozkwitu dzienników intymnych:
choć z pozoru sprzyjała temu zjawisku masowa
samotność, [...]

— a dalej:

Tak, bojaźliwe było nasze pokolenie
i może nawet
lepiej, że nie zostaną po nim te dzienniki,
które i tak byłyby nieczytelne
z powodu braku imion i poglądów własnych, [...]

Zamiast cenzurowanych w konspiracyjnym pocie czoła dzienników otrzymujemy ironiczny *Autentyk* (JWN, 36), skierowany do wymienionych z

imienia i nazwiska osób oraz z podpisem konkretnego wszakże autora — to list, zastępujący te rzeczywiste, które na pewno nie „będą świadectwem”:

[...] nie listy,
które tak często bywały otwierane, że
niczego w nich nie mogliśmy pisać otwarcie,[...]
(JWN,38)

Nakaz tajności wzbogaca interesującą nas, w romantycznych kontekstach, problematykę o kwestie związane z milczeniem. W spiskowej biografii Barańczakowego podmiotu-bohatera stosunek do „milczenia”, na który przede wszystkim musimy zwrócić uwagę, semiotycy nazywają „sygnitywnym”. Jest ono „wyrazem świadomego zahamowania mowy tam, gdzie sytuacja mówienie przewiduje lub nawet zdaje się go domagać”⁶⁰. Jest tak np. w wierszu *Ugryź się w język* (JWN, 13):

Nie pluj od razu wszystkim, co ci myśl
na język przyniesie; zanim otworzysz usta,
przełknij tę gorzką ślinę, zanim co powiesz, trzy razy
się zastanów nad losem a) posady b)
posad świata, c) wszystkich
posadzonych; bity w twarz pięścią
pieśni masowej, ugryź się czym prędzej w język,
tak, mocno, jeszcze mocniej, nie rozwieraj szczęk,
zaciśnij zęby, nie bój się, najwyżej
język ci spuchnie tak korzystnie, że
nie będziesz mógł już wybełkotać ani słowa
i bez żadnych problemów uzyskasz czasowe
zwolnienie z prawdy; a jeśli poczujesz
na podniebieniu stony smak, nie przejmuj się:
ten czerwony atrament gniewu i tak nie przejdzie ci przez usta.

Mamy tu do czynienia z milczeniem aktywnym — wielorakie mogą okazać się jego konsekwencje. „Losy posady” (dobro jednostki) rywalizują w komunikacyjnej ciszy z „losem wszystkich posadzonych”. Trwanie tej ciszy oznacza nawiązania kontaktu. „Milczenie jest cnotą — pisze Izydora Dąmbska — gdy nie jest obowiązkiem, lecz służy jakiemuś dobru moralnemu, a jest równocześnie cnotą heroiczną, gdy naraża milczącego na cierpienia, których nie milknąć mógł uniknąć”⁶¹. Heroiczna odmowa informowania jest w wierszu Barańczaka usytuowana wśród rekwizytów przesłuchania i uwięzienia: „bity w twarz pięścią”, „czasowe zwolnienie”. W najprostszym odbiorze kojarzy się z nieskładaniem zeznań. Jak pisze Jan Józef Lipski „kto zeznaje — zawsze powie o trzy słowa za dużo”⁶². Zatem: „nie rozwieraj szczęk, zaciśnij zęby”.

Całość tekstu rozgrywa się jednak w planie znacznie szerszym. Sytuacja przesłuchania nakłada się na sytuację człowieka w świecie w ogóle (los posad świata) i na sytuację człowieka w ustroju totalitarnym w szczególności: „bity w twarz pięścią / pieśni masowej”. Również i w tym ostatnim planie obowiązuje adresata wiersza nakaz milczenia. Może to dawać jakieś wyobrażenie o rodzaju zaangażowania się tej postaci. W grę wchodzi odpowiedzialność za innych na co dzień a nie tylko w bezpośrednim zetknięciu z śledczym przymusem. W praktyce KOR-u takimi „zasadami dyskrecji” kierowała — o czym pisze Lipski — dyrektywa „nie chlapać jęzorem”⁶³.

W katalogu zachowań spiskowych obecnych w poezji Stanisława Barańczaka znajdujemy jeszcze i taką formę milczenia, która co prawda również wynika ze świadomego powstrzymania się od mówienia, ale jest mimo to „pewnym sposobem komunikowania się z drugimi, środkiem ekspresji, informacji”⁶⁴:

Więc przypuśćmy, że tak, ale to nie jest rozmowa
na telefon, wiesz, nasze uszy
mają czujnych słuchaczy [...]
(JWN, 17)

Obydwa wymienione typy milczenia, opatrzone w powszechnym odbiorze znakiem „plus”, są w wierszach Barańczaka domeną jednostki: podmiotu — bohatera — adresata monologu lirycznego. Istnieją w opozycji do milczenia zbiorowego:

[...] z naszych mózgów
wyhodowano milczenie, nasze

mózgi wychowano
milczeniem, nasze mózgi

pochowano w milczeniu, są
mądre bo małowówne

małowówne bo martwe
(JWN, 24)

Milczenie równa się tu moralnej inercji — zgodzie na świat. Tak właśnie, jako „występek lub winę”, oceniane jest milczenie tłumy, którego dowolnie wybrany dla potrzeb synekdochy reprezentant jest adresatem ironicznej agitki pt. *Żeby ci czasem nie zaszkodziło* (JWN, 16):

Lepiej nie mów nic — przemęczysz język
a to organ bądź co bądź niezbędny,
aby dziarski wydobywać z siebie śpiew; [...]

Nas bardziej tu jednak interesuje zamierzone milczenie jednostki. W opisywanym przez Barańczaka świecie przybiera ono kształt walki o zachowanie własnej godności z jednej strony, ocalenie substancji tajnego związku — z drugiej. Od milczenia bohatera tych wierszy zależą losy innych, od zachowania innych — jego indywidualne losy. Widzimy jak współdziałanie w walce opartej na ludzkiej solidarności wpłynęło na przemianę w charakterze zachowań obserwowanego przez nas bohatera. Samotność jako doświadczenie obcości zamienia on na „samotność walki, buntu, zmagania się, konfliktu”⁶⁵. Następstwo tej zmiany objawiło nam się pod postacią opisywanego wcześniej sprzężenia zwrotnego między jednostką a zbiorowością.

Po roku 1976 dokonana się etyczna waloryzacja zapisów z *Dziennika porannego*. Jej ślady obserwujemy w wierszach z dwu ostatnich, „krajowych” tomów Stanisława Barańczaka. W porównaniu z *Dziennikiem porannym* o wiele silniejsze i łatwiejsze do odczytania są w *Ja wiem, że to niesłuszne* oraz *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* ingerencje autobiografii. W jednym i drugim zbiorze spotykamy wprost wyrażone przez podmiot liryczny, który jest jednocześnie podmiotem twórczym, myśli o potrzebie etyczności literatury na wzór romantyczny, kiedy to „poeta stał się człowiekiem publicznym a twórczość musiała znaleźć pokrycie w rzeczywistej biografii”⁶⁶:

Po co mu to było,
to wszystko; czy musiał mieć
wszystko naraz; skoro już sobie pozwalał
na różne postęпки, to po co mu jeszcze
ten luksus
ich zgodności ze słowami, skoro mógł sobie
pozwalać i na słowa, to niby czemu chciał mówić
koniecznie to, co myślał, [...]

(JWN, 48)

— i w innym tekście już bez ironii:

Nigdy naprawdę nie marzęm, nigdy
nie żarty mnie wszy, nigdy nie zaznałem
prawdziwego głodu, poniżenia, strachu o własne życie:

czasami się zastanawiam, czy w ogóle mam prawo pisać
(Tr, 22)

W omawianej grupie wierszy nie ma jeszcze nigdzie bezpośredniego i jednoznacznego wskazania na autora jako na jedynego prawdziwego ich bohatera i nadawcę. W wielu wypadkach trzeba by się jednak posłużyć stworzoną przez Jerzego Ziomka kategorią autobiografizmu rozumianego jako „hipoteza konieczna”⁶⁷. Dotyczy to zwłaszcza cyklu pt. *Dziennik zimowy z Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*. Daty umieszczane w nim każdorazowo przed tytułami, nasycenie konkretem, nazwiskami, bezpośredniość wyznania, prywatna perspektywa — wszystko to sprawia, że liryka przejmuje w tym wypadku funkcję dziennika intymnego. Ale ostateczne zdarcie zasłony obowiązującej uczestników literackiej komunikacji jeszcze nie następuje.

Ja i świat, ja i Bóg

*Na emigracji rzadko się przytrafi,
Byś nie był zmuszon słuchać biografii*

T. Lenartowicz

I w górę patrzę... nie tylko wokół

C. K. Norwid

W latach 1986 i 1988 ukazały się dwa tomy poezji Stanisława Barańczaka, o których z całą pewnością możemy powiedzieć⁶⁸, że zawierają wiersze pisane już po wyjeździe autora z Polski w roku 1981⁶⁹. Łączy je zatem wszystkie perspektywa egzystencjalnego oddalenia twórcy od dotychczasowych żywiołów osaczających jego istnienie: od totalitarnego zniewolenia jednostki, od języka polityki, od perswazji agresywnej kultury masowej. Jest to wreszcie oddalenie poety od podkreślanej przecież w wierszach pokoleniowej wspólnoty, od własnego miejsca w życiu społecznym, od języka polskiego i, rzecz jasna, od ojczyzny. Najprościej sprawę ujmując: mamy do czynienia z perspektywą emigranta. Jakkolwiek dyskusyjny mógłby wydawać się ten termin, będziemy się nim w dalszym ciągu wywołu posługiwać: a to ze względu na powszechną łatwość jego deszyfracji, jak i zakorzenienie w polskiej kulturze. Wydaje się, że pojęcie „emigranta” mieści w sobie szereg innych określeń stosowanych dla ukazania sytuacji człowieka poza ojczyzną, jak np. pojęcie „wygnańca”⁷⁰.

Jednym z podstawowych problemów emigracji literackiej, co udowodniła twórczość Czesława Miłosza i Witolda Gombrowicza⁷¹, jest problem tożsamości artysty. Rozpatrywaniu kwestii z tym związanych sprzyja w sposób naturalny formuła eseju⁷². Mając powyższe na uwadze, można by, po lekturze *Atlantydy i innych wierszy* oraz *Widokówki z tego świata* dojść do wniosku, że przynoszą one czytelnikowi eseje wierszowane, czy też, że wiersze w nich zamieszczone są eseju esencją. Obserwujemy bowiem w tych tomach walkę podmiotu o zachowanie własnej tożsamości, dla której zagrożeniem podstawowym jest konieczność zredukowania siebie odpowiednio do potrzeb nowej sytuacji.

Wskażmy rejon zmagania najwidoczniejszy w tekstach Barańczaka. Wśród trzech głównych przyczyn rozpaczliwej charakterystycznej dla pierwszego etapu wygnania Czesław Miłosz wymienia „utrata imienia”⁷³. Pozwólmy sobie w tym miejscu na przydługi cytat:

Pisarz zyskuje imię przez złożoną wymianę z czytelnikami [...]. Kształtuje swój obraz widząc go w oczach tych, którzy reagują na jego dzieła. Kiedy emigruje, obraz ten zostaje nagle zmasowany, co czyni go anonimowym składnikiem masy. Przestaje istnieć nawet jako osoba, której zalety i wady były znane jej bliskim. Nikt nie wie, kim jest i jeżeli czyta o sobie w prasie, spostrzega, że dotyczące go dane są groteskowo przeinaczone. Wówczas jego poniżenie jest proporcjonalne do jego dumy i jest to przypuszczalnie sprawiedliwa kara⁷⁴.

Cierpki dowcip Miłosza kryje w sobie jednak obraz autentyczny. Świetnie widać to w emigracyjnych wierszach Barańczaka, w których znamieną dla eseju „funkcja tożsamości” objawia się w najbardziej manifestacyjnej postaci. A może ściślej — w kilku postaciach:

*Otrzyma pan natychmiast Mr Baranazack,
czek na 10,000,000 dolarów; [...]*

(Atl, 41)

Przepraszam, nie dosłyszałam nazwiska?... Banaczek?...

(Atl, 25)

Po paru tygodniach przyzwyczajają się ręka
do innej pisowni jedyńki i do nieprzekreślania siódemki,
nie mówiąc o opuszczaniu kreski nad „n” w podpisie

(Atl, 26)

[...] zamiast żeby z szacunkiem szeptano: 'B. ma potworne
wielomiesięczne kryzysy'; [...]

(Wi, 24)

Do końca nie wiadomo ile w tych przeinaczeniach i niedopowiedzeniach świadomego ratowania przez autora autonomii tekstu literackiego, ile natomiast prawdziwej ingerencji obcego świata i zarysowywania się nowej przestrzeni samotności „ja” lirycznego. W tym drugim przypadku

romantyczny znak równania zostaje postawiony. Podmiot, autor i bohater pierwszych dwóch „amerykańskich” tomów Barańczaka jest jedną i tą samą osobą. Odczuwamy to nie tylko za sprawą swobodnego „autografu” wpisanego w tekst wiersza — niczym w pieśni *O zachowaniu się przy stole*, w wierszu Jasieńskiego *But w butonierce*, w poezji Białoszewskiego. Istnienie autora w dziele obserwujemy również na „płaszczyźnie bezpośrednich aluzji” do wiedzy o autorze-nadawcy⁷⁵. Narzucająca się jest oczywiście wiedza o literackich zajęciach wspólnych dla autora i podmiotu. Dotyczy to m.in. kwestii bycia poetą:

[...] Na złość, na zawsze zapiszę
tę kreskę na tęczówce, zmarszczkę w kącie ust.
(Atl, 12)

[...] żadnego dzwonienia po nocy
do przyjaciół z żądaniem wysłuchania nowego wiersza
(Wi, 24)

— ale i okoliczności związanych z pasją translatorską Stanisława Barańczaka, zwłaszcza gdy chodzi o angielską poezję metafizyczną:

siedziałem jak na szpilkach — na biurku czekał George Herbert,
porzucony w pół rymu,[...]
(Wi, 33)

[...]afrykański dyktator na trybunie strożył epolety;
gdy na gołym, wilgotnym kolanie tłumaczyłem fraszkę poety,
który trzy i pół wieku wcześniej żegnał swój mały palec,
ucięty w karczemnej bójce,[...]
(Wi, 39)

Tematem wierszy bywa również zachowana przez Barańczaka na emigracji profesja nauczyciela akademickiego:

W pokoju z biurkiem, tablicą i nie dającym się otworzyć oknem
(klimatyzacja) wyjaśnia znaczenie zdania
goniąc za żywiołkami drobniejszego płazu
grupie złożonej z Mulata, Japonki, dwojga Anglosasów,
nowojorskiego Żyda i kalifornijskiej Irlandki
(Atl, 23)

[...] Lub takie zjawisko,
jak materializacja którejś z tych uroczych
starszych pań, kiedy tylko mój publiczny odczyt
przebrzmi w pustawej sali:[...]
(Wi, 36)

Wspólne autorowi i podmiotowi jest jednak przede wszystkim doświadczenie emigracji. Obszar wiedzy pozatekstowej odbiorcy w tym właśnie punkcie najsilniej domaga się konfrontacji z literaturą. Emigracja, o czym już wspominaliśmy, owocuje w poezji Barańczaka nie skrywanym autobiografizmem, do którego zresztą konsekwentnie autor *Jednym tchem* dochodził w swych wierszach. Ale dopiero temat emigracji każe z taką mocą zwrócić uwagę na biografię, jako na jedną z zasadniczych reguł współorganizujących teksty Stanisława Barańczaka, także i te wcześniejsze.

Trudno w tym miejscu nie pamiętać o znaczeniu biografii dla stylu romantycznego. Tym bardziej że bohater omawianej przez nas poezji, chcąc nie chcąc, odtwarza jakże często spotykany w XIX wieku wzorzec osobowy: **Polaka — poety — emigranta**. O zbiorowości polskiej na obczyźnie, tej sprzed wieku, tak pisała m.in. Alina Witkowska: „Wyhodziła też emigracja własną odmianę gawędziarza, którego można by nazwać opowiadaczem biografii [...] i to przeważnie biografii cząstkowej, tej heroicznej, zazwyczaj młodzieńczej, która stanowiła często jedyny kapitał szarych emigrantów [...]”⁷⁶. Barańczak, po lekcji Gombrowicza i Miłosza, zna argumenty przeciwko rozdrapywaniu ran i egzaltowaniu się wyjątkowością własnych cierpień. Autobiograficzne pasmo takich jego wierszy, jak: *Lipiec 1952* (Wi, 16), *Czerwiec 1962* (Wi, 21), *Wrzesień 1967* (Wi, 26), *Grudzień 1976* (Wi, 33), *Sierpień 1988* (Wi, 39), choć zrodzone bez wątplenia dzięki emigracyjnemu oddaleniu, zawiera jeden tylko tekst eksploatujący wątek heroiczny. Mowa naturalnie o *Grudniu 1976*. Przynosi on spojrzenie zdecydowanie demitologizujące udział autora w życiu publicznym i ustawiające zarazem cały wiersz jako uzupełnienie obecnej od początku w poezji Barańczaka opozycji *samotność-wspólnota*. Przyjdzie nam do tego powrócić.

Dominująca rola biografii autora jako spoiwa konstrukcyjnego omawianych wierszy skłania w sposób oczywisty do szczególnego zajęcia się problematyką nadawcy. Pamiętać jednak musimy, że obcujemy z utworami literackimi. Te zaś rządzą się swoimi prawami nawet wtedy, gdy ich autor zabiega o zgodność słów z czynami. Celowe zatem podczas prowadzonego opisu wydaje się odwołanie do sprawdzonej teorii „strategii lirycznych” Edwarda Balcerzana⁷⁷. Bazuje ona na oglądzie „z punktu widzenia socjalnych uwarunkowań słowa poetyckiego”⁷⁸. „Świadomość celu to pierwsza konieczność strategii, także strategii lirycznej”⁷⁹ — pisze Balcerzan.

W przypadku emigranta cel okazuje się zaskakująco nierozległy: wytworzenie w świadomości odbiorcy pożądanego obrazu własnej osoby. To, co prawda, bardziej lub mniej widoczny cel każdej innej strategii lirycz-

nej, ale w żadnej spośród nich nie wyłączny. Najdrastyczniej redukcja celu obejmująca „strategię emigranta” (której Balcerzan n.b. nie wyróżnił) ujawnia się w porównaniu ze „strategią korespondenta” i „agitatora”⁸⁰. „Strategia emigranta”, m.in. ze względu na wspomnianą redukcję wydaje się nie do pomyślenia jako pomysł na całą twórczość danego autora po opuszczeniu przezeń ojczystego kraju. Przykłady postaw tak właśnie zrealizowanych można by oczywiście mnożyć. Dotyczy to w dużej mierze np. poetów z kręgu Skamandra. Z drugiej strony trudno sobie wyobrazić twórczość, na której tak znacząca przemiana w życiorysie autora, nie zostawiłaby najmniejszego śladu. Sądząc z przykładu Stanisława Barańczaka, rozważania na temat własnego emigracyjnego losu, w poezji dążącej do stałego poszerzania skali obserwowanych zjawisk, przechodzą moment przesilenia już w początkowej fazie twórczości na obczyźnie.

Zbiór pt. *Atlantyda i inne wiersze* (1986) przyniósł całe spektrum ról przewidzianych dla „strategii emigranta”. Jak pisze Wojciech Wyskiel: „strategie liryczne na obczyźnie kształtowały się w ramach wyznaczonych przez trzy najbardziej ogólne typy strategii pisarskich. Pisarze wybierali przede wszystkim między rolami odmienca, wygnańca i ocalańca”⁸¹. Barańczak przedstawia kombinację tych ról, które — uzupełnijmy — pierwotnie miały w sobie zamknąć doświadczenie emigracji wojennej, powrześniowej. „Stan wojenny” wprowadzony w Polsce 13 grudnia 1981 roku spowodował jednak falę emigracyjną, która poddaje się opisowi analogicznemu.

Pierwszą grupę osób decydujących się na emigrację po 13 grudnia stanowili ci, którzy przebywali aktualnie poza granicami kraju. Był wśród nich Stanisław Barańczak, wykładowca uniwersytetu Harvarda w Stanach Zjednoczonych. Ta właśnie sytuacja wpisuje jego wybór w rolę „ocalenia”, z całym przynależnym jej bagażem zachowań:

A przecież tyle po drodze zasieków kolczastych i mórz,
a jednak ten pojemnik z gazem, wystrzelony
nie w moją wcale stronę, mimo wszystko
doleciał aż tu; [...]

(Atl, 11)

Podmiot *Przywracania porządku* (Atl, 6—11) jest świadomy losu, którego przypadkiem uniknął, a który stałby się jego udziałem, tak jak stał się udziałem jego przyjaciół — adresatów poematu:

L., wiem, że nie dostaniesz tego listu,
ale wysyłam. Właściwie nie wiem, co powiedzieć.[...]
Jestem pewien, że nie bierzesz tego zbyt poważnie.

To ich marne zwycięstwo, ta ich satysfakcja,
że oto można wreszcie bezkarnie dać w twarz [...]

W., wysyłam przez okazję pędzle,
choć pewnie nie dojdą. Słyszałem, że próbujesz malować
w Ostrowie. I że źle wyglądasz po głodówce.[...]

A., ten list nie dojdzie na pewno, sam nie wiem,
czy jest sens pisać. Czytam twoje artykuły
przemycane z Białoleki.[...]

R., dostałem list (rozcięty, ze stemplem „Ocenzurowano”),[...]

Jest w tym trochę z Mickiewiczowskiego kompleksu powstania listopadowego — nie uczestniczenia w walce, nie ponoszenia cierpień. Choć zdają sobie sprawę z odległości porównania, to myślę, że *Przywracanie porządku* — utwór przedstawiający obrazki, scenki, dialogi ze stanu wojennego w Polsce — jest dla Barańczaka tym, czym dla Mickiewicza *Reduta Ordonu*. „Wszyscy są tam — pisał recenzując antologię poezji stanu wojennego — Wszyscy przeszli przez doświadczenia, upokorzenia, rozterki, refleksje, o jakich ja tutaj mogę mieć jedynie mgliste pojęcie. Wszyscy byli albo są więźniami: w tym mniejszym więzieniu zwanym Białoleka, Darłówek czy Strzelce Opolskie, albo w tym większym, noszącym nazwę Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej”⁸².

„Ocalenie” szybko uświadamia sobie jednak, że jest w istocie „wygnańcem”. Nie istnieje bowiem żadna droga powrotu. Jego przekonania polityczne obce są panującemu w kraju porządkowi. Ponadto nosi przecież na sobie piętno współuczestnictwa w obalonym właśnie „spisku”:

[...] ja, ekspert na skalę wschodnioeuropejską
w kwestiach odmowy zeznań i mówienia między wierszami
(Atl, 33)

Swoją kondycję „wygnańczą” podkreślał też Barańczak w wypowiedziach pozawierszowych⁸³. A w wierszu pt. *Na pustym parkingu za miastem zaciągając ręczny hamulec* (Atl, 43):

[...]zastanawia się, co go właściwie tutaj przyniosło
i czemu na dobrą sprawę nigdy nie umiał ulec
sztampie smutku, znanej każdemu, kto uprawia niewidzialne rzemiosło
wygnania [...]

To już sygnał kolejnego wcielenia „poety-emigranta” i jednocześnie wyraźny ślad odcięcia się od tradycji nakazującej manifestowanie z odda-

lenia nostalgii⁸⁴. To też generalna polemika z własną uzurpacją do roli „wygnańca”:

I skąd to urojone, uroszczone prawo do wygnania,
jakby nie było prawdą, że i tak nikt dziś wieczór nie zaśnie
na własnej Ziemi [...]

— w innym wierszu przeczytamy:

I nie używać słowa *wygnanie*, bo to nieprzyzwoicie i bez sensu [...]
(Atl, 27)

Bliskie to „norwidowskiej świadomości emigracyjnego losu”⁸⁵. Autor *Quidama* pisał wszak, by „nie robić z Emigracji czegoś ściśle nadnaturalnego, ale uważać ją na szali cało-europejskiej Cywilizacji”⁸⁶. Jak zatem rozumieć Barańczakowe „niewidzialne rzemiosło wygnania”? W najogólniejszym planie można zapewne odnieść ów zwrot do sytuacji banity. Obecny w nim epitet naprowadza jednak i na inne formy wygnania, rozumianego np. jako doświadczenie tzw. emigracji wewnętrznej. „Wygnanie” możemy przecież pojmować jako figurę podstawowej sytuacji egzystencjalnej człowieka niemalże od dnia Stworzenia.

W repertuarze ról składających się na „strategię emigranta” jest jeszcze miejsce dla „odmieńca”. W jego osobie powraca związany ze swoją odmianą wygnania konflikt artysty i społeczeństwa. „Odmieniec [...] — pisze Wyskiel — nie zapomina, że przyczyną emigracji był konflikt o charakterze politycznym. Jednakże znalazłszy się już na obczyźnie nie chce absolutyzować niezwykłości swego położenia; zakłada, że sytuacja ta pozwala mu lepiej rozpoznać wyobcowanie ze wspólnoty właściwe każdemu artyście [...]”⁸⁷.

Dzieje się tak w istocie w poezji Stanisława Barańczaka. Jej podmiot i bohater wyrzucony poza przysługującą mu przestrzeń geograficzną, przestrzeń aktywności publicznej i przestrzeń języka, po przymusowym zerwaniu dawnych więzi, miast poszukiwać nici wiodących do wspólnoty rozpoczynając snuć utwierdzających go w samotności refleksji. Z osamotnieniem tym zapoznajemy się w dwu planach czasowych: „dawniej” i „teraz”. Spójrzmy wpieryw na opis retrospektywny:

[...] że odpłynąłem na inny kontynent, to nieprawda,
a raczej, to bez znaczenia; byliśmy już wtedy przecież
— osiemnaście, dwadzieścia lat temu? zresztą, to obojętne
z kim, kiedy i czy naprawdę na rogu Libelta i Placu
Młodej Gwardii — jak dwa cał po cał urozsuwające się kontynenty, [...]
(Atl, 29)

Poczucie obcości w świecie wywołane sytuacją „wygnania” okazuje się mieć korzenie sięgające o wiele głębiej, niż mogłoby się wydawać w kontekście ogólnej wiedzy o autorze i jego literackich kreacjach. Wyjazd z kraju był tylko zapalnikiem umożliwiającym prawdziwą eksplozję sprzecznych odczuć na temat charakteru więzi między jednostką a ogółem. Ten ostatni pojawia się w cytowanym wierszu w osobie „porucznika Woźniaka”, „który był prosty jak świca”. Tajemnica jego losu pozostanie dla podmiotu na zawsze nie odkryta, ale nie wzbudza to w nim uczucia najmniejszego choćby żalu. Zespół wartości, który mamy prawo skojarzyć z kontynentem porucznika Woźniaka, wkraczający tak gładko w świat fryzjera z rogu Libelta i Placu Młodej Gwardii, jest zespołem biegunowo odległym od świata reprezentowanego przez *porte-parole* autora.

Pozorne podobieństwo łączy ten tekst z opublikowanym dwa lata później *Grudniem 1976* (Wi, 33). Jest to wiersz jawnie odwołujący się do KOR-owskiej przeszłości autora. Pojawiają się w nim czytelne rekwizyty: „ulotki”, „gazetki”, „rewizje”, „doby w aresztach”, „parę zatrzymań”, „wpadka”, „notatka w *Biuletynie*” (Barańczak układał *Biuletyn Informacyjny KOR* po aresztowaniu poprzednich redaktorów⁸⁸). Głównym przedmiotem wspomnień, jeśli można tak powiedzieć o człowieku, jest niejaki „Krawczyk Olgierd” — działacz robotniczy w Zakładach Naprawczych Taboru Kolejowego. Podobnie jak „porucznik Woźniak” pojawia się on na zasadzie *pars pro toto*. Jest w tekście reprezentantem większej społeczności. Pewność co do tego uzyskujemy już w pierwszym wersie, rozpoczynającym się od wszystko mówiącego:

Na przykład Krawczyk Olgierd ...

Nie da się ukryć, że w jego postaci trudno doszukać się cech bliskich podmiotowi: „ten bez górnych siekaczy”, „w wiecznej kurtce z zielonej dermy”, „z bakami na cały policzek”, „musiał najpierw [...] rozetrzeć w popielniczce żółtko peta”, „pogadać o lidze piłkarskiej i politce”. Tymczasem: „na biurku czekał George Herbert”. Poezja raz jeszcze została unicestwiona przez życie. Kontynent „Krawczyka Olgierda” nie był jednak bez żalu opuszczaną na dno oceanu „Atlantyda”. Zaistniał on bowiem naprawdę: „był żywy, posiniaczony, niezwłoczny”, „umiał się sprytnie wyłgać i nigdy nie było wpadki”, „był ofiarą szykan w swojej zajezdni”. Zatriumfował nad literaturą, ale bez niego straciłaby ona uzasadnienie, zostałaby prawdziwie unicestwiona. Bardziej wprost, tak pojęta wykładnia sensu tworzenia, wyartykułowana została w wierszu *Gdyby nie ludzie* (Tr, 21) z *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*:

Gdyby nie ludzie, gdyby nie istnieli
tak natrętnie, ze swoim łupieżem, paranoją, [...]
kłopotami w pracy, trwałą ondulacją, skłonnością
do uproszczeń i zadyszki, gdyby [...]
w ogóle ich nie było, tych zanadto
takich samych i nadmiernie
odmiennych światów z podwyższonym
ciśnieniem, z wygórowanymi
żądaniami panie musisz pan mi pomóc, zbyt głośno
mówiących, zbyt naocznie
żywych, zbyt dotkliwie
ludzkich,

o ile łatwiej by się mówiło nic co ludzkie nie jest

W poezji Stanisława Barańczaka wyrażone jest przekonanie o potrzebie swoistej homeomorfii języka i świata. Sens przekształcania świata, ludzkiego życia w literaturę uwarunkowany jest możliwością pełnego i jednoznacznego odtworzenia wszelkich kształtów w słowie. Istnienie takiego człowieka, jak np. „Krawczyka Olgierda”, przerywającego lekturę angielskiego poety „zrelacjonowaniem szczegółów najnowszego z przesłuchań czy pobic”, wyposaża literaturę w niezbędny ciężar sensu. Poezja Barańczaka w myśl wspomnianej zasady homeomorfii, a wbrew filozoficznym analizom⁸⁹ pragnie zawrzeć w sobie owo poszczególnie, realne istnienie i stać się dzięki temu samodzielnym bytem, egzystencją nie tylko i wyłącznie papierową.

Krawczyk Olgierd był jednak, „już wtedy przecież”, w roku 1976 reprezentantem zbiorowości, z którą solidarność, w wypadku podmiotu omawianego wiersza, fundowana była raczej na różnicach niż podobieństwie. Pole wspólnoty brało od obu stron odmienne umiejętności i charaktery. Brak jedności ujawniał się na terenie języka. Nagle okazało się, że „nie było na to wspólnych słów”. I dalej: „tylko te płytsze, umowne, oględne”. Brak wspólnych słów w obrębie strefy tego samego języka jeszcze nie raz uświadomi bohaterowi poezji Barańczaka jego osamotnienie związane z zawieszeniem w przeszłości. Chodzić będzie o samotność, tym bardziej doskwierającą że nie pochodzącą ze świadomego wyboru, opadającą na podmiot nagle i wbrew jego woli, w sytuacji poszukiwania na obcej ziemi kręgu „swojskości”. Dzieje się tak np. *Po latach na patriotycznej mszy* (Atl, 17):

[...] nagle uświadamia sobie że zgrozą, że nie umie się przeżegnać [...]
Dlaczego właściwie nigdy nie nauczył się na pamięć
tekstu tej pieśni, znanej każdemu od wieków?
Porusza niemo i rytmicznie ustami, aby przynajmniej

wyglądać jak należy, myśląc z rozpaczą: nieprawda,
mimo wszystko jestem z nimi, po ich stronie

Próba chwilowego przynajmniej wpisania się w stereotyp, co miałoby umożliwić wtopienie się we współodczuwającą własne nieszczęście zbiorowość, nie mogła się udać. Język rytuału i czynności kultowej demaskuje „obcych” bezwzględnie, tak jak nieznanomość reguł gry fałszywych jej uczestników⁹⁰. Na obcość wśród swoich trudno się jednak zgodzić, zwłaszcza „wygnańcowi”. Zastanówmy się, o kim myśli on w cytowanej deklaracji: „jestem z nimi, po ich stronie”? Z jaką zbiorowością chciałby się utożsamić wypowiadając te słowa? Wydaje się, że akcent rozłączności padający na tradycję narodową („pieśń znana **każdemu od wieków**”) potwierdza przedemigracyjną jeszcze „odmienność” uczestnika patriotycznego obrządku od reszty społeczeństwa. Jeśli pragnie on gdzieś zatem z taką determinacją zniesienia bariery izolacji, to tylko po to, by ratować „cud chwilowej wspólnoty” (Tr, 61) wygnańców.

Bardziej naturalna i jakby mniej dotkliwa jest obcość wypełniająca plan czasu teraźniejszego:

Naród, który wygrał lepszy los,
jest godny twojego podziwu, nie taniej kpiny.[...]
Przechodzisz obok niego, a naród znad ramy roweru,
ogarnia cię pojemnym, nie czyniącym różnic uśmiechem.

Synekdocha (tu całość zamiast części: „naród ogarnia cię uśmiechem”) należy do podstawowych tropów w poezji Stanisława Barańczaka — organizuje sposób postrzegania świata. Biorąc pod uwagę metonimiczny charakter tej figury (opiera się na związkach przyległości), możemy, w myśl ujęcia Jakobsona⁹¹, określić ów sposób jako zaskakująco niepoetycki, zmierzający w kierunku stylu realistycznego⁹². Jeśli przyjąć za Jakobsonem, że „dla poezji metafora, a dla prozy metonimia jest linią najmniejszego oporu”⁹³, to skłonność Barańczaka do synekdochicznego szczegółu („naród” ma „swoje własne poważne problemy, trądzik młodzieńczy, egzamin”) wyda się tym cenniejsza, jako wybór trudniejszego rozwiązania: uzyskanie efektu poetyckiego przez prozaizację wypowiedzi.

Analogicznym zabiegiem, gdy chodzi o utrudnianie sobie zadania poetyckiego, jest dramatyzowanie wypowiedzi lirycznej przez Barańczaka. Duża liczba jego wierszy o charakterze monologowym nasycona jest żywiołem dialogicznym, w wielu — aspekt dramatyczny uzyskany został dzięki właściwemu dla dialogu ukierunkowaniu wypowiedzi na drugą osobę („ty” liryczne). Zapowiedź dwugłosowości znajdujemy już w tytule

wiersza pt. *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson* (Atl, 35—37). Jest to dialog swoście poetycki, w którym fikcyjne wiersze amerykańskiej poetki (zm. 1886), stworzone przez Barańczaka, przeplatają się z głosem reprezentującym interesy prawdziwego autora całości. Wszystkie partie tekstu są zamierzoną imitacją stylu i formy poezjowania Emily Dickinson. Ten jakże klasycystyczny w swojej idei zabieg — imitację — spotykamy jeszcze w wierszu, w którym dialog pojawia się w zupełnie analogicznej postaci, jak w utworach dramatycznych:

„Przepraszam, nie dosłyszałam nazwiska?... Banaczek?...
Czy to czeskie nazwisko? A, polskie! To znaczy,
pan z Polski? jakże miło. Państwo przyjechali
całą rodziną? dawno?” „No nie, wybacz, Sally,
zamęczasz pytaniami, a trzeba, po pierwsze,
zaprowadzić do stołu — proszę, tu krakersy,
potato chips, sałatka — pan sobie naleje
sam, prawda? Witaj, Henry —”, „I co też się dzieje
ostatnio w Polsce? Co porabia Wa..., no, ten z wąsami,
zna go pan osobiście? nie? Widzę czasami
w dzienniku demonstracje — choć czy można wierzyć
tej naszej telewizji, koszmar, prawda? jeży
się włos od wszystkich tych reklam — cenzury —
Europejczycy słusznie twierdzą, że kultury
nam brakuje —”, „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 —”, „A jak pańskie dzieci?
Mówią już po angielsku? Czy chodzą do dobrej
szkoły?” „Te szkoły publiczne to problem
numer jeden, niestety —”, „Nie zgadzam się, Sammy,
szkoły są lepsze, jeśli rodzice, my sami,
dbamy o to —”, „Tak, ale budżet federalny —”,
„Hej, wy tam, skończcie wreszcie, co to za fatalny
obyczaj — dyskutować przy winie, zakąsce
na poważne tematy —”, „Więc? co słysząc w Polsce?”
(Atl, 25)

Tekst złożony jest wyłącznie z notacji niezależnych od narratora głosów w dyskusji, czy raczej w towarzyskiej pogawędce. Niezależność ta jest rzecz jasna tylko pozorna. Organizacja wierszowa jest w tym akurat przypadku wyjątkowo rygorystyczna, co naturalnie ma swój określony sens. Chaotyczna, nieskładna, porwana wydawałoby się konwersacja, dzięki zapisaniu jej regularnym, z drobnymi odstępstwami, 13-zgłoskowcem ze średniówką po siódmej sylabie, okazuje się czymś jak najbardziej uporządkowanym i skończeniem w swojej konwencji sensownym. Rytm nie

zmierzającej do żadnego celu, karmiącej się samą sobą rozmowy, uwydatniony zostaje przez nieczęste u Barańczaka parzyste rymy półtorazgłoskowe: *przyjechali / Sally, naleje / dzieje, wąsami / czasami, cenzury / kultury, federalny / fatalny, zakąsce / Polsce*.

Innym, poza organizacją językową tekstu, objawem obecności twórcy jest w omawianym wierszu *motto*:

„— Pomarańcza, jak widzę z Malty — wyśmienita!”

Fraza ta pochodzi z wiersza Cypriana Kamila Norwida *Ostatni despotyzm*⁹⁴, który w zaistniałej sytuacji należy przytoczyć w całości:

„Cóż nowego?” — „Despotyzm runął!... wraz opowiem:
Oto d e p e s z a....”

„...Jakże? pan cieszy się zdrowiem” —
Niech pan siądzie! — d e p e s z a?... m ó w i ? — spocząć proszę.
Lecz co? słyszę: w przysionku chrzęszczą mekintosze,
Ktoś nadchodzi! — to Baron — jakże? cenne zdrowie...
Niech siądzie! — cóż? nowego nam Baron opowie...”

*

„D e p e s z a ta — co? mówi... może pomarańczę?...
Lub może wody z cukrem?” — „Upadły szarańcze
W Grecji — na Cyprze brzeg się w otchłanie usunął —
W *Cyryliku sewilskim* występuje P i t t a —
— Pomarańcza, jak widzę, z Malty — wyśmienita!”
„Może drugą?...”

*

„... i jakże Despotyzm ów runął...”

*

Lecz - właśnie anonsują eks-szambelanową
Z synem przybranym — „Cóż pan mówisz na n e p o t y z m ?
Chłopiec starszy od matki o rok i o głowę...
Właśnie nadchodzą...
jakże? runął ów Despotyzm.”

Oto, dlaczego użyłem określenia „imitacja”. Dzieło Norwida okazało się dla Barańczaka wzorem najdoskonalszym, takim, którego naśladowanie może przynieść oczekiwane i trudne do uzyskania w inny sposób efekty. Najważniejsze powtórzenie dotyczy zachowania w pełni dialogowego charakteru tekstu. Z Norwida wzięty jest również pomysł rytmiczny:

13-zgłoskowiec i występujące w najprostszym, parzystym układzie rymy żeńskie. Najistotniejsze jest jednak umiejętne wykorzystanie w zbudowanym przez Barańczaka tekście naczelnej figury retorycznej Norwida — ironii, zrodzonej z koncertowego wprost manewrowania między pierwiastkami niskimi i podniosłymi, tragicznymi i komicznymi, między powagą i banałem. Ironia Barańczaka, jak w pierwowzorze, dochodzi najczęściej do głosu dzięki nagromadzeniu pozostawionych bez odpowiedzi pytań. Element powagi wprowadzają w obu wypadkach motywy wiodące. U Norwida: pytanie o koniec Despotyzmu, u Barańczaka: pytania o sytuację w Polsce stanu wojennego.

W wierszu autora *Atlantydy* silniej niż w wierszu Norwida wyeksponowana jest jednak obecność jakiegoś głównego bohatera całej rozmowy. Przypomnijmy, że scena z *Ostatniego Despotyzmu* rozgrywa się prawdopodobnie wśród samych Polaków. Podczas lektury *Garden party* musimy mieć natomiast świadomość przekładu całej sceny z obcego języka. Autor przekładu, dzielący się z czytelnikiem swoim zagubieniem w obcym świecie, jest właśnie bohaterem wiersza. Jest to zatem sytuacja samotności zwielokrotnionej. Przymusowi posługiwania się obcym językiem, który podsuwa swoje gotowe formuły i zwroty, nie oddające zazwyczaj pożądanej treści, towarzyszy osamotnienie związane z odosobnioną świadomością tragedii. Pytanie o tę ostatnią przesuwą się na gruncie obcego języka do kręgu frazeologizmów realizujących wyłącznie funkcję fatyczną w komunikacji językowej. Gdy bohater wiersza słyszy kierowane do siebie: „co słyhać w Polsce”, to tak, jakby zadawano mu naprawdę pytanie „how are you?”. Na takie formułki nie oczekuje się zwykle szczerzej i wyczerpującej odpowiedzi.

Problematykę osamotnienia w sferze języka podejmują jeszcze w *Atlantydzie* takie m.in. wiersze, jak: *Small talk* (Atl, 33) i *Ze wstępu do rozmówek* (Atl, 34). W tym pierwszym szczególniej ekspozycji do-czekują się właśnie, wpuszczone w żywioł polemiczny, zwroty służące jedynie podtrzymywaniu towarzyskiego kontaktu: „Jak Się Masz, Mam Się Dobrze”, „Co Słyhać, Wszystko w Porządku”, „I jak Tam, Nie-zgorzej”.

Dwa plany czasowe wyznaczające przebieg przeżycia samotności w poezji Stanisława Barańczaka nakładają się na dwa wymiary przestrzenne świata przedstawionego, w których daje się dostrzec obecność tego problemu. Pierwszy — poziomy (horyzontalny) obejmuje funkcjonowanie podmiotu-bohatera lirycznego w realiach emigracyjnej codzienności, w realiach międzyludzkich, czyli to wszystko, co staraliśmy się wcześniej opisać. Drugi, jest w przypadku autora *Jednym tchem* wymiarem w tak

bezpośredniej postaci dotąd nie spotykanym — to wymiar pionowy (wer-tykalny), wprowadzający do wierszy wątek religijno-metafizyczny.

Poetą metafizycznym⁹⁵ był Barańczak od zarania swojej pracy twór-czej, zarówno wtedy, gdy przyjąć szerokie rozumienie terminu *metafizyka*, zagarniające każdą refleksję dotyczącą przyczyn istnienia rzeczy w świecie realnym, jak i rozumienie wąskie — gdy mowa jest o rzeczywistości pozafizycznej, poznawczo, empirycznie nieweryfikowalnej. Nie na dar-mo też wkładał Stanisław Barańczak ogromny wysiłek w tłumaczenie i popularyzowanie angielskich poetów metafizycznych XVII wieku⁹⁶. Zre-sztą, pójdźmy w tych rozważaniach jeszcze dalej — jak bez ironii pisał Tomasz Burek: „Chrześcijaninem jest się w literaturze polskiej nawet nie wiedząc o tym”⁹⁷. Jeśli to zdanie jest prawdziwe, możemy odnieść je do przedemigracyjnej poezji autora *Widokówki z tego świata*. Dla opisanja tego, co stało się w tej poezji po roku 1981 użycie przymiotnika „religij-ny”, we wszystkich odmianach, wydaje się niezbędne.

W celu opisanja kondycji, dwudziestowiecznego jakby nie było podmiotu-bohatera lirycznego poezji Barańczaka, nie raz już odwoły-waliśmy się do systemu romantycznego. Pamiętając o różnorodności przyczyn leżących u podstaw wskazywanej analogii zachowań, o swoi-ści dwudziestowiecznej świadomości, mającej za sobą doświadczenie totalitarne fundowane na porażkach dziewiętnastowiecznych jeszcze prób przenieśnięcia tradycji filozoficznej w wykonaniu — przede wszystkim — Marksa i Nietzschego⁹⁸, powróćmy do romantycznych paraleli. W kwestiach interesującej nas tu problematyki — opuszczania przez jednostkę wspólnoty — koncepcje romantyzmu, o czym pisze w swojej pracy na temat „romantycznych antynomii samotności” Ma-ria Kalinowska, „wyrażają pogląd, że w romantyzmie jest zawsze obe-cna pewna jakość, która w osobliwy sposób złączona z romantyczną problematyką samotności, niekiedy tę samotność nawet warunkująca czy pogłębiająca, równocześnie jednak zdaje się nie dopuszczać do ostatecznej, bezwzględnej, absolutnej samotności bohatera romantyczne-go, zdaje się nawet w najgłębszej samotności otwierać przed człowie-kiem romantyzmu jakąś przestrzeń ocalenia i pojednania”⁹⁹.

Elementami ocalającymi przed samotnością mogły być np. naród, Bóg, literatura, natura itp. Miejsce literatury samej w sobie nie jest w sy-stemie wartości przyjętym w poezji Barańczaka na tyle wysokie, by speł-niła ona rolę przeciwwagi dla odosobnienia człowieka w świecie. Przed skrajnościami autotematyzmu poezja ta wręcz się broni, uciekając się nierzadko do utopijnych postulatów nadliterackości¹⁰⁰. Jeśli natomiast cho-dzi o naturę, to wprost wyrażone stanowisko autora na temat relacji

między nią a podmiotem jego poezji, przyniósł w tomie *Ja wiem, że to niesłuszne* wiersz pt. *Łono przyrody* (JWN, 43):

[...] Ono nie kłamie.
Wie, że nie dla mnie
sosny i chmury,

azyle wiatru,
rosy i trawy,
trafny i trwały
sens tego świata.[...]

Nie może być zatem wtopienia się w naturę w tej poezji. Oświecenio-
wa niemalże świadomość („trafny i trwały sens tego świata”) miesza się tu
z romantycznym jej odrzuceniem i zaprzeczeniem:

[...] Łono mnie rani:
zamiast osłonić,
ściska drzew pięści,

bodzie jak włócznią
każdym promieniem [...]

Co zaś się tyczy narodu, to, jak pamiętamy, spełniał on już wobec bohatera poezji Barańczaka funkcję elementu ocalającego. Myślę o wierszach z lat 1976—1981, w których dochodziło do utożsamienia się jednostki z większą zbiorowością w działaniu i cierpieniu. Sytuacja emigracji wyklucza jednak powtórzenie podobnych prób. Etyka rządzi bowiem niepodzielnie światem poetyckim Barańczaka, co uzależnia przecież literaturę od przebiegu życia autora. Temu, po roku 1981, nie jest dané uczestnictwo w narodowej wspólnoty. Co zatem zostaje?

W dość powszechnym dziś odczuciu¹⁰¹ poreniesansowy „humanizm antropocentryczny” w zderzeniu z dwudziestowieczną rzeczywistością zdominowaną przez systemy ideologiczno-polityczne nadużywające imienia człowieka dla osiągnięcia doraźnych celów, popadł w kryzys, nie wytrzymał „totalitarnej próby”. „Metafizyczna rekonstrukcja świata” jawi się wobec powyższego jako nadrzędne zadanie ludzi naszego czasu. Krzysztof Dorosz, analizując współczesną świadomość tzw. „lewicy laickiej” sugeruje nawet, że „poszukiwanie wartości zakorzenionych w takim czy innym porządku transcendentnym jest nieodzowne dla usunięcia totalitaryzmu z naszego własnego myślenia, totalitaryzmu mającego swe filozoficzne źródło w przemieszaniu świata wartości z absolutną jakoby prawdą nauk empirycznych”¹⁰². W poezji Stanisława Barańczaka obserwujemy

właśnie proces owego zakorzeniania się w Transcendencji. Polega on, najogólniej i nieco upraszczająco mówiąc, na odrzucaniu i odnajdywaniu więzi religijnej. „Bóg utracony” Barańczaka — „Bóg Kościoła”¹⁰³ zostaje właściwie nie tyle odrzucony, ile nie rozpoznany:

[...] nagle uświadamia sobie ze zgrozą, że nie umie się przeżegnać.
Nie wie, którą ręką i w którą stronę; robił to tyle razy,
ale zawsze odruchowo, bez zastanowienia.

Wszyscy wokół wykonują ten gest, jednocześnie i płynnie, jak w balecie,[...] (Atl,17)

Jak widać, dla bohatera *Atlantydy* obecność w świątyni i uczestnictwo w nabożeństwie w żaden sposób nie wiąże się ze zbliżaniem do Boga. To raczej problem określania własnego miejsca pomiędzy ludźmi. Pozbawienie czynności kultowej wymiaru *sacrum* świadczy wyraźnie o ustawieniu się bohatera poza więzią kościelną, w ramach której metafizyczny kontakt z Absolutem staje się wręcz niemożliwy. Oto inny, równie groteskowy i karykaturalny, i równie podszyty szczyptą „zgrozy”, jak wcześniej cytowany, obrazek:

[...] w głębi nawy
bez przekonania zawodzi niemowlę, niechybnie
mokra pieluszka; przeciąg zimnymi klinami
podważa klęczące kolana; ten ksiądz
wygląda na Irlandczyka; ktoś z tyłu sucho zakaszłał,
otrzepywanie nogawek, chyba znów można sięść,
tak, wszyscy siadają; to znaczy z wyjątkiem stojących na baczność
weteranów z sztandarami; brunetka w futrze wymyka
się na palcach [...]

(Atl, 18)

W retrospektywnym tekście *Grudnia 1976* (Wi, 33), późniejszym od właśnie cytowanego, spotykamy powtórzenie romantycznej pretensji kierowanej pod adresem milczących niebios w sytuacji narodowego nieszczęścia:

Co miałem powiedzieć istnieniu, które było Krawczykiem Olgierdem:
»Jesteś sam, twoje skargi, protesty i tak tłumi martwy
klosz ciszy nad tobą, nad globem: podnieś tylko wzrok?«

W wierszu *Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984* (Atl, 18) bluźnierstwo jest głębsze. Zdaje się dotyczyć samej istoty chrześcijaństwa — wiary w odkupicielski sens Męki Pańskiej:

dłonie przebite ćwiekami; za plecami związane dłonie

czyżby z tym nic wspólnego nie miały, z reumatyzmami
w kościach, drobnymi w kieszeniach i rodzinami na karku,
z rezygnacjami, do których nigdy się nie przyznamy,[...]

Pytanie o zależność codziennych ludzkich spraw od cierpienia Chrystusa jest pytaniem o to, czy Bóg istnieje. W cytowanym fragmencie uobecnia się jeszcze drugi plan. Barańczak rysuje czytelną analogię między Ukrzyżowaniem a śmiercią konkretnego, współczesnego nam człowieka. Wiele wskazuje na to, że chodzi o zabójstwo księdza Jerzego Popiełuszki. A więc:

- „dłonie przebite ćwiekami” / „za plecami związane dłonie”
- „głowa w cierniach” / „pałkami zmasakrowana głowa”
- „wołanie znad belki krzyża” / „uderzenie w bagażnik fiata”

Bóg przywoływany w wierszach Barańczaka, ten, z którym identyfikuje się podmiot, wydaje się w pierwszej chwili wpisywać w tradycję kartezjańską. Jest pierwszym poruszcycielem, zewnętrznym następnie i całkowicie nie związanym ze zmianami w przyrodzie:

[...] Ty tam
w górze, jakkolwiek mam Cię zwać, jakkolwiek
uprosić, pozwól, niech z czegoś odczytam
znak. (TYLKO STUK / WŁASNEGO SERCA). Rytmem
serca więc, tchu i mrugających powiek,
mów mi, co chwilę, że jestem, że jesteś.
(JESTEM) Nie słyszę. [...]

(Wi, 46)

W wierszu otwierającym *Widokówkę z tego świata* pojawia się określenie „Wiedzący Niemy” (Wi, 11), które przylega do przywoływanego dziedzictwa myśli. Wbrew niemu jednak, ów „Wiedzący Niemy”: „tka niespodziewane skrzyżowania przypadków na tej jednej z planet” (Wi, 11). Świadomość deistyczna zostaje zatem złamana przekonaniem o istnieniu jakiegoś niedostępnego człowiekowi, ale celowego porządku Bytu. To, co jawi się człowiekowi jako „niespodziewany przypadek” jest w istocie efektem ingerencji świata nadprzyrodzonego. Skoro ingerencja taka jest stwierdzonym faktem, przynajmniej w jaźni bohatera tomu („Wiedzący Niemy tka...”), to oskarżenie Boga o całe zło świata może przybrać formę nie mniej jednoznaczną, niż w przypadku Konrada, gdy ten w *Wielkiej Improwizacji* zmagał się z Bogiem Kartezjusza. U Barańczaka czytamy:

[...] Nie myśl, że nie doceniam tego, że łagodnie
oszczędzasz mnie, że nie chcesz mnie oniemić
w s z y t k i m, że to jedynie okrucieństwo, zbrodnie
ledwie niektóre z tych, o jakich Ci wiadomo.
Przyznaj się, tylko nie kręć, tylko nie milcz:
tam, skąd patrzysz, drukuje się takie gazety

(Wi, 13)

Niedzielną gazetę, pęczniejącą od wydarzeń minionego tygodnia, przynosi sprawozdanie ze zdarzeń wcześniej i w innej rzeczywistości zaplanowanych. Przynosi „porcję mroku” sporządzoną w myśl boskiego projektu. Nie mamy tu zatem, z pewnością, do czynienia z „Bogiem filozofów”¹⁰⁴, choć, paradoksalnie, tylko filozoficzna analiza rzeczywistości może prowadzić w poezji Barańczaka do artykułowania przekonań o istnieniu Transcendencji. Dane płynące z Objawienia są bowiem dla podmiotu jego wierszy niedostępne:

[...] mimo wszystko trzeba by postawić
na swoim (Twoim?), czytać — może się i myłac —
w gratach z wysypisk znaki i przesłania,
jak ten patefon z tubą, w której się objawił
Głos Jego Pana
prostodusznemu psu. Jak to osiągnąć, nie wiem [...]

(Wi, 48)

Bóg obecny w poezji Barańczaka nie może być jednak, mimo filozoficznego raczej sposobu jego poznania, Bogiem świadomości filozoficznej, gdyż z ogólnego pojęcia przeistacza się w rzeczywistość, jednostkową egzystencję. W wierszach z tomu *Widokówka z tego świata* otrzymujemy obraz Boga świadomości jak najbardziej religijnej, w której Bóg jawi się jako „ktoś, kto całkowicie od człowieka różny jest zarazem do niego podobny, ktoś, kto budzi lęk i drżenie, ale zarazem ku sobie przyciąga, ktoś, kto wymaga od człowieka odpowiedzi, bo Jego istnienia nie można przyjąć tylko do wiadomości”¹⁰⁵. Dowodów takiej świadomości można by z omawianych wierszy przytoczyć aż nadto. Oto wybrane ilustracje przytoczonych wyżej spostrzeżeń, wyodrębnionych z poglądów Maxa Schelera:

[...] pokaż mi ekran
z tym mną, znanym na wylot
jedynie Tobie; chwilą
wiedzy niech mnie przeświecila

Twój promień, tylko jedną:
daj — nim ją zaciemnię, zagrzebię —

spróbować, czy zniosę tę pewność
siebie.

(Wi, 18—19)

Wybacz. Ja nie kpię. Jakoś rozumiem Cię w sumie,
jak jąkała drugiego jąkałę rozumie,[...]

(Wi, 36)

[...] (BÓG JEST TAKŻE SAM). Bóg też? (TAK, BÓG)
(Wi, 46)

[...] takie z siebie śmieci
w szczerłych zwrotkach-ofiarę żywą, choć kaleką —
na ukos, w górę, na skraj pustki
wynoszę za próg, pragnąc w zamian tylko krzty
wiary, że uda mi się zmieścić
siebie

w takim mnie-tu, na razie-jakim chcesz mnie Ty.
(Wi, 48)

Mamy tu wszystko: lęk i pokonywanie lęku wyrażone gotowością, a nawet pragnieniem poddania się metaforycznemu „prześwietleniu”, świadomość różnicy dyktującą jednak przekonanie o podobieństwach w sytuacji Boga i człowieka, chęć sprostania boskiemu projektowi. Tym, co przede wszystkim zwraca uwagę, jest silnie uwydatniona w cytowanych wierszach relacja „ja—Ty” — gramatyczny dowód osobowego, bezpośredniego spotkania z Bogiem, a przynajmniej dowód potrzeby uczestnictwa w takim spotkaniu. „Nie musimy o Bogu wiedzieć tego czy owego — pisał Martin Buber — by naprawdę Weń wierzyć. Ci, Którzy wierzą autentycznie, umieją mówić z Bogiem, a nie o Nim. Jeżeli tylko mamy odwagę zwrócić się ku nieznanemu Bogu, wyjść Mu na spotkanie, wzywać Go, Rzeczywistość staje się obecna”¹⁰⁶. Dlatego też autentyczne *credo* zostaje wypowiedziane przez Barańczaka dopiero w zamknięciu ostatniego wiersza *Widokówki z tego świata*.

W wierszu otwierającym tom, na właściwej dla siebie pozycji inicjalnej, *credo* opatrzone było jeszcze znakiem zapytania:

Co mam powiedzieć? „Wierzę”? Będzie powiedziane

tak wiele słów, a żadne nie złożą się w zdanie
proste oznajmujące o Wiedzącym Niemym,[...]
(Wi,11)

Mimo tych zastrzeżeń, za sprawą „wielu słów”, zgodnie z tym, co napisał Buber, „Rzeczywistość stała się obecna”:

[...] nie myśl, że nie jestem w stanie
wierzyć, żeś jest. W to nie wierz: jestem.
(Wi, 49)

W ciągu dwudziestu lat stało się w tej poezji bardzo wiele. „Prometejski ateizm”, czy też, może lepiej: „prometejski humanizm”¹⁰⁷, zastąpiony został świadomością „ostatecznego układu odniesienia”¹⁰⁸, budowanego w dążeniu do religijnego kontaktu z Bogiem.

* * *

Przewrotność Barańczaka nie pozwala zakończyć zbyt jednoznacznie. Ostatnie słowo wiersza czytane w kontekście poprzednich jest prostym wyznaniem wiary (*jestem w stanie wierzyć* zdaje się mówić podmiot). Postawione jednak zostało w miejscu tak znaczącym (ostatnie słowo tomu), że trudno obok tego faktu przejść obojętnie. Przypomina, jak myślę, że człowiek zachował pozycję Centrum w poezji Barańczaka i, powiedzmy to, że człowiekiem tym jest w gruncie rzeczy on sam: **Stanisław Barańczak**.

Czerwiec 1990

PRZYPISY

Wstęp

¹ S. Barańczak: *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984, s. 5.

² „Wszystkie publikacje następujących autorów: [tu m.in. S. Barańczak] należy sygnalizować kierownictwu odpowiedniego urzędu, w porozumieniu z którym, może ewentualnie nastąpić zwolnienie wzbudzających wątpliwości tekstów”. Por. *Czarna księga cenzury PRL*. Londyn 1977, t. 1, s. 66.

³ „Literatura upolityczniona”. Rozmowa z Arturem Sandauerem. „Życie Literackie” 1987, nr 7.

⁴ R. Chojnacki: *Od „mówienia wprost” do „nowej prywatności”*. Warszawa 1984, s. 37.

⁵ J. Kwiatkowski: *Wirtuoz i moralista*. W: idem: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 236.

⁶ T. Fredro: *Szyfr czy kamuflaż*. „Nowe Książki” 1973, nr 1, s. 24.

⁷ Z. Jerzyna: *Aktualne tendencje w poezji polskiej*. „Poezja” 1972, nr 10, s. 95.

⁸ Por. S. Barańczak: *Bunt pozorowany albo o Bryllu bez ogródek*. W: idem: *Ironia i harmonia*. Warszawa 1973, s. 33—45; idem: *De profundis alla polacca: „w samym sercu gówna”*. W: idem: *Etyka i poetyka*. Paryż 1979, s. 47—55; idem: *List otwarty do pisarza Romana Bratnego i Bratny raz jeszcze*. W: idem: op. cit., s. 230—234 i 235—242; idem: *Książki najgorsze*. Kraków 1981; idem: *Samobójstwo Sandaueryzmu*. Kraków 1984.

⁹ M. Chrzanowski: *Próg możliwości*. Warszawa 1982, s. 18.

¹⁰ Por. np. C. Zgorzelski: *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*. „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 1—2, s. 361—378.

¹¹ W. Bolecki: *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 150.

¹² J. Kwiatkowski: *Nowy ruch poetycki*. W: idem: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 54.

¹³ J. Maciejewski: *Etyka i słowiarstwo. Młoda poezja polska wobec tradycji*. „Wież” 1978, nr. 6, s. 37.

¹⁴ T. MocarSKI: *Między Karpowiczem a Karpińskim*. „Poezja” 1974, nr 1, s. 88—89.

CZĘŚĆ PIERWSZA

Tradycja: Barok

- ¹ J. Sławiński: *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. W: *idem: Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974, s. 11—38.
- ² M. Głowiński: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962.
- ³ O sytuacji w literaturze i życiu literackim lat sześćdziesiątych zob. m.in.: Barańczak S.: *Nieufni i zadufani*. Wrocław 1971; Biskupski A.: *Tym jest jeszcze poezja*. Łódź 1980; Nyczek T.: *Rzeczywistość sformalizowana — czy formuła rzeczywistości?* „Kontrasty Odrzańskie”. Wrocław 1971, z. 6; Waśkiewicz A.K.: *Modele i formuła*. Wrocław 1978; *idem: Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*. Łódź 1978.
- ⁴ B. Żurkowski: *Paradoks poezji*. Kraków 1982, s. 91.
- ⁵ Por. A. Vincenz: *Wstęp*. W: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Wybór tekstów, wstęp i komentarze A. Vincenz. Wrocław 1989, s. X. Vincenz odwołuje się do książki Curtiusa pt. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948) oraz do pracy G.R. Hocke pt. *Manierismus in der Literatur* (1959).
- ⁶ *Ibidem*, s. IX.
- ⁷ Ze względu na pamięć o dokonaniach tego wybitnego historyka sztuki, w których wypracował on metodę kontrastowania stylów: *Renesans i barok* (1889), *Sztuka klasyczna* (1899), *Podstawowe pojęcia historii sztuki* (1915).
- ⁸ S. Giedion: *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*. Warszawa 1968, s. 136.
- ⁹ B. Żurkowski: op. cit., s. 80.
- ¹⁰ C. Backvis: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Warszawa 1975, s. 307—390.
- ¹¹ *Ibidem*, s. 311.
- ¹² Z. Leśnodorski: *Peiper, klasyk awangardy i jego „Zwrotnica”*. W *Dwudziestolecie 1919—1939*. Pod red. L. Eustachiewicza. Warszawa 1982, s. 339—360.
- ¹³ A. Kamińska: *Antyromantyczny romanek*. „Życie Literackie” 1972, nr 34.
- ¹⁴ T. Peiper: *Wiązania*. W: *idem: O wszystkim i jeszcze o czymś*. Kraków 1974, s. 424. O związkach Peipera z barokiem por. K. Hesk a-Kwaśniewicz: *Barok i Awangarda* (komunikat). W: *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*. Cz. 2. Katowice 1980, s. 72—75.
- ¹⁵ Por. na ten temat wnioski A. Fiuta. W: *idem: Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Paryż 1987, s. 225—228; oraz S. Balbusa: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 44—49.
- ¹⁶ J. Błoński: *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. „Poezja” 1970, nr 3.
- ¹⁷ K. Wyk a: *Barok, groteska i inni poeci*. W: *idem: Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977.
- ¹⁸ J. Harasymowicz: *Barokowe czasy*. Kraków 1975.
- ¹⁹ Por. też: *Barok i barokowość w literaturze polskiej*. Red. M. Kaczmarek. Opole 1985.
- ²⁰ A. Lam: *Echa baroku w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Życie Literackie” 1987, nr 47.
- ²¹ M. Białoszewski: *Barbara z Haczowa*. W: *idem: Trzydzieści lat wierszy*. Warszawa 1982, s. 6.
- ²² J. Kwiatkowski: *Wirtuoz i moralista*. W: *idem: Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 237.

²³ I d e m: *Une poignée de mains*. W: i d e m: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 108. K w i a t k o w s k i pisał również: „Słowa same mu schodzą się do pięknej poetyckiej zabawy — schodzą się: homonimicznie, paronomastycznie, onomatopeicznie, barokowo, najróżniej”; por. op.cit., s. 108. N y c z e k podkreślał, że „kunszt budowy wiersza przypomina poetów barokowych”; por.: i d e m: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół Pokolenia '68*. Londyn 1985, s. 93. Ł u k a s i e w i c z pisał o „barokowej antynomii” wierszy z *Dziennika porannego*; por. i d e m: *W strefie granicznej*. „Odra” 1972, nr 10. D y b c i a k stwierdzał: „Tak naprawdę Barańczaka najwięcej łączy z tradycją barokową, której regułą podstawową jest łączenie przeciwieństw”; por.: i d e m: *Mowa cenna jak krew*. „Tygodnik Powszechny” 1974, nr 13.

²⁴ W pracy niniejszej korzystam z następujących edycji poezji S. Barańczaka: *Korekta twarzy*. Poznań 1968; *Jednym tchem*. Warszawa 1970; *Dziennik poranny*. Poznań 1972; *Ja wiem, że to niestuszne*. Paryż 1977; *Sztuczne oddychanie*. Kraków 1980; *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Kraków 1980; *Atlantyda i inne wiersze*. Londyn 1986; *Widokówka z tego świata*. Paryż 1988.

²⁵ J. Ł u k a s i e w i c z: op. cit.

²⁶ W pracy użyto następujących skrótów: **KT** (*Korekta twarzy*), **JT** (*Jednym tchem*), **DzP** (*Dziennik poranny*), **JWN** (*Ja wiem, że to niestuszne*), **SzO** (*Sztuczne oddychanie*), **Tr** (*Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*), **Atl** (*Atlantyda i inne wiersze*), **Wi** (*Widokówka z tego świata*).

²⁷ V. N a b o k o v: *Tamte brzegi*. Kraków 1986, s. 9.

²⁸ Zdaniem A. K. W a ś k i e w i c z a „Orientacja Poetycka Hybrydy” stanowiła reprezentację wstępującego pokolenia. Por.: i d e m: *Formy obecności...*

²⁹ T. R ó ż e w i c z: *Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja*. Wystawiono w roku 1964.

³⁰ A. K. W a ś k i e w i c z: *Modele i formuła...*

³¹ T. R ó ż e w i c z: *Teatr*. Kraków 1988, t. 1, s. 179.

³² Jak pisze A. V i n c e n z: „klasycystą w tym sensie jest Kochanowski i Simonides, Mickiewicz i Miłosz, zaś antyklasycystami — Słowacki, Wyspiański i Leśmian”. Por.: i d e m: op. cit., s. XI.

³³ T. K l a n i c z a y: *Renesans. Manieryzm. Barok*. Warszawa 1986, s. 300.

³⁴ B. O t w i n o w s k a: *Od „manieri” do „stylu”. Paragon sztuki i literatury*. W: *Estetyka — Poetyka — Literatura*. Pod. red. T. M i c h a ł o w s k i e j. Wrocław 1973, s. 83.

³⁵ A. M a l r a u x: *Przemiana Bogów. Nierzeczywiste*. Warszawa 1985, s. 181.

³⁶ C. B a c k v i s: op. cit., s. 167—228.

³⁷ Ibidem, s. 199.

³⁸ Wiersze M. S ę p a-S z a r z y ń s k i e g o podaję wg i d e m: *Rytmy albo wiersze polskie*. Oprac. J. S o k o ł o w s k a. Warszawa 1957.

³⁹ M. K. S a r b i e w s k i: *O poincie i dowcipie... czyli Seneka i Marcjalis*. W: i d e m: *Wykłady poetyki*. Wrocław 1958, s. 5.

⁴⁰ S. N i e z n a n o w s k i: *Początki baroku w poezji polskiej*. W: *Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej*. Red. K. B u d z y k i J. H r a b a k. Warszawa 1963, s. 140.

⁴¹ B. F a ł ę c k a: *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*. Wrocław 1983, s. 29. Na temat tropów barokowych por. także: *Studia o metaforze* I. Pod red. E. S a r n o w s k i e j-T e m e r i u s z. Wrocław 1980.

⁴² Zasada ta została sformułowana przez A r y s t o t e l e s a. Por.: i d e m: *Poetyka*. Wrocław 1983, s. 71. P e i p e r rozwinął ją w sposób następujący: „Im bardziej są odległe

i niezestawialne w rzeczywistości pojęcia zjednoczone w metaforze, tym mniej opisowym jest obraz. Metafora, zbudowana na pojęciach odległych daje poezji urojoną perspektywę". Był to dla Peipera jeden z najskuteczniejszych środków tworzenia rzeczywistości poetyckiej. Por.: i d e m: *Metafora teraźniejszości*. W: i d e m *Pisma wybrane*. Wrocław 1979, s. 38.

⁴³ G. P o u l e t: *Metamorfozy czasu*. Warszawa 1977, s. 391.

⁴⁴ Por. T. S k u b a l a n k a: *Style poezji barokowej*. W: i d e m: *Historyczna stylistyka polskiego*. Warszawa 1984, s. 83—122.

⁴⁵ B. F a l ę c k a: op.cit., s. 79 i 95.

⁴⁶ G. L e B o n: *Psychologia tłumy*. Warszawa 1986, s. 51—76.

⁴⁷ Por. B. O t w i n o w s k a: „*Concours discordia*” Sarbiewskiego w teorii koncepcyjizmu. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 98.

⁴⁸ T. K l a n i c z a y: op. cit., s. 231.

⁴⁹ S. B a r a ń c z a k: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Warszawa 1982, s. 9.

⁵⁰ B. F a l ę c k a: op. cit., s. 94.

⁵¹ J. K w i a t k o w s k i: *Wirtuoz i moralista...*, s. 235.

⁵² Wiersze J. A. M o r s z t y n a podają według i d e m: *Utwory zebrane*. Oprac. L. K u k u l s k i. Warszawa 1971. Cytat z S. Z i m o r o w i c a i d e m: *Roksolanki*. Wrocław 1983, s. 23.

⁵³ J. S. S i t o: *Świadoma siebie*. W: *W pierwszej i trzeciej osobie*. Warszawa 1967, s. 181.

⁵⁴ C. H e r n a s: *Barok*. Warszawa 1976, s. 25.

⁵⁵ Cytuję za Hernasem: op.cit., s. 33.

⁵⁶ S. G r a b o w i e c k i: *CXLIV Sonet*. W: *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*. Oprac. K. Ż u k o w s k a. Warszawa 1977, s. 297.

⁵⁷ S. B a r a ń c z a k: *Antologia...*

⁵⁸ *Za Antologią...* Barańczaka: s. 63 i 209.

⁵⁹ A. Z a g a j e w s k i: *Jechać do Lwowa*. Londyn 1985, s. 14.

⁶⁰ „Jestem pięknoduchem, estetą i parnasistą”. Rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem. „NaGłos” 1991, nr 4, s. 88.

⁶¹ T. N y c z e k: op.cit., s. 99.

⁶² Por. I. F ó n a g y: *Język poetycki — forma i funkcja*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2.

⁶³ W. W e i n t r a u b: *O niektórych problemach polskiego baroku*. „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 5, s. 9—29.

⁶⁴ B. F a l ę c k a: op. cit., s. 102.

⁶⁵ J. B ł o Ń s k i: *M. Sep-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967.

⁶⁶ S. B a l b u s: *Burze, pioruny, niewypały*. „Życie Literackie” 1969, nr 23, s. 10.

⁶⁷ T. N y c z e k: op.cit., s. 93.

⁶⁸ I. O p a c k i: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: *Studia z teorii i historii poezji*. S. II. Pod red. M. G ł o w i ń s k i e g o. Wrocław 1970, s. 71—128.

⁶⁹ A. O p a c k a: *Sonety peltewne — walka z romantyczną konwencją*. W: A. O p a c k a, I. O p a c k i: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975, s. 111—154.

⁷⁰ W. F o l k i e r s k i: *Wstęp*. W: *Sonet polski. Wybór tekstów*. Kraków 1925, s. XVIII.

⁷¹ *Ibidem*, s. X.

⁷² G. Poulet: op. cit., s. 393

⁷³ M. B a t e r o w i c z: *Język w stanie oskarżenia*. „Nurt” 1971, nr 5, s. 18.

⁷⁴ J. S o k o ł o w s k a: *Dwie nieskończoności*. Warszawa 1978, s. 12.

⁷⁵ J. B ł o Ń s k i: op. cit.

⁷⁶ Cytuję za Błońskim. Zob. również odmienną od mojej interpretację tego wiersza, ogłoszoną już po złożeniu niniejszej książki do druku: D. O p a c k a - W a l a s e k: *Poruszony świat celi*. W: *Wokół 1968 roku*. Katowice 1992, s. 67—77. W tym świetnym analitycznie wywodzie, osadzającym wiersz Barańczaka w szeregu pominiętych przeze mnie kontekstów, nie mogę jednak zaakceptować zdania o jego „funkcjach doraźnie politycznych”.

⁷⁷ J. Ł u k a s i e w i c z: *Laur i ciało*. Warszawa 1971, s. 87.

⁷⁸ Ibidem, s. 89.

⁷⁹ T. S k u b a l a n k a: op. cit. 84.

⁸⁰ Por. M. W. A ł p a t o w: *Historia sztuki. Renesans i Barok*. Warszawa 1977, t. 3, s. 142.

⁸¹ **Fugę** rozpoczyna „ekspozycja”, w której pojawia się temat. Drugą część fugi stanowią „epizody modulacyjne”, w których temat występuje kilkakrotnie i może być poddawany różnego rodzaju przekształceniom. Identyczne zasady wyznaczają kształt „lingwistycznej” wersji „układu rozkwitania”, który omówiony został w drugim rozdziale niniejszej pracy.

⁸² J. B i a ł o s t o c k i: *Sztuka cenniejsza niż złoto*. Warszawa 1974, t. 2, s. 164.

CZĘŚĆ DRUGA

Język

¹ W. B o ł e c k i: *Język jako świat przedstawiony. O wierszach S. Barańczaka*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 153.

² J. S ł a w i Ń s k i: *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej lat ostatnich*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Literatura Polski Ludowej. Warszawa 1965, s. 268.

³ R. K r y n i c k i: *Czy istnieje już poezja lingwistyczna*. „Poezja” 1971, nr 12, s. 49.

⁴ Por.: S. B a r a Ń c z a k: *Nieufni i zadufani*. Wrocław 1971.

⁵ R. K r y n i c k i: op. cit., s. 49.

⁶ Ibidem, s. 50.

⁷ W. B o ł e c k i: op. cit., s. 154.

⁸ Por. B. F a ł e c k a: *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*. Wrocław 1983, s. 37.

⁹ Trzecim typem przekształceń wymienionym przez Boleckiego jest technika **paronomazji** — związana ze słowami pojedynczymi. Podobnie jak pozostałe konstrukcje poetyckie technika ta służy przedstawianiu języka, którego elementy występują w funkcji **mowy obcej** oraz w funkcji **mowy własnej**. Do ujawnienia obcości mowy wykorzystywane są następujące zabiegi: homonimizacja wyrażen bliskoznacznych, kontaminacja wykluczających się pól znaczeniowych, konfrontacja wyrażen frazeologicznych z komentarzem podmiotu mówiącego, konfrontacja mowy urzędowej i oficjalnej z prywatnością, portretowanie mowy obcej. **Mowę własną** wprowadza do tekstu metaforyzacja frazeologizmów. Mamy wówczas do czynienia — jak pisze Bolecki — z etycznym wartościowaniem elementów świata przedstawionego — postawą moralistyczną sięgającą do tradycji poezjowania Miłosza i Herberta.

¹⁰ S. B a r a Ń c z a k: *Etyka i poetyka*. Paryż 1979, s. 115.

¹¹ Próbę opisu słownika konkretnego systemu masowego komunikowania dał V. K l e m p e r e r w zbiorze esejów *L.T.I. Notatnik filologa*. Kraków 1983. Zarys obrazu

zjawisk językowych zaistniałych w prasie polskiej po tzw. „wydarzeniach marcowych” przedstawił J. K a r p i ń s k i w szkicu *Mówi Warszawa*; w: i d e m: *Mowa do ludu*. Londyn 1984. Por. również: *Nowomowa. Materiały z sesji naukowej poświęconej problemom współczesnego języka polskiego odbytej na Uniwersytecie Jagiellońskim w dniach 16 i 17 stycznia 1981*. Londyn 1985; J. B r a l c z y k: *O leksykalnych wyznacznikach prawdziwościowej oceny sądów*. Katowice 1978; *Język i społeczeństwo*. Pod red. M. G ł o w i ń s k i e g o. Warszawa 1980; A. D r a w i c z: *Marzec w prasie PRL*. W: *Marzec 68. Sesja*. Warszawa 1981; „Aneks” 1979, nr 21 (cały) oraz książki M. G ł o w i ń s k i e g o: *Nowomowa po polsku i Marcowe gadanie*. Warszawa 1991.

¹² S. B a r a ń c z a k: *Czytelnik ubezwłasnowolniony*. Paryż 1983.

¹³ J. B r a l c z y k: *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*. Kraków 1986.

¹⁴ Por. S. B a r a ń c z a k: op. cit., s. 34.

¹⁵ M. G ł o w i ń s k i: *Nowomowa po polsku...*, s. 10.

¹⁶ Por. np. B. T o k a r z: *Mit literacki*. Katowice 1983, s. 248. Jak pisał K. D y b c i a k: „Najpierw była faza afirmacyjnego i kreacyjnego stosunku do języka w twórczości Przybosia i Bieńkowskiego. Krytykę mowy rozpoczął Białoszewski, ale była to jeszcze krytyka na wesoło [...]. W latach sześćdziesiątych (Karpowicz, Balcerzan) na czoło wyszła inna strategia — mowę analizowano z docieklivością i systematycznością nauki. I dopiero poeci pokolenia '70 zastosowali technikę demaskacji języka, który fałszuje prawdziwy obraz świata i obezwładnia człowieka”; por. i d e m: *Mowa cenna jak krew*. „Tygodnik Powszechny” 1974, nr 13. Na związki *Jednym tchem* z twórczością Karpowicza wskazywał m.in. E. P u z d r o w s k i: *Jednym tchem w obliczu przyszłości*. „Twórczość” 1971, nr 8, s. 101. J. K w i a t k o w s k i pisał, że „daje się w nim co chwila dostrzegać tradycje poezji lingwistycznej, niezwykle wyczulenie na wieloznaczności i możliwości słowa, sztukmistrzowskie, a w pełni funkcjonalne, wielocelowe gospodarowanie mową”; por. i d e m: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 54.

¹⁷ A. Z a g a j e w s k i: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 141.

¹⁸ K. D y b c i a k: op. cit.

¹⁹ J. M a c i e j e w s k i pisał: „Nowa Fala rezygnuje np. z anakolutyzacji języka poezji (wzorem żywej, niekontrolowanej mowy codziennej) — jak to czynił Miron Białoszewski. Nie wystarcza jej też wykorzystywanie — za Karpowiczem — homonimiki wyrazów”; por. i d e m: *Etyka i słowiarstwo. Młoda poezja polska wobec tradycji*. „Więź” 1978, nr 6, s. 47.

²⁰ „Tak więc — pisał — w najbliższej Barańczakowi tradycji literackiej język jako *medium* komunikacji społecznej był albo kompromitowany i parodiowany (wariant Białoszewskiego), albo podejrzewany o epistemologiczną deformację świata (wariant Balcerzana, Wirpszy i Karpowicza) lub też okazywał się *medium* nie spełniającym swoich zobowiązań komunikacyjnych. Inaczej mówiąc, w pierwszym pokoleniu polskich lingwistów język przedstawiano jako *medium*, któremu użytkownik nie może ufać, ale źródłem tej nieufności była o n t o l o g i c z n a natura języka. Tymczasem w drugim pokoleniu poetów lingwistów, do którego zaliczam Barańczaka, stosunek do języka określony już jest przez zupełnie nowe kwestie.

Przede wszystkim w ogóle znika z pola widzenia sprawa nieufności do ontologii języka jako *medium* komunikacji społecznej [...]. Żaden z wierszy Barańczaka nie jest więc parodią języka w ogóle. W miejsce nieufności do ontologii i epistemologii zakodowanej w języku pojawia się problematyka specyficznych użyć języka, tj. problematyka językowej manipulacji odbiorcą”; por. W. B o l e c k i: op. cit., s. 170.

²¹ O metaforze por.: *Studia o metaforze II*. Pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej. Wrocław 1983; „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3 i 4; „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2; H. Markiewicz: *Uwagi o semantyce i budowie metafory*. W: *idem: Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984.

²² A. Okopień-Sławińska: *Metafora bez granic*. W: *Studia o metaforze...*, s. 40.

²³ H. Walińska: *O języku „lingwistycznej poezji” T. Karpowicza*. „Nurt” 1971, nr 3, s. 29. Na zabiegi językowe Karpowicza zwrócił również uwagę E. Balcerczan: *Trudny, czerwony las*. W: *Debiuty poetyckie 1944—1960*. Wybór i oprac. J. Kajtoch i J. Skórnicki. Warszawa 1972, s. 108—115.

²⁴ H. Pustkowski: *Obraz frazeologiczny we współczesnej poezji polskiej*. W: *Poetyka i stylistyka słowiańska*. Pod red. S. Skwarczyńskiej. Wrocław 1973.

²⁵ R. Cudak: *Metafora językowa w poezji lingwistycznej*. W: *Studenckie Zeszyty Filologiczne. Z problemów literatury XXX-lecia PRL*. Katowice 1975. Autor wyróżnia: 1) syntagmatyczną metaforę językową, 2) słowną metaforę językową, 3) oksymoron językowy.

²⁶ Por. S. Barańczak: *Nieufni i zadufani...* oraz *idem: Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974.

²⁷ T. Peiper: *Rozbijanie tworzydeł*. W: *idem: Pisma wybrane*. Wrocław 1979, s. 74.

²⁸ J. Przybóś: *Z podróży*. W: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wrocław 1989, s. 89. Na „metaforyczną deformację zwrotów” w poezji Tuwima wskazywała A. Węgrzyniakowa: *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*. Katowice 1987, s. 136—139.

²⁹ Cytaty z wierszy wg: T. Karpowicz: *Wiersze wybrane*. Wrocław 1969; M. Białoszewski: *Trzydzieści lat wierszy*. Warszawa 1982; A. Lam: *Kolumbowie i współcześni. Antologia poezji polskiej po roku 1939*. Warszawa 1976.

³⁰ W schemacie tym znaki A B C D zastępują kolejne elementy związku frazeologicznego, natomiast S odzwierciedlać ma znaczenie całości.

³¹ Określenie H. Pustkowskiego. Por.: *idem: Lingwistyczna interpretacja niektórych wierszy M. Białoszewskiego*. W: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego*. S I, z. 43. Łódź 1966.

³² R. Cudak: op.cit.

³³ Szczegółowo omawia ten fragment A. Okopień-Sławińska: op.cit., s. 41. Tekst wiersza wg: J. Słowacki: *Dzieła*. Wrocław 1949, t. 1, s. 160.

³⁴ S. Barańczak: *Nieufni i zadufani...*

³⁵ Por. A. Kłoskowska: *Obraz kultury masowej*. W: *idem: Kultura masowa*. Warszawa 1983, s. 212—399.

³⁶ J. Tuwim: *Wiersze wybrane*. Wrocław 1986, s. 183.

³⁷ S. Flukowski: *Stenotypistki*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński. Wrocław 1987, s. 399.

³⁸ W. Broniewski: *Wiersze i poematy*. Łódź 1984, s. 418.

³⁹ O związkach poezji pokolenia '68 z nową sztuką pisał S. Piśkora: *W kręgu nowej sztuki*. E. Lipska i R. Krynicki. W: *Spór o poezję*. Pod red. S. Piśkora. Kraków 1977, s. 98—108. Zwracała na to uwagę B. Tokarz: *Granice autonomii poezji*. „Studio” t. 5. Katowice 1984, s. 3—19.

⁴⁰ Określenie V. Nabokova (*satyra jest lekcją — parodia grą*). Cyt. za: K. W. Tatarowski, J. Tomkowski: *Parodia, pastisz, pamflet*. „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 15, s. 6.

⁴¹ H. Markiewicz: *Parodia a inne gatunki literackie (problemy terminologiczne)*. „Dialog” 1967, nr 11, s. 75. Por. również: J. Ziomek: *Komizm — parodia — trawestacja*. W: *Prace ofiarowane Z. Szwejkowskiemu*. Wrocław 1960, s. 322—1339

⁴² Przypomnę tym, którzy nie pamiętają:

„Przyfrunęła ptasia milicja

I tak się skończyła ta leśna audycja”

⁴³ J. Tuwim: op.cit., s. 270.

⁴⁴ A. Kłossowska: op. cit., s. 196.

⁴⁵ Ibidem, s. 197.

⁴⁶ „Ośmieszające wyjaszczenie i zgęszczenie cech wzorca” to piąty ze wskazanych przez H. Markiewicza typów parodii.

⁴⁷ Por. analizę porównawczą tego wiersza i utworu Wisławy Szymborskiej *Pisanie życiorysu*: G. Walczak: *Dwa wiersze*. „Poglądy” 1981, nr 7.

⁴⁸ Określenie J. Kwiatkowskiego. Por.: i d e m: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 237.

⁴⁹ H. Pustkowskii: *Obraz frazeologiczny...*, s. 85.

⁵⁰ S. Jaworski: *U podstaw awangardy*. T. Peiper. Pisarz i teoretyk. Kraków 1968, s. 197.

⁵¹ R. Krynicki: *Los prekursora*. W: *Za progiem wyboru*. Pod red. J. Leszina-Koperskiego. Warszawa 1969, s. 179.

⁵² T. Peiper: *Chorał robotników*. W: i d e m: *Pisma...*, s. 273.

⁵³ J. Przybóś: T. Peiper, „Kwiat ulicy”. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego. Kraków 1971, s. 387.

⁵⁴ T. Peiper: *Komizm, dowcip, metafora*. W: i d e m: *Pisma...*, s. 170.

⁵⁵ „[...] nie pomyłę się chyba twierdząc, że Peiper nie doczekał się do dziś dnia oceny tej swojej propozycji — nazwijmy ją — poematotwórczej. Ani nikt na serio nie podjął proponowanego i realizowanego przezeń sposobu kompozycji, ani nikt nie zastanowił się i nie osądził, czy pomysł Peipera był istotnie wynalazkiem, czy tylko jedną z wielu efemerycznych ciekawostek i curiosów, w jakie obfituje historia form poetyckich”. Por.: J. Przybóś: op. cit., s. 382. Na temat znaczenia Peipera dla najmłodszej poezji pisali m.in.: Z. Bieńkowski: *Peiperizm dzisiaj*. „Twórczość” 1971, nr 8; J. Kryszak: *Legenda, autorytet, i triumf awangardy*. „Poezja” 1974, nr 9; A. Zagajewski: *Budowniczy Peiper*. W: *Świat nie przedstawiony...*

⁵⁶ J. Kryszak: *Urojona perspektywa. Szkice literackie*. Łódź 1981, s. 186.

⁵⁷ J. Maciejewski: op. cit., s. 42.

⁵⁸ W. Bołeki: op. cit., s. 158.

⁵⁹ B. Tokarz: *Mit literacki...*, s. 250.

⁶⁰ „Wystarczy otworzyć tytułowy wiersz książki Barańczaka *Jednym tchem* [...], by zauważyć, iż tekst ten wciela na nowo zasadę układu rozkwitającego, który Peiper uznawał za swoje największe odkrycie. Jak w wierszach Peipera, także tu wszystko jest zbudowane, podlega doskonałej organizacji, wzajemnemu sprzężeniu i uzależnieniu”. Por.: T. Kłak: *Od Różewicza do Nowej Fali*. W: i d e m: *Reporter róż*. Katowice 1978, s. 304.

CZĘŚĆ TRZECIA

Kontekst polityczny

¹ Por. rozumienie tego pojęcia w: M. Głowiński: *Style odbioru*. Kraków 1977.

² Próbę wstępnego opisu tego paradoksu podjął S t e f a n B a l (pseudonim) w artykule pt. *Poetycka dywersja w nowomowie*. „Brulion” 1987 z. 2—3, s. 115—132.

³ Por. propozycję określenia wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej z punktu widzenia nadawcy w: S. B a r a ń c z a k: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974, s. 20—21.

⁴ Por. na ten temat: J. K a r p i ń s k i: *Mowa do ludu*. Londyn 1984, s. 68.

⁵ *Słownik języka polskiego*. Red. M. S z y m c z a k. Warszawa 1979, t. 2, s. 435.

⁶ *Słownik wyrazów obcych*. Red. Z. R y s i e w i c z. Warszawa 1967, s. 356.

⁷ Por. J. B r a l c z y k: *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*. Kraków 1986.

⁸ D. W e s o ł o w s k a: *Neosemantyzm w nowomowie*. W: *Nowomowa. Materiały z sesji naukowej poświęconej problemom współczesnego języka polskiego odbytej na Uniwersytecie Jagiellońskim w dniach 16 i 17 stycznia 1981*. Londyn 1985, s. 133.

⁹ Por. na ten temat: S. B a r a ń c z a k: *W kręgu estrady: piosenka i wolność*. W: *Widem: Czytelnik ubezwłasnowolniony*. Paryż 1983, s. 74—95; A. B a r a ń c z a k: *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*. W: *Formy literatury popularnej*. Red. A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a. Wrocław 1973.

¹⁰ *Lepsza przyszłość* reprezentuje typowe dla nowomowy wartościowanie — skoro przyszłość ma być lepsza, to znaczy, że teraźniejszość jest przynajmniej „dobra”. Podobne wartościowanie realizowały zwroty: *dalsze doskonalenie, dalszy rozwój, dalsza poprawa*, albo: *powiekszyć ofensywność, zwiększyć wysiłek, polepszyć pracę*.

¹¹ J. P ł a ż e w s k i: *Język filmu*. Warszawa 1982, s. 67.

¹² *Czarna księga cenzury PRL*. Londyn 1977, t. 1, s. 121.

¹³ J. K a r p i ń s k i: *Ustrój komunistyczny w Polsce*. Londyn 1985, s. 80.

¹⁴ Por. typologię zjawiska: S. B ą b a, S. M i k o ł a j c z a k: *Parenteza w polskiej liryce współczesnej*. W: *O języku literatury*. Pod red. J. B u b a k a, A. W i ł k o n i a. Katowice 1981, s. 79—105.

¹⁵ Konkretnie do słów: „A kolor jego jest czerwony / Bo na nim robotników krew”.

¹⁶ A. A l b e r t: *Najnowsza historia Polski*. Warszawa 1986, cz. 4. 1956—1980, s. 216—217.

¹⁷ Ibidem, s. 215.

¹⁸ W tomach z lat 1968—1981 są jeszcze tylko: data pod jednym z tekstów *Dziennika porannego* (*Wyciągnęliśmy właściwe wnioski z wydarzeń*), pod poematem *Sztuczne oddychanie*, pod wierszem pt. *Trzej królowie* z *Ja wiem, że to niesłuszne* oraz daty przed tekstami *Dziennika zimowego* w tomie *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*.

¹⁹ M. T y m o w s k i, J. K i e n i e w i c z, J. H o l z e r: *Historia Polski*. Paryż 1986, s. 333—334.

²⁰ A. A l b e r t: op. cit., s. 229.

²¹ M. T a r n i e w s k i: *Płonie komitet. Grudzień 1970—Czerwiec 1976*. Łódź 1986, s. 150.

²² R. B a r t h e s: *Mit i znak*. Warszawa 1970.

²³ A. A l b e r t: op. cit., s. 161, 241, 251.

²⁴ Por. na ten temat m.in.: J. P e l c: *Barok — epoka przeciwieństw*; A. K a r p i ń s k i: *Topika siedemnastowiecznej poezji ziemiańskiej (oracz-ziemianin)*. W: *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*. Katowice 1980, cz. 1, s. 13—26 i 155—168. Także: C. H e r n a s: *Barok*. Warszawa 1976, s. 76—85; M. G ł o w i ń s k i: *Mity przebrane*. Kraków 1990, s. 139—141.

²⁵ M. B a c h t i n: *Twórczość Franciszka Rabelais'go*. Warszawa 1975. Por. szczególnie s. 78—92. Pionowa oś świata w wierszach Barańczaka opisujących rzeczywistość polityczną lat siedemdziesiątych nie organizuje typowej dla siebie przestrzeni etycznej. Opozycja „góra—dół” nie pociąga za sobą przeciwstawień takich jak: „dobry—zły” czy

„wartościowy—niewartościowy”. W ideologicznym modelu Barańczakowego świata tracą one swój pierwotny sens, podobnie jak i pojęcia stanowiące ich części składowe. Por. jeszcze na temat przywoływanej opozycji: J. M. L o t m a n: *Problem przestrzeni artystycznej*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 213—226.

²⁶ Oto, wiele jak mniemam mówiąca, garść cytatów: *W grób cię włożono, czysta ojców mowo!* (K. Brodziński, *Testament*); *Ludu, broń się dzielnie, szczerze / Tarcza twoja w polskim słowie* (F. Morawski, *Mowa polska*); *Niech każdy swym blaskiem świeci / I stopi się w jedno ciało / Które by nam zachowało / Mowę przodków, mowę czystą / Naszą polską i ojczystą* (L. Kropiński, *Modlitwa II*); *O słowo polskie! wielkie w tobie czary / Boś się zrodziło z wiary i ofiary* (K. Ujejski, *Skargi Jeremiego*); *Trzeba słowami bić ścieżki nowe / Nim śnieg stopnieje na prawdy blask* (W. Wolski, *Ona*); *O czarodziejska ojców mowo droga / Rycerska, twarda i jak stal chropawa* (T. Lenartowicz, *Ze starych zbroi*); *Strzeż mowy ojców, strzeż ojców wiary / Jedynych szczątków wielkiego wczora / Bo kiedyś uznasz że te sztandary / Zagłady naszej główna zaporą* (W.L. Anczyc, *Do młodzieży*); *Mowo polska! Ojczyzna i domie* (A. Oppman, *Mowo polsko!*); *O mowo polska, ty czujny odzwie / ...Li tylko cnotę miłujesz* (S. Wyspiański, *Zygmunt August*). Wszystkie cytaty za: *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku ułożona przez Pawła Hertza i Władysława Kopalińskiego*. Warszawa 1975, ss. 10, 55, 207, 222, 305, 383, 538, 574.

²⁷ Por. na ten temat: A. W ę g r z y n i a k o w a: *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*. Katowice 1987, s. 146—163.

²⁸ Por. o tym: I. O p a c k i: *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji J. Tuwima*. W: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. T 1. Red. I. O p a c k i. Katowice 1978; T. Makles *Człowiek russoistyczny i jego ojczyzny*. W: i d e m: *Wobec ojczyzn*. Katowice 1987, s. 13—44.

²⁹ C. M i ł o s z: *Moja wierna mowo*. W: i d e m: *Miasto bez imienia*. Paryż 1969. Cytat wg: i d e m: *Poezje*. Warszawa 1988, s. 343.

³⁰ Por. A. A l b e r t: op. cit., s. 256—258; M. T a r n i e w s k i: op. cit., s. 54—64; J. J. L i p s k i: *K O R*. Londyn 1983, s. 112—123. Por. również: J. K a r p i Ń s k i: op. cit., s. 70—79 oraz i d e m: *Polska, komunizm, opozycja*. Słownik. Londyn 1985.

³¹ *Prymas tysiąclecia*. Oprac. F. K n i o t e k S A C, Z. M o d z e l e w s k i S A C, D. S z u m s k a. Paryż 1982, s. 148.

³² Por. E. B e n v e n i s t e: *Struktura języka i struktura społeczeństwa*. W: *Język i społeczeństwo*. Pod red. M. G ł o w i Ń s k i e g o. Warszawa 1980, s. 27—40.

³³ Por. omówienie metod w: H. M a r k i e w i c z: *Interpretacja semantyczna dzieł literackich; Dzieło literackie a ideologia*. W: i d e m: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 167—188 i 189—203.

³⁴ Por. opis metody: R. R o b i n e: *Badanie pól semantycznych: doświadczenia Ośrodka Leksykologii Politycznej w Saint Cloud*. W: *Język i społeczeństwo...*, s. 252—281.

³⁵ H. A r e n d t: *Korzenie totalitaryzmu*. Warszawa 1989, t. 1, s. 346. Por. zwłaszcza: *Ideologia i terror*, s. 349—365.

³⁶ Pojęcie C. Friedricha i Z. Brzezińskiego. Por.: D. G r i n b e r g: *Wstęp do wydania polskiego*. W: H. A r e n d t: op. cit., t. 1, s. XV.

CZĘŚĆ CZWARTA

Pokolenie

¹ Por. różnej wartości próby — od T. N y c z k a: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół Pokolenia '68*. Londyn 1985; przez M. S z u l c P a c k a l é n: *Pokolenie '68*.

Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych. Uppsala 1987; do B.S. Kundy: *Próby wspólnoty. Wprowadzenie do biografii pokolenia 1968—1970*. Warszawa 1988; oraz B. Tokarz: *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990. Por. też numer monograficzny: „Na-Głos” 1991, nr 4.

² Inne nazwy wymienia M. Kisiel w szkicu: *Nowa Fala: wprowadzenie do tematu*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 9, s. 102. Oto one: Pokolenie 70, Nowy Ruch, Nowa Fala, Młoda Kultura, Pokolenie 68—70, Nowy Romantyzm, Nowy Styl, Awangarda 70, Nowa Liryka, Nowa Poezja, Poezja kontestacji, Epoka Beatlesów, Nowy Świat. Ten sam autor rozwija problem nazw „młodej poezji” w artykule: *Strategia i poetyka Nowej Fali. Zarys problemu*. W: *Wokół 1968 roku*. Katowice 1992, s. 9—54.

³ J. Słowacki: *Testament mój*. W: idem: *Dzieła*. Wrocław 1949, t. 1, s. 112.

⁴ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. Warszawa 1979, s. 855.

⁵ Ibidem, s. 855.

⁶ Por. J. Karpiński: *Mowa do ludu*. Londyn 1984; M. Głowiński: *Figura wroga (o propagandzie marcowej)*. W: idem: *Nowomowa po polsku*. Warszawa 1990, s. 63—67.

⁷ Cytaty z wierszy poetów pokolenia '68 pochodzą z następujących źródeł: D. Pawelec: *Powiedz prawdę. Antologia poezji Pokolenia '68*. Gliwice 1990; R. Krynicki: *Niepodlegli nicości*. Warszawa 1989; A. Zagajewski: *Komunikat*. Kraków 1972, *Sklepy mięsne*. Kraków 1975; J. Kornhauser: *148 wierszy*. Kraków 1982; S. Stabro: *Pożegnanie księcia*. Warszawa 1981; Z. Jaskuła: *Maszyna do pisania*. Łódź 1984.

⁸ H. Peyre: *Pokolenia literackie*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1973, t. 3, s. 33.

⁹ Ibidem, s. 18.

¹⁰ K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków 1989, s. 45.

¹¹ Wyka pisze: „W wyznaniach uczestników każdego z pokoleń czy grup niezmiennie stwierdzamy powoływanie się na pewne przeżycia, których skutki duchowe postulowane są jako wspólne, łączące całe pokolenie, i przyznawanie się do uczestnictwa w tych skutkach uchodzi za przyznawanie się do przynależności do pokolenia”; por.: idem: op. cit., s. 94.

¹² M. Tarniewski: *Krótkie śpięcie (marzec 68)*. Paryż 1977.

¹³ 11 marca „Trybuna Ludu” przyniosła pierwszy komentarz do zająć na Uniwersytecie Warszawskim (1968, nr 70).

¹⁴ S. Barańczak: *Etyka i poetyka*. Paryż 1979, s. 183.

¹⁵ Por. np. na ten temat: R. Jakobson: *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*. W: idem: *W poszukiwaniu istoty języka*. Warszawa 1989, t. 1, s. 150—175.

¹⁶ T. Nyczek: op. cit., s. 45. Historyk zwróciłby w tym miejscu uwagę na powszechną w owym czasie militaryzację społeczeństwa: „Pod koniec listopada 1967r. Sejm uchwalił ustawę o powszechnym obowiązku obrony. Wszyscy obywatele od 18 do 60 lat nieobjęci służbą wojskową, zarówno mężczyźni, jak i kobiety, zostali obarczeni obowiązkiem służby w samoobronie i poddawaniu się szkoleniom, a także służby o charakterze wojskowym w przypadku zmilitaryzowania ich jednostek administracyjnych lub gospodarczych. Był to nowy krok na drodze do militaryzacji społeczeństwa”. Por.: A. Albert: op. cit., s. 127.

¹⁷ Wymieńmy pozostałych poetów uznanych powszechnie za współtwórców pokolenia '68: Jacek Bierezin, Zdzisław Jaskuła, Wit Jaworski, Jan Kelus, Jerzy Kronhold, Ewa Lipska, Jarosław Markiewicz, Leszek A. Moczulski, Jerzy Piątkowski, Aleksander Rozenfeld, Stanisław Stabro, Witold Sułkowski. L. Szaruga widzi jeszcze pośród tego grona: Marianne Bocian, Lothara Herbsta i Piotra Sommera, zaś w „okolicach” pokolenia: Małgorzatę Baranowską, Piotra Matywieckiego i Stanisława Zajacka. Por.: idem: *Antologia represyjna*. „Res Publica” 1989, nr 7, s. 112. S. Stabro dodałby zapewne Rafała

Wojaczka i Jerzego Gizellę. Por.: idem: *Poeta odrzucony*. Kraków 1989, s. 194—228 i 288—311. B.Tokarz za najbardziej typowego nowofalowca uzna m.in. Andrzeja Szubę; por.: idem: op. cit.

¹⁸ Por np.: J.Krzos [M.Stala]: *Dopóki oddycham*. „Arka” z. 14, 1986. Wspomnieć trzeba też przy tej okazji o noszącym cechy pamfletu szkicu W.Jaworskiego: „Prawda” w *poetyce Nowej Fali*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 6.

¹⁹ S.Barańczak: op. cit., s. 107—116.

²⁰ Por. A.Zagajewski: *Walka konkretna z symbolem*. W: A.Zagajewski, J.Kornhauser: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.

²¹ Por. typologię zjawiska: K.Górski: *Aluzja literacka*. W: *Z historii i teorii literatury*. Seria 2. Warszawa 1964.

²² *Miedzy ustami a brzegiem pucharu* (1889).

²³ T.Gajcy: *Chwila biblijna*. W: idem: *Pisma*. Kraków 1980, s. 111; *Widma*. W: op. cit., s. 234.

²⁴ Oto ten tekst w całości: Jak płaty ognia / spadały na mnie / lzy zasłyszane // W deszczu ognistym / siedziałem przykryty / kartką papieru // A gdy mnie nagle / ogień owinał / myślałem — świat się zapalił // A to zapłonął — / Papier nad głową. Por. T.Karpowicz: *Wiersze wybrane*. Wrocław 1969, s. 10.

²⁵ M.Łuska: *Skrzydła poezji polskiej i współczesny nasz antywiersz*. W: *Z zagadnień języka artystycznego*. Pod red. J.Bubaka, A.Wilkonia. Prace Językoznawcze UJ, z. 54. Kraków 1977, s. 150. Także: M.Łuska: *Próba teorii wiersza polskiego*. Kraków 1980, s. 314—322.

²⁶ Por.: J.Kwiatkowski: *Wirtuoz i moralista*. W: idem: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 237.

²⁷ Por. T.Zgółka: *Negatywne stosowanie konwencji kulturowej*. W: *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*. Pod red. J.Kmity. Warszawa 1975. Według J.Cullera już samo pojęcie jakiegokolwiek gatunku podaje „normę lub oczekiwanie, które rządzi spotkaniem czytelnika z tekstem”. Por. idem: *Konwencja i oswojenie*. W: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa 1977, s. 153.

²⁸ Por. na temat tradycji dla *Sztucznego oddychania* J.Łukasiewicz: *Sztuczne oddychanie — poemat satyryczny*. W: idem: *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 279—307.

²⁹ R.Wellek, A.Warren: *Gatunki literackie*. „Przegląd Humanistyczny” 1957, nr 3, s. 25.

³⁰ Por. T.Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 142. Por. też: *Wybór pism elegików rzymskich*. Oprac. S.Karchut. Lwów 1911.

³¹ K.Brodziński: *O elegii*. W: idem: *Pisma estetyczno-krytyczne*. Oprac. Z.J.Nowak. Wrocław 1964, t. 1, s. 216.

³² Ibidem, s. 224.

³³ C.Zgorzelski: *Koronne gatunki liryki romantycznej*. W: idem: *Zarysy i szkice literackie*. Warszawa 1988, s. 15.

³⁴ Idem: *Elegijna poezja Mickiewicza*. W: idem: op.cit., s. 164.

³⁵ J.Bierezin: *Elegia I*. W: idem: *Lekcja liryki*. Łódź 1972.

³⁶ I.Opacki: *Elegia optymistyczna. O poezji K. K. Baczyńskiego*. W: idem: *Poetyckie dialogi z kontekstem*. Katowice 1979, s. 315.

³⁷ Ibidem, s. 315.

³⁸ *Élegos* (gr.) — pieśń żałobna, lamentacja.

³⁹ F.Quarles: *Wychodzi jako kwiat i bywa zdeптany*. W: S.Barańczak: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Warszawa 1982, s. 127.

⁴⁰ Mówimy tu o **wizualności tekstu** a nie o **tekście wizualnym**, mając przeświadczenie, że utwór Barańczaka pozostaje tekstem ściśle literackim. Obca jest mu, celowo w związku powyższym nie przywoływana w niniejszej rozprawie, tradycja poezji konkretnej, której podstawą jest redukcja reguł ustanowionych przez język jako system. Por. na ten temat: J. Wesołowski: *Wizualność tekstu a tekst wizualny*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego. Wrocław 1980, s. 245—255. Na tle tradycji tego typu poezjowania wiersz Barańczaka musielibyśmy uznać za kolejne wcielenie greckich *technopaegniów* — wierszy oddających kształt jakiegoś przedmiotu przez zróżnicowanie długości wersów. Forma ta była szczególnie popularna, również w Polsce, w wieku siedemnastym. Pisze o tym P. Wilczek: *Barokowa poezja wizualna w Europie i Polsce. Prolegomena*. W: *Staropolskie teksty i konteksty*. Red. J. Malicki. Katowice 1989, s. 43—78.

⁴¹ I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4, s. 385. Por. także: C. Zgorzelski: *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*. „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 1—2, s. 361—378.

⁴² Znajdziemy go w zbliżonej do teoretycznego ideału postaci jedynie pośród publikacji epigonów pokolenia oraz w dokonaniach jego „drugiego rzutu”. Poszukiwania te nie należą jednak do zadań niniejszej pracy.

⁴³ J. Sławiński: *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej lat ostatnich*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Literatura Polski Ludowej. Warszawa 1965, s. 267.

⁴⁴ Ibidem, s. 265.

⁴⁵ Por. na ten temat: Z. Siatkowski: *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*. „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3, s. 119—150; M. Dłuska: *Próba teorii...*, s. 282—283 i 309—311. Por. także polemikę z tymi stanowiskami: A. Kulawik: *Tak zwany wiersz emocyjny wśród innych metod kształtowania wierszy*. W: *Z zagadnień języka artystycznego...*, s. 171—190.

⁴⁶ T. Różewicz: *W środku życia*. W: idem: *Poezja*. Kraków 1988, t. 1, s. 404.

⁴⁷ Idem: *Ocalony*. W: idem: op. cit., s. 22.

⁴⁸ Por. np. Platon: *Obrona Sokratesa*. W: idem: *Uczta. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon*. Warszawa 1984, s. 285. Por. też materiały ze specjalnego numeru „Literatury na świecie” 1985, nr 8—9. Zwłaszcza: L. Szestow: *Zuchwalstwo i pokora*, s. 396—400.

⁴⁹ J. Sławiński: op. cit., s. 265.

⁵⁰ Por. tego samego problemu dotyczący wiersz L. A. Moczulskiego: *Powrót do równowagi*. W: idem: *Narzędzia i instrumenty*. Kraków 1978, s. 10

⁵¹ T. Różewicz: *Acheron w samo południe*. W: idem: op. cit., t. 2, s. 126—127.

⁵² J. Sławiński: op. cit., s. 266.

⁵³ T. Różewicz: *to się złożyć nie może*. W: idem: op. cit., t. 1, s. 364.

⁵⁴ J. Kwiatkowski: *Une poignée de mains*. W: idem: *Felietony...*, s. 209.

⁵⁵ Opisu tej postaci podjęła się już M. Szulc Packalen. Por.: idem: op. cit., s. 293—299. Por.: również: J. Łukasiewicz: op. cit.

⁵⁶ Por.: S. Barańczak: *Ironia i harmonia*. Warszawa 1973.

⁵⁷ Autorzy *Świata nie przedstawionego* tekst o Różewiczu zamieścili w pierwszej, pozytywnej części swojej książki: *Różewicz: odpowiedzialność czy nudna przygoda*, s. 47—58.

⁵⁸ O wykorzystaniu Różewiczowskiego wzorca w poezji Kornhausera i Zagajewskiego por.: M. Szulc Packalen: op. cit., s. 134, 159—160. T. Nyczek pisząc o wierszach

Kornhausera i akcentując ich zbliżenie do poezji Różewicza podkreślał jednak odmiennność „zawartości przedmiotowej”. Por.: idem: op. cit., s. 66.

⁵⁹ Na związek techniki wierszowej Moczulskiego z „retoryką bezradności” Różewicza wskazywała J. Dembińska-Pawelec. Por.: idem: „Zburzone piękno odbuduj”. *O wierszach L. A. Moczulskiego*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 3, s. 68.

⁶⁰ Różewiczowską „sytuację” dostrzegł np. w wierszach Krynickiego T. Nyczek: op. cit., s. 79—80. Por. też opinię J. Trznadła, którego zdaniem „nic z niego [Różewicza] nie było już w tak zwanej nowej fali”. Por.: idem: *Polski Hamlet*. Paryż 1988, s. 291—292. Pogląd Trznadła świadczy w sposób najoczywistszy o nie dość wnikliwej z jego strony lekturze poezji tzw. Nowej Fali.

CZĘŚĆ PIĄTA

Biografia

¹ Por.: A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy socjologii literatury*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1967, s. 109—125.

² Idem: *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?* „Teksty” 1977, nr 5/6.

³ Korzystam tu z doświadczeń interpretacyjnych R. Cudaka. Por.: idem: „Inna bajka” R. Wojaczka wobec tradycji romantycznej. W: *Prace historycznoliterackie 10. Studia romantyczne*. Red. I. Opacki. Katowice 1978, s. 84—118.

⁴ S. Barańczak: *Wspólne powietrze. W wierszach B. Maja*. W: idem: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 168.

⁵ Ibidem, s. 169.

⁶ Por. na ten temat M. Janion: *Romantyczny teatr rewolucji*. W: *Romantycy i rewolucja*. Pod red. A. Kowalczykowej. Wrocław 1980, s. 7—23.

⁷ A. Mickiewicz: *Dziady. Część III*. W: idem: *Dzieła*. T. 3. Warszawa 1955, s. 166.

⁸ Por.: Mickiewicz o Byronie: „Lord Byron rozpoczyna epokę nowej poezji; on pierwszy dał ludziom odczuć całą powagę poezji; ujrano, że należy żyć tak, jak się pisze, że pragnienie, słowo nie wystarczają; ujrano, jak ten poeta bogaty i wychowany w kraju arystokratycznym porzuca parlament i ojczyznę, aby służyć sprawie greckiej”. Idem: op. cit., t. XI, s. 32.

⁹ Myślę naturalnie o słowach pieśni Legionów Polskich Józefa Piłsudskiego *My Pierwsza Brygada*: „Na stos rzuciliśmy — swój życia los / Na stos, na stos...”.

¹⁰ O romantycznym wzorze osobowym „wieszcz i żołnierz” por.: M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyczna biografia mityczna*. W: *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 204—212.

¹¹ O tym, jak „reguły konwencji” wchodzi do nowego utworu literackiego por.: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975.

¹² T. Różewicz: *Kobieta w czerni*. W: idem: op. cit., s. 78.

¹³ A. Mickiewicz: op. cit., t. XI, s. 352.

¹⁴ Na temat koncepcji „słowa wcielonego” por.: A. Witkowska: *O Mickiewiczowskim czytaniu „tekstu człowieka”*. W: *Studia romantyczne*. Pod red. M. Żmigrodzkiej. Wrocław 1973, s. 159—175.

¹⁵ Znalazło to swoje odbicie w poezji pokolenia '68. U R. Krynickiego w wierszu *Podróż pośmiertna III* przeczytamy: „może spotkasz Jana Palacha / dwudziestokilkuletniego chłopca ze Środkowej Europy / twojego rówieśnika / który dobrowolnie spłonął w rucho-

mym krematorium"; u L. Szarugi: „... wierzysz / W prawdy wieczne i zagiew twego ciała / Bo to twoje ciało płonęło w Alei Wacława”; u J. Polkowskiego: „I nie pragnę jej odnaleźć żeby napisać wiersz / o Janku Palachu lub Staszku Pyjasie”.

¹⁶ Por. I. Opacki: „Ewangelija” i „nieszczęście”. W: idem: *Poezja romantycznych przełomów*. Wrocław 1972, s. 106—188.

¹⁷ L. Kołakowski: *Religia. Jeśli Bóg nie istnieje. O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej Filozofii Religii*. Kraków 1987, s. 105—106.

¹⁸ Z problematyki indywidualizmu romantycznego por.: m.in.: J. Kleiner: *Romantyzm*. W: *W kręgu historii i teorii literatury*. Oprac. A. Hutnikiewicz. Warszawa 1971, s. 175—204; M. Janion: *Światopogląd polskiego romantyzmu*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej*. Maj 1965. Pod red. M. Janion i A. Piorunowej. Warszawa 1967, s. 116—142.

¹⁹ Por. na ten temat: I. Opacki: op. cit., s. 149.

²⁰ V. Havel: *Siła bezsilnych*. W: idem: *Thriller i inne eseje*. Warszawa 1988, s. 46—97. Tekst ukończony przez Havla w październiku 1978 roku.

²¹ Por.: A. Witkowska: op. cit., s. 161.

²² J. Słowacki: *Oda do wolności*. W: idem: *Dzieła*. Wrocław 1949, t. 1, s. 36. Mam nadzieję, że przywoływane w tym rozdziale konteksty oraz próby interpretacyjne okażą się wystarczającymi argumentami przeciwko tezie, stawianej m.in. przez B. Tokarza, a mówiącej, że „tradycja romantyczna obecna jest w twórczości Barańczaka przede wszystkim jako element świadomości literackiej w sferze wypowiedzi postulatatywnej”, czy też, że „romantyczna postawa buntu” mieści się w tej poezji „w granicach przede wszystkim poetyki sformułowanej”; por.: idem: *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990, s. 150 i 160.

²³ M. Tarniewski: *Płonie komitet. Grudzień 1970—Czerwiec 1976*. Łódź 1986, s. 124. Por. też J. Łukasiewicz: *Sztuczne oddychanie — poemat satyryczny*. W: idem: *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 279. („Gdyby nie było Miłosza — pisał Łukasiewicz — nie było Karpowicza, ale także i Pana Cogito Herberta, i anonima Różewiczowskiego — to nie byłoby tego nowofalowego utworu Barańczaka...”).

²⁴ J. Hristić: *Le biographie et l'oeuvre*. „Lettre Internationale” nr 22, 1989, s. 34.

²⁵ J. Sławiński: *Mysli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*. W: *Biografia — Geografia — Kultura Literacka*. Pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego. Wrocław 1975, s. 15.

²⁶ F. Vodička: *Historia literatury. Jej problemy i zadania*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3, s. 257—286.

²⁷ J. Sławiński: *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. W: idem: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974, s. 54.

²⁸ Por. tabelę: „Schemat układu ról w literackiej komunikacji” W: A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe...*

²⁹ K. Wyka: *Obraz autora*. W: idem: *Pan Tadeusz. Studia o tekście*. Warszawa 1963, s. 338.

³⁰ E. Balcerzan stworzył kategorię „autora wewnętrznego”, nieutożsamnego z autorem—nadawcą i nadrzędnego wobec narratora lub „ja” lirycznego; por.: idem: *Autor i jego biografia*. „Twórczość” 1966, nr 9.

³¹ J. Sławiński wprowadził pośrednika między „biografią konkretnej jednostki” a „podmiotem literackim” w postaci „podmiotu czynności twórczych”, który jest „iloczy-nem sytuacji życiowej pisarza i fikcyjnego świata utworu”; por.: idem: *O kategorii podmiotu lirycznego*. W: idem: *Dzieło, język, tradycja...*, s. 80.

³² T. Kostkiewiczowa sugeruje wręcz konieczność wydzielenia trzech „poziomów interpretacyjnych”, wyznaczanych kolejno przez kategorie: „podmiotu mówiącego”,

„idealnego nadawcy” i „autora osobowego”. Na każdym z tych poziomów tekst musiałby być poddawany odmiennym „zabiegom interpretacyjnym” i jawiłby się „za każdym razem w swych jakościach odmiennych” (jako fakt językowy, jako jednostka procesu historyczno-literackiego, jako fakt biografii autora); por.: idem: *Kategoria autora w badaniu poetyki utworów lirycznych*. W: idem: *Kniaźnin jako poeta liryczny*. Warszawa 1971.

³³ J. Sławiński: op. cit., s. 89.

³⁴ S. Skwarczyńska: *Konstruowanie w dziele literackim „piętna osobowego” dla słowa okazjonalnego „ja”*. W: idem: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 286.

³⁵ J. J. Lipski: *Biografia a interpretacja*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1. Młoda Polska. Red. J. Kwiatkowski i Z. Żabicki. Warszawa 1965, s. 201.

³⁶ Idem: *Osobowość twórcza*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 167 — 188.

³⁷ L. A. Fiedler: *Archety i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 247—263. Por. jeszcze przeglądy stanowisk badawczych: H. Markiewicz: *Między plotką a mitem. Życie i osoba pisarza w polskich badaniach literackich*. W: idem: *Świadomość literatury*. Warszawa 1985, s. 5—42; S. Sawicki: *Między autorem a podmiotem mówiącym*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 111 — 128.

³⁸ E. Balcerzan: op. cit., s. 84.

³⁹ Zdaniem W. Winogrodowa: „historyk sztuki literacko-językowej interesuje się osobowością autora wcale nie na płaszczyźnie obyczaju rodzinnego, bytu, fizyko-patologicznych cech osobowości itp., lecz wyłącznie — w planie historii wydarzeń, przeżyć, zmian w biografii autora, które łączą się z rozwojem kultury narodowej, świadomości epoki [...], w planie [...] jego światopoglądu [...], jego doświadczenia [...]”. Por.: idem: *Problem awtorstwa i teoria stylu*. Moskwa 1961, s. 34. Cytat za: E. Balcerzan: op. cit., s. 85.

⁴⁰ Informacje biograficzne podają przede wszystkim za: J. J. Lipski: *KOR*. Londyn 1983.

⁴¹ S. Barańczak: *Etyka i poetyka*. Paryż 1979, s. 265.

⁴² J. Karpiński: *Polska, komunizm, opozycja*. Słownik. Londyn 1985, s. 315.

⁴³ Por. więcej na ten temat: L. Rola: *Samobrona czy walka o nową treść? O funkcjach „Zapisu” i „Pulsu”*. W: *Literatura źle obecna. Rekonesans*. Londyn 1984, s. 35—44; S. Barańczak: *Dlaczego „Zapis”?* „Zapis” nr 1. Przedruk w: idem: op. cit., s. 221—229.

⁴⁴ Por. J. J. Lipski: op. cit., s. 43.

⁴⁵ Ibidem, s. 172.

⁴⁶ M. Janion, M. Żmigrodzka: op. cit., s. 206.

⁴⁷ Por. J. M. Lotman: *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 282—283. Tekst wiersza *W zasadzie niemożliwe* możemy również czytać jako ukonkretnioną kontynuację rozważań Wisławy Szymborskiej z jej wiersza *Sto pociech*; por.: idem: *Sto pociech*. Warszawa 1967, s. 58—59. Uwagę zwracają nawet aluzje stylistyczne. Przypomnijmy. U Barańczaka: *w zasadzie niemożliwe więc, by się pojawił / a jednak jest*. U Szymborskiej: *Bo przecież chyba jest / naprawdę się wydarzył...*

⁴⁸ M. Kalinowska: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989, s. 35.

⁴⁹ Ibidem, s. 35.

⁵⁰ B. Cywiński: *Rodowody niepokornych*. Paryż 1985, s. 147—148.

⁵¹ Por. np. esej L. Szarugi *Lekcja mądrości* w: idem: *W Polsce czyli Nigdzie*. Berlin 1985, s. 208; dyskusję z udziałem m.in.: M. Króla w „Znaku” 1972, nr 6, s. 758—813; recenzję M. Szpakowskiej: *Dziśnictwo nasze i nie nasze*. „Twórczość” 1972, nr 12, s. 121—124. Z dyskusji na łamach „Znaku” warto przytoczyć zdanie S. Ty-

rowicz, Współczesny inteligent polski biorąc do rąk *Rodowody niepokornych* nie ma wątpliwości, że to rzecz dla niego i z myślą o nim pisana" (s. 777).

⁵² J. J. Lipski: op. cit., s. 69.

⁵³ M. Piwińska: *Człowiek i bohater*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Wrocław 1974, s. 91.

⁵⁴ M. Woźniakiewicz-Dziadosz: *Spiskowiec i emisariusz w literaturze romantycznej*. W: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje*. Pod red. M. Janion i M. Zielińskiej. Warszawa 1986, s. 96.

⁵⁵ M. Janion: *Literatura romantyczna jako dokument spisku*. W: idem: *Czas formy otwartej*. Warszawa 1984, s. 171.

⁵⁶ Por.: J. Ziomek: *Autobiografizm jako hipoteza konieczna (Treny Jana Kochanowskiego)*. W: idem: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980, s. 215—243.

⁵⁷ M. Woźniakiewicz-Dziadosz: op. cit. s. 96.

⁵⁸ Por. na ten temat: J. J. Lipski: op. cit., s. 42—43.

⁵⁹ Por. analizę poglądów Ludwika Mieroszewskiego w: M. Janion: op. cit., s. 171.

⁶⁰ I. Dąbska: *O funkcjach semiotycznych milczenia*. W: idem: *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki teorii nauki i historii filozofii*. Warszawa 1975, s. 95.

⁶¹ Idem: *Milczenie jako środek taktyczny i kategoria etyczna*. W: idem: op. cit., s. 104.

⁶² J. J. Lipski: op. cit., s. 61.

⁶³ Ibidem, s. 61.

⁶⁴ I. Dąbska: *O funkcjach...*, s. 96.

⁶⁵ M. Kalinowska: op. cit., s. 28.

⁶⁶ M. Zielińska: *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*. Warszawa 1984, s. 117.

⁶⁷ J. Ziomek: op. cit.

⁶⁸ Por. rozważania T. Nyczka: „[...]praktycznie tylko jeden utwór, zamieszczony na początku, *Historia*, mógł powstać między czerwcem 80 a grudniem 81, ale jest to tylko przypuszczenie, bo równie dobrze mógł zostać napisany w 82, 83 albo 84”. W: idem: *Emigranci*. Kraków 1988, s. 185.

⁶⁹ W „Biuletynie Polonistycznym” (1981, z. 4, s. 34) poinformowano: „Na etat naukowo-badawczy przywrócono od 1 października 1980 dra S. Barańczaka [...]. Dr Barańczakowa i dr S. Barańczak uzyskali urlop bezpłatny od 1 kwietnia 1981 do 30 marca 1984 i wyjechali do Harvard University (USA), gdzie dr S. Barańczak został zaproszony jako wykładowca”.

⁷⁰ Por. np. dyskusję, m.in. z udziałem S. Barańczaka. pt. *Pisarze na wygnaniu*. „Vacat” 1985, z. 25. Po roku 1989 S. Barańczak zaczął używać terminu „expatriant”. Por. idem: „Emigracja” — co to znaczy? W: *Między Polską a światem*. Pod red. M. Fik. Warszawa 1992.

⁷¹ Myślę zwłaszcza o *Rodzinnej Europie i Widzeniach nad Zatoką San Francisco* Miłosza oraz o *Dzienniku Gombrowicza*. Por. też: A. Fiut: *Gra o tożsamość*. W: idem *Moment wieczny. Poezja C. Miłosza*. Paryż 1987, s. 183—217.

⁷² Píše o tym A. Sulikowski: *O formach dyskursywnych w prozie powojennej*. W: *Studia o narracji*. Pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego. Wrocław 1982, s. 237—249.

⁷³ C. Miłosz: *Noty o wygnaniu*. W: idem: *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1985, s. 45—50. Pierwodruk w j. polskim: „Kultura” 1981, nr 3.

⁷⁴ Ibidem, s. 47.

⁷⁵ Por. E. Balcerzan: op. cit., s. 82.

- ⁷⁶ A. Witkowska: *Troja po raz któryś...* W: *Style zachowań...*, s. 139.
- ⁷⁷ Por.: E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965. Część 1. Strategie liryczne*. Warszawa 1982. Wyd. II. Warszawa 1984. Cytaty wg wyd. II.
- ⁷⁸ Ibidem, s. 4.
- ⁷⁹ Ibidem, s. 4.
- ⁸⁰ Por. ibidem, s. 107—189.
- ⁸¹ W. Wyskiel: *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*. Kraków 1988, s. 17. Por. również tego autora: *Strategie emigrantów. „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 10—11; Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*. W: *Pisarz na obczyźnie*. Pod red. T. Bujnickiego i W. Wyskiela. Wrocław 1985, s. 7—51.
- ⁸² S. Barańczak: *Przed i po...*, s. 91.
- ⁸³ M.in. w przywoływanej już dyskusji *Pisarze na wygnaniu*.
- ⁸⁴ Por. np. na temat poezji emigrantów: *Poezja i nostalgia. Studia i szkice o literaturze polskiej na obczyźnie*. Pod red. W. Wójcika. Katowice 1987.
- ⁸⁵ Por. M. Inglot: *Norwidowska świadomość emigracyjnego losu*. W: *Style zachowań...*, s. 172—178.
- ⁸⁶ C. K. Norwid: *Pisma wszystkie*. Warszawa 1971, t. 8, s. 234.
- ⁸⁷ W. Wyskiel: *Kręgi wygnania...*, s. 17.
- ⁸⁸ Informację o tym por.: J. J. Lipski: op. cit., s. 147.
- ⁸⁹ Por. np. M. A. Krąpiec: *Język i świat realny*. Lublin 1985, zwłaszcza s. 87—91.
- ⁹⁰ Por. J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Warszawa 1985. Szczególnie rozdziały: *Reguły gry* (s. 25—27); *Zabawa i kult* (s. 31—34); *Święta powaga w zabawie* (s. 34—39).
- ⁹¹ Por.: R. Jakobson: *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*. W: idem: *W poszukiwaniu istoty języka*. Warszawa 1989, t. 1, s. 150—175.
- ⁹² Zastanawiające, jak wiele w całej poezji pokolenia '68 z opisanej przez W. Weintrauba „poetyki realizmu”. Por.: idem: *Wyznaczniki stylu realistycznego*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 401—411.
- ⁹³ R. Jakobson: op. cit., s. 175.
- ⁹⁴ C. K. Norwid: *Ostatni despotyzm*. W: idem: *Pisma wierszem i prozą*. Warszawa 1970, s. 115.
- ⁹⁵ O rozumieniu terminu i jego zakresie por. m.in.: T. Eliot: *Poezi metafizyczni*. W: idem: *Szkice literackie*. Warszawa 1963, s. 39—52; S. Barańczak: *Wstęp*. W: idem: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Warszawa 1982, s. 5—32; A. Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.
- ⁹⁶ Mam na myśli przede wszystkim *Antologię angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia* oraz przekłady zawarte m.in. w przygotowanych przez S. Barańczaka tomach poezji: J. Donne: *Wiersze wybrane*. Kraków 1984; G. Herbert: *Wiersze wybrane*. Kraków 1989.
- ⁹⁷ T. Burek: *Jaka historia literatury jest nam dzisiaj potrzebna*. W: idem: *Żadnych marzeń*. Londyn 1987, s. 34.
- ⁹⁸ Por. o tym m.in. esej H. Arendt: *Tradycja a epoka nowożytna*. „Res Publica” 1988, nr 9, s. 142—155.
- ⁹⁹ M. Kalinowska: op. cit., s. 26.
- ¹⁰⁰ Pojęcie „nadliterackości” stosuję w rozumieniu zaproponowanym przez T. Burka: op. cit., s. 35. Chodzi w nim o „świadomość przeciwliteracką” przekonaną o niewystarczalności literatury w obliczu grozy jaka towarzyszy egzystencji człowieka, czy bardziej wąsko — narodu polskiego. Paradoks tkwi w tym, że słowom właśnie, którym się z założenia nie ufa, trzeba mimo wszystko powierzyć zadanie ocalenia świata wartości.

¹⁰¹ Pisze o tym i daje przegląd stanowisk K. Dorosz: *Maski Prometeusza. Eseje konserwatywne*. Londyn 1989.

¹⁰² Ibidem, s. 16.

¹⁰³ Odwołuję się tu do rozróżnień M. Piwińskiej, która pisała o przemianach stosunku do Boga w poezji romantycznej. Por. idem: *Bóg utracony i Bóg odnaleziony. Buntownicy i wyznawcy. Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 1. Pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny. Wrocław 1971, s. 251—301.

¹⁰⁴ Por.: L. Kołakowski: *Bóg filozofów*. W: idem: op. cit., s. 32—52.

¹⁰⁵ Ks. L. Wciórka: *Wiedzieć, że jest Bóg. Elementy teodycei*. Poznań 1985, s. 194.

¹⁰⁶ M. Buber: *Eclipse of God*. New York 1957, s. 28. Cyt. za: K. Dorosz: op. cit., s. 137. Dodajmy tu na marginesie, że ciekawym kontekstem interpretacyjnym dla wierszy z *Widokówki z tego świata* mogłaby się stać tzw. filozofia Dialogu, Spotkania czy Dramatu, obecna w rozmyślaniach m.in. Martina Bubera, Emmanuela Levinasa, Gabriela Marcela i Józefa Tischnera.

¹⁰⁷ Używa tego pojęcia K. Dorosz w jego wielokrotnie przywoływanej w niniejszej pracy książce.

¹⁰⁸ Barańczak w wypowiedziach pozawierszowych nie nazywa swojego „ostatecznego układu odniesienia” Bogiem. Por. np. jego recenzję z *Listów do Olgi Havla: Horyzont absolutny*. „Aneks” 1989, 53. Przedruk w: idem: *Tablica z Macondo*. Londyn 1989, s. 120—131. Por. także tytułowy esej w zbiorze *Tablica z Macondo* (s. 222—233).

BIBLIOGRAFIA

I. Utwory Stanisława Barańczaka

Poezje

Korekta twarzy. Poznań 1968.

Jednym tchem. Warszawa 1970.

Dziennik poranny. Poznań 1972 i Poznań 1981.

Sztuczne oddychanie. Poznań 1974 („samizdat”) i Londyn 1978; Kraków 1980.

Ja wiem, że to niestuszne. Paryż 1977 i Warszawa 1978.

Where did I wake up? Forest Grove 1978.

Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu. Kraków 1980 i Paryż 1981.

Wiersze prawie zebrane. Warszawa 1981.

Atlantyda i inne wiersze z lat 1981—1985. Londyn 1986.

Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986—1988. Paryż 1988 i Kraków 1989.

The Weight of the Body: Selected Poems. Chicago 1989.

Poezje wybrane. Warszawa 1990

159 wierszy. 1968—1988. Kraków 1990.

Zwierzęca zajadłość. Poznań 1991.

Biografioty. Poznań 1991.

Książki krytyczne, rozprawy naukowe, eseje

Nieufni i zadufani. Wrocław 1971.

Ironia i harmonia. Warszawa 1973.

Język poetycki Mirona Białoszewskiego. Wrocław 1974.

Etyka i poetyka. Paryż 1979.

Knebel i słowo. Warszawa 1980.

Książki najgorsze 1975—1980. Kraków 1981 i Poznań 1990.

Czytelnik ubezwłasnowolniony. Paryż 1983.

Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta. Londyn 1984 i Kraków 1985.

A Fugitive from Utopia. The Poetry of Zbigniew Herbert. Harvard University Press 1987.
Przed i po. Londyn 1988.
Tablica z Macondo. Londyn 1990.
Breathing under Water and Other East European Essays. Harvard University Press 1990.
Ocalone w tłumaczeniu. Poznań 1992

Antologie

Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia. Warszawa 1982; Warszawa 1991.
Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu 1944–1984. Londyn 1984.
Zwierzę słucha zwierzeń. Małe bestiariusz z angielskiego. Warszawa 1992.
222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej. Kraków 1992
Miłość jest wszystkim co istnieje. Poznań 1992.

II. O m ó w i e n i a i r e c e n z j e

Opracowania ogólne

Biedrzycki K: *Barańczakowa wizja literatury.* „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 27.
 Bolecki W: *Język jako świat przedstawiony.* „Pamiętnik Literacki” 1985, z.2.
 Drzewucki J: S. Barańczak i ten drugi. „Twórczość” 1991, nr 3.
 Dybciak K: *Mowa cenna jak krew.* „Tygodnik Powszechny” 1974, nr 13.
 Karpiński M: *O twórczości poetyckiej S. Barańczaka.* „Radar” 1973, nr 6.
 Kierc B: *O twórczości S. Barańczaka.* „Student” 1972, nr 19.
 Kubicki H: *O poezji S. Barańczaka.* „Konfrontacje” 1973, nr 2.
 Kwiatkowski J: *Słowo Barańczaka.* W: idem: *Notatki o poezji i krytyce.* Kraków 1975.
 Nyczek T: *Etyka życia, etyka literatury.* „Student” 1981, nr 1.
 Nyczek T: *Wolność słowa.* W: idem: *Powiedz tylko słowo. Szkice o poezji pokolenia '68.* Londyn 1985.
 Pawelec D: *Dojść do siebie. Wiersze S. Barańczaka.* „NaGłos” nr 4, 1991.
 Stabro S: *O twórczości S. Barańczaka.* „Student” 1972, nr 2–3.
 Stala M: *Miedzy tym światem a światem łaski.* W: idem: *Chwile pewności.* Kraków 1991.
 Waśkiewicz A.K: *Z uźdz języka tężejnącą w knebel.* „Nadodrze” 1974, nr 6.

„Korekta twarzy”

Recenzje

Baterowicz M. [recenzja] „Nurt” 1969, nr 12.
 Balbus S: *Burze, pioruny, niewypały.* „Życie Literackie” 1969, nr 23.
 Garbala M. [rec.] „Agora” 1969, nr 25.
 Markiewicz J. [rec.] „Orientacja” 1969, z.IV.
 Roszewski W. [rec.] „Fakty i Myśli” 1969, nr 22.
 Styczeń J. [rec.] „Kontrasty” 1969, z.IV.
 Zawada A: *Korekta myślenia.* „Odra” 1970, nr 1.

„Jednym tchem”

Recenzje

Baterowicz M: *Język w stanie oskarżenia.* „Nurt” 1971, nr 5.

Bieńkowski Z. [rec.] „Kultura” 1971, nr 39.
 Kłak T. [rec.] „Kamena” 1971, nr 20.
 Kornhauser J: *Na wysokości oczu*. „Nurt” 1972, nr 3.
 Krynicki R. [rec.] „Poglądy” 1971, nr 11.
 Kucner M: *Lingwistyczna naprawa świata*. „Poezja” 1972, nr 7.
 Kurowicki J. [rec.] „Fakty i Myśli” 1971, nr 7.
 Markiewicz J. [rec.] „Nowy Medyk” 1971, nr 4.
 Nyczek T: *Poezja powinna być nieufnością*. „Nowy Wyraz” 1972, nr 1.
 Puzdrowski E: *Jednym tchem w obliczu przyszłości*. „Twórczość” 1971, nr 8.
 Skibiński Z. [rec.] „Nadodrze” 1972, nr 10.
 Szaruga L: *Szanse poezji*. „Odra” 1971, nr 10.
 Sznerch T: *Próby samookreśleń*. „Poezja” 1972, nr 9.
 Szymańska A: *W kręgu Orientacji*. „Twórczość” 1971, nr 12.

„Dziennik poranny”

Recenzje

Baterowicz M. [rec.] „Głos Wielkopolski” 1972, nr 204.
 Balbus S. [rec.] „Twórczość” 1973, nr 4.
 Bieńkowski Z: *Szyld*. „Kultura” 1972, nr 44.
 Bukowska M. [rec.] „Literary” 1973, nr 3.
 Czubała H. [rec.] „Akcenty” 1974, nr spec.
 Fredro T: *Szyfr czy kamuflaż*. „Nowe Książki” 1973, nr 1.
 Kajtoch J. [rec.] „Głos Młodzieży” 1972, nr 11.
 Karasek K: *Antynomie języka*. „Nowy Wyraz” 1973, nr 3.
 Łukasiewicz J: *W strefie granicznej*. „Odra” 1972, nr 10.
 Mocarski T: *Mędzy Karpowiczem a Karpińskim*. „Poezja” 1974, nr 1.
 Nyczek T. [rec.] „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 1.
 Nyczek T. [rec.] „Echo Krakowa” 1972, nr 212.
 Walińska H. [rec.] „Konfrontacje” z. XII.

„Sztuczne oddychanie”

Recenzje, interpretacje

Dusza E. [rec.] „Gwiazda Polarna. Tygodnik” 1979, nr 18.
 Kwiatkowski J: *Une poignée de mains*. W: idem: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982.
 Lisiecka A: *Talent i polityka*. „Wiadomości” 1979, nr 8.
 Łukasiewicz J: *Sztuczne oddychanie — poemat satyryczny*. W: idem: *Oko poematu*. Wrocław 1991.
 Szaruga L: *Sztuczne oddychanie*. W: idem: *W Polsce czyli Nigdzie*. Berlin 1987.
 Szulc Packalen M: *Notetur nomen*. W: idem: *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987.

„Ja wiem, że to niesłuszne”

Recenzje

Lisiecka A. [rec.] „Wiadomości” 1977, nr 48.

- Lisiecka A: *Talent i polityka*. „Wiadomości” 1979, nr 8.
 Michnik A: *Wiersze S. Barańczaka — zamiast przedmowy*. „Kultura” 1977, nr 5.
 Przyłuski B. [rec.] „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1977, nr 152.
 Wirpsza A. [rec.] „Kultura” 1977, nr 7—8.

„Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu”

Recenzje

- Kwiatkowski J: *Wirtuoz i moralista*. W: idem: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982.

„Atlantyda i inne wiersze”

Recenzje

- Baran M: *Autoterapia Barańczaka*. „Res Publica” 1988, nr 4.
 Kempniński J: *Na rogu Brattle i Mielżyńskiego*. „Zeszyty Literackie” nr 23, 1988.
 Kornhauser J: *Życie wewnętrzne*. „Zeszyty Literackie” nr 17, 1987.
 Latawiec B: *Rzemiosło wygnania*. „Kultura Niezależna” nr 44, 1988.
 Nyczek T: *Strony obcości*. W: idem: *Emigranci*. Kraków 1988.
 Sochoń J. [rec.] „Przegląd Powszechny” 1989, nr 5.

„Widokówka z tego Świata”

Recenzje

- Dziadek A: *Pomiędzy Tym a Tamtym światem*. „Gąbka”, nr 5, 1990.
 Koehler K: *Utracona dziwność istnienia*. „Brulion”, 1989, nr 10.
 Komendant T: *His Master's Voice*. „Twórczość” 1989, nr 5.
 Łukasiewicz J: *Ja — zdanie*. „Odra” 1990, nr 1.
 Nyczek T: *Jakieś Ty*. „Zeszyty Literackie” nr 27, 1989.
 Sochoń J. [rec.] „Przegląd Katolicki” 1989, nr 23.
 Zieliński J: *Lekcja anatomii i listy do Pana Boga*. „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 7.

III. Ważniejsze opracowania

BAROK

- Błoński J: *M. Sep-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967.
 Fałęcka B: *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*. Wrocław 1983.
 Hernas C: *Barok*. Warszawa 1976.
 Otwinowska B: *Concors discordia Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.
 Poulet G: *Metamorfozy czasu*. Warszawa 1977.
 Sokołowska J: *Dwie nieskończoności*. Warszawa 1978.
 Vincenz A: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Wrocław 1989.
 Weintraub W: *O niektórych problemach polskiego baroku*. „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 5.

ROMANTYZM

- Janion M: *Czas formy otwartej*. Warszawa 1984.
Janion M, Żmigrodzka A: *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978.
Kalinowska M: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989.
Opacki I: *Poezja romantycznych przełomów*. Wrocław 1972.
Problemy polskiego romantyzmu. T. 1—2. Wrocław 1971—1974.
Romantycy i rewolucja. Red. A. Kowalczykowa. Wrocław 1980.
Studia romantyczne. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1973.
Style zachowań romantycznych. Red. M. Janion i M. Zielińska. Warszawa 1986.

POEZJA POLSKA 1918—1980

- Balcerzan E: *Poezja polska w latach 1939—1965. Cz. 1. Strategie liryczne*. Warszawa 1982.
Łukasiewicz J: *Poezi z „Nowej Fali”. Z problematyki poezji politycznej lat siedemdziesiątych*. W: *Literatura źle obecna. Rekonesans*. Kraków 1986.
Nyczek T: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół Pokolenia '68*. Londyn 1985.
Opacki I: *Poetyckie dialogi z kontekstem*. Katowice 1979.
Peiper T: *Pisma wybrane*. Wrocław 1979.
Sławiński J: *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej lat ostatnich*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku. T. 3. Literatura Polski Ludowej*. Warszawa 1965.
Szulc-Packalen M: *Pokolenie '68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987.
Wyskiel W: *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*. Kraków 1988.

KONTEKSTY

- Albert A: *Najnowsza historia Polski*. Warszawa 1986.
Arendt H: *Korzenie totalitaryzmu*. Warszawa 1989.
Bachtin M: *Twórczość Franciszka Rabelais'go*. Warszawa 1975.
Barthes R: *Mit i znak*. Warszawa 1970.
Brańczyk J: *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*. Kraków 1986.
Cywiński B: *Rodowody niepokornych*. Paryż 1985.
Czarna księga cenzury PRL. T. 1. Londyn 1977.
Dąbska I: *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki teorii nauki i historii filozofii*. Warszawa 1975.
Dorosz K: *Maski Prometeusza. Eseje konserwatywne*. Londyn 1989.
Giedion S: *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*. Warszawa 1968.
Jakobson R: *W poszukiwaniu istoty języka*. T 1—2. Warszawa 1989.
Język i społeczeństwo. Pod red. M. Głowińskiego. Warszawa 1980.
Karpiński J: *Mowa do ludu. Szkice o języku polityki*. Londyn 1984.
Karpiński J: *Ustrój komunistyczny w Polsce*. Londyn 1985.
Kłoskowska A: *Kultura masowa*. Warszawa 1983.
Kołąkowski L: *Religia. Jeśli Bóg nie istnieje...* Kraków 1987.
Krapiec M. A.: *Język i świat realny*. Lublin 1985.
Lipski J. J.: *K O R*. Londyn 1983.
Nowomowa. Materiały z sesji naukowej poświęconej problemom współczesnego języka polskiego odbytej na Uniwersytecie Jagiellońskim w dniach 16 i 17 stycznia 1981. Londyn 1985.
Sławiński J: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974
Wyka K: *Pokolenia literackie*. Kraków 1989.

INDEKS NAZWISK I TYTUŁÓW WIERSZY STANISŁAWA BARAŃCZAKA

A

Albert Andrzej 72, 74, 179, 181, 194
 Alpatow Michał W. 175
 Anczyc Włodzimierz Ludwik 83, 180
 Arendt Hannah 86, 180, 188
 Arystoteles 173
 Asnyk Adam 35
 Austin John Langshaw 126, 127

B

Bach Jan Sebastian 38
 Bachtin Michaił 79, 179, 194
 Backvis Claude 12, 14, 172, 173
 Baczyński Krzysztof Kamil 103
 Bal Stefan (pseudonim) 178
 Balbus Stanisław 34, 172, 174, 191, 192
 Balcerzan Edward 13, 40, 49, 137, 154, 155, 176, 177, 185—188, 194
 Baran Marcin 193
 Baranowska Małgorzata 181
 Barańczak Anna 179, 187
 Barańczak Stanisław *passim*
 Autentyk 147
 Bo tylko ten świat bólu 31
 Całe życie na walizkach 27
 Ci mężczyźni, tak potężni 70, 76
 Co jest grane 76
 Czerwiec 1962 154
 Elegia czwarta, przedwiosenna 103
 Elegia druga, urodzinowa 103, 105, 107, 108
 Elegia pierwsza, przedzimowa 103, 104
 Elegia trzecia, noworoczna 103, 107
 Fotografia pisarza 76
 Garden party 163
 Gdyby nie ludzie 158
 Gdzie się zbudziłem 112
 Grudzień 1976 154, 158, 166
 Humanistyczne warunki 18, 141
 Hymn poranny 41

Hymn wieczorny 19
I nikt mnie nie uprzedził 80
Ja wiem, że to niestuszne 43
Jednym tchem 123, 126
Kołęda 123
Kołysanka 102, 123
Kwiat cięty 50
Lipiec 1952 154
Łono przyrody 165
Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984 166
Na pustym parkingu za miastem zaciągając ręczny hamulec 156
Na tej czereśni czerwień 37
Napiszcie do nas, co o tym sądzicie 53
Nazajutrz 73, 75
Nie 133, 134
N.N. rozważa treść słowa "pomiędzy" 19
N.N. spożywa zaimprovizowany obiad 53
N.N. wysłuchuje pogadanki radiowej 57
N.N. zaczyna zadawać sobie pytania 40
N.N. zapisuje coś na odwrocie pudełka z papierosami 58
N.N. zastanawia się kto jest szarym człowiekiem 142
O wpół do piątej rano 21
Ogień 100, 130
Pan tu nie stał 59
Papier i popiół dwa sprzeczne zeznania 100
Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson 161
Piosenka z megafonu 58, 67-69
Plakat 76
Po latach na patriotycznej mszy 159
Przejsiowi ograniczenia 76
Przywracanie porządku 102, 121, 155, 156
Sierpień 1988 154
Small Talk 163

Stan skupienia 146
Strzał strącił mnie na ziemię 128, 131
Szyba 13, 100
Śnieg I 100
Śpiący 41, 132
Święto Zmarłych 100
Te słowa 19, 20, 80
Tłum, który tłum i tłumaczy 22, 139
Trzej królowie 145
U końca wojny dwudziestoletniej 88, 96, 135
Ugryź się w język 148
W atmosferze 52, 55
W celi tej gdzie dążenie celem 35, 36
W zasadzie niemożliwe 140, 141, 143
Wrzesień 100
Wrzesień 1967 154
Wyciągnęliśmy właściwe wnioski z wydarzeń 114, 117
Wypełnić czytelnym piśmem 57, 58
Z innych ważnych względów społecznych 58
Za czym państwo stoją 143
Ze wstępu do rozmówek 163
Żeby ci czasem nie zaszkodziło 149

Barthes Roland 75, 179, 194
 Baterowicz Marek 175, 191, 192
 Bąba Stanisław 179
 Benveniste Emile 180
 Białostocki Jan 38, 175
 Białoszewski Miron 12, 13, 39, 40, 44—48, 51, 58, 98, 153, 172, 176, 177
 Biedrzycki Krzysztof 191
 Bieńkowski Zbigniew 39, 176, 178, 191, 192
 Bierzyn Jacek 87, 103, 105, 181, 182
 Biskupski Andrzej 172
 Błoński Jan 34, 37, 172, 174, 175, 187, 193
 Bocian Marianna 181
 Bolecki Włodzimierz 39—42, 44, 62, 171, 175, 176, 178, 191
 Bordowicz Maciej Z. 14
 Borkowski Józef Dunin— 34
 Borowski Tadeusz 100
 Bralczyk Jerzy 42, 176, 179, 194
 Breżniew Leonid 72
 Brodziński Kazimierz 83, 180, 182
 Broniewski Władysław 52, 100, 177
 Bryll Ernest 12

Brzeziński Zbigniew 180
 Bubak Józef 179, 182
 Buber Martin 169, 189
 Budzyk Kazimierz 173
 Bujnicki Tadeusz 188
 Bukowska M. 192
 Burek Tomasz 164, 188
 Byron George Gordon 184

C

Chojnacki Roman 8, 171
 Chrystus Jezus 19, 130
 Chrzanowski Maciej 8, 171
 Cieślukowska Teresa 183
 Crashaw Richard 31
 Cudak Romuald 45, 49, 177, 184
 Culler Jonathan 182
 Curtius Ernst Robert 11, 14, 172
 Cywiński Bohdan 144, 186, 194
 Czechowicz Józef 103
 Czerwieński Bolesław 71
 Czubała Henryk 192
 Czyż Antoni 188

D

Dąmbska Izydora 148, 187, 194
 Dembińska-Pawelec Joanna 184
 Descartes René 167
 Dickinson Emily 161
 Dłuska Maria 101, 182, 183
 Donne John 31, 188
 Dorosz Krzysztof 189, 194
 Drawicz Andrzej 176
 Drzewucki Janusz 191
 Duchamp Marcel 52
 Dunin—Borkowski (zob. Borkowski)
 Dusza Edward Leszek 192
 Dybciak Krzysztof 44, 173, 176, 191
 Dymarski Lech 44, 96, 98, 145
 Dziadek Adam 193
 Dziadosz—Woźniakiewicz (zob. Woźniakiewicz—Dziadosz)

E

Eliot Thomas Stearns 188
Eustachiewicz Lesław 172

F

Falęcka Barbara 27, 34, 173—175, 193
Fiedler Leslie A. 137, 186
Fik Marta 187
Fiut Aleksander 172, 187
Flukowski Stefan 52, 177
Folkierski Władysław 174
Fónagy Istvan 174
Fredro Tadeusz 171, 192
Friedrich Carl 180

G

Gajcy Tadeusz 100, 103, 182
Garbala Marek 191
Gardner Helen 27
Gaszyński Konstanty 34
Gąsiorowski Krzysztof 14
Giedion Siegfried 12, 172, 194
Gierek Edward 70
Gizella Jerzy 182
Głowiński Michał 43, 172, 174, 176—181, 194
Gombrowicz Witold 95, 152, 154, 187
Górski Konrad 182
Grabowiecki Sebastian 30, 107, 174
Gray Thomas 102
Grinberg Daniel 180
Grochowiak Stanisław 12

H

Harasymowicz Jerzy 12, 172
Havel Vaclav 133, 185, 189
Herbert George 158, 188
Herbert Zbigniew 7, 115, 136, 175, 185
Herbst Lothar 181
Hernas Czesław 30, 174, 179, 193
Hertz Paweł 180
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 172

Hocke Gustav René 172
Holzer Jerzy 179
Hrabak Josef 173
Hristić Jovan 185
Huizinga Johan 188
Hutnikiewicz Artur 185

I

Inglot Mieczysław 188

J

Jabłoński Henryk 70
Jakobson Roman 160, 181, 188, 194
Janicki Klemens 103
Janion Maria 184—187, 194
Jasiński Bruno 153
Jaskuła Zdzisław 99, 101, 111, 181
Jaworski Stanisław 61, 178, 187
Jaworski Wit 98, 181, 182
Jerzyna Zbigniew 8, 14, 171

K

Kaczmarek Marian 172
Kajtoch Jacek 177, 192
Kalinowska Maria 144, 164, 186—188, 194
Kamieńska Anna 172
Kamiński Jan Nepomucen 100
Karasek Krzysztof 87, 96, 97, 118, 192
Karchuś Stefan 182
Karpiński Adam 179
Karpiński Jakub 70, 75, 94, 176, 179—181, 185, 186, 194
Karpiński Franciszek 9, 103
Karpowicz Tymoteusz 13, 39, 40, 44—51, 98, 100, 176, 177, 182, 185
Kartezjusz (zob. Descartes René)
Kasprowicz Jan 35
Kelus Jan 181
Kempiński Jerzy 193
Kieniewicz Jan 179
Kierc Bogusław 191
Kisiel Marian 181
Klaniczay Tibor 27, 173, 174

Kleiner Juliusz 185 -
 Klemperer Victor 175
 Kłak Tadeusz 62, 178, 192
 Kłosowska Antonina 56, 177, 178, 194
 Kmita Jerzy 182
 Kniaźnin Franciszek Dionizy 103
 Kniotek Florian 180
 Kochanowski Jan 103, 173
 Koehler Krzysztof 193
 Kołakowski Leszek 130, 185, 189, 194
 Komendant Tadeusz 193
 Kondratowicz Ludwik 34
 Konopnicka Maria 35
 Kopaliński Władysław 180
 Kopernik Mikołaj 72
 Koperski-Leszin (zob. Leszin-Koperski)
 Kornhauser Julian 87, 96, 98, 101, 110,
 118, 176, 181—184, 192, 193
 Kostkiewiczowa Teresa 137, 185
 Kowalczykowa Alina 184, 194
 Krąpiec Mieczysław A. 188, 194
 Król Marcin 186
 Kronhold Jerzy 87, 181
 Kropiński Ludwik 83, 180
 Krynicki Ryszard 39, 40, 44, 61, 87, 94,
 96-99, 101, 110, 118, 177, 178, 181, 184,
 192
 Kryszak Janusz 62, 178
 Krzos J. (pseud., zob. Stala)
 Kubicki H. 191
 Kucner Mieczysław 192
 Kukulski Leszek 174
 Kulawik Adam 183
 Kunda Bogusław Sławomir 181
 Kurowicki Jan 192
 Kwaśniewicz-Heska (zob. Heska-Kwaśniewicz)
 Kwiatkowski Jerzy 8, 9, 13, 27, 117, 171—
 174, 176, 178, 182, 183, 186, 191—193

L

Lam Andrzej 172, 177
 Latawiec Bogusław 193
 Le Bon Gustaw 26, 174
 Lenartowicz Teofil 83, 151, 180
 Leszin-Koperski Jerzy 178
 Leśmian Bolesław 173

Leśnodorski Zygmunt 172
 Lévinas Emmanuel 189
 Lewinówna Zofia 189
 Liebert Jerzy 103
 Lipska Ewa 87, 98, 177, 181
 Lipski Jan Józef 137, 139, 144, 148, 149,
 180, 186—188, 194
 Lisiecka Alicja 192
 Lotman Jurij M. 141, 180, 186
 Lubomirski Stanisław Herakliusz 41

Ł

Łapsiński Józef 34
 Łukasiewicz Jacek 9, 37, 173, 175, 182,
 183, 185, 192—194

M

Maciejewski Janusz 9, 44, 62, 171, 176,
 178
 Makles Tadeusz 180
 Malicki Jan 183
 Malraux André 14, 173
 Marcel Gabriel 189
 Markiewicz Henryk 177, 178, 180, 181,
 186
 Markiewicz Jarosław 87, 110, 118, 181,
 191, 192
 Marks Karol 164
 Matywiecki Piotr 181
 Michałowska Teresa 173, 182
 Michnik Adam 193
 Mickiewicz Adam 34, 83, 100, 103, 126,
 173, 184
 Miroszewski Ludwik 187
 Mikołajczak Stanisław 179
 Miłosz Czesław 7, 12, 83, 103, 115, 152,
 154, 173, 175, 180, 185, 187
 Mocarski Tadeusz 9, 171, 192
 Moczulski Leszek Aleksander 87, 98, 118,
 181, 183, 184
 Modzelewski Zenon 180
 Morawski Franciszek 83, 180
 Morier Henri 37
 Morsztyn Jan Andrzej 29, 30, 41, 174

N

Nabokov Vladimir 13, 173, 177
 Napierski Stefan 102
 Niemcewicz Julian Ursyn 103
 Nietzsche Fryderyk 164
 Nieznanowski Stefan 173
 Norwid Cyprian Kamil 100, 103, 151, 162, 163, 188
 Nowak Zbigniew Jerzy 182
 Nyczek Tadeusz 33, 34, 37, 95, 172-174, 180, 183, 184, 187, 191-194

O

Okopień-Stawińska Aleksandra 44, 50, 177, 179, 184, 185
 Opacka Anna 174, 184
 Opacki Ireneusz 9, 103, 130, 174, 180, 182-185, 194
 Opacka-Walasek Danuta 175
 Oppman Artur 83, 180
 Otwinowska Barbara 173, 174, 193

P

Pawelec Dariusz 181, 191
 Pawelec-Dembińska (zob. Dembińska-Pawelec)
 Peiper Tadeusz 12, 13, 21, 45, 60-62, 172-174, 177, 178, 194
 Pelc Jerzy 179
 Peyre Henri 93, 181
 Piątkowski Jerzy 181
 Piłsudski Józef 184
 Piorunowa Aniela 185
 Piskor Stanisław 177
 Piwińska Marta 187, 189
 Platon 183
 Płazewski Jerzy 70, 179
 Polkowski Jan 185
 Popietuszek Jerzy 167
 Poulet George 36, 174, 175, 193
 Prokop Jan 178
 Przyboś Julian 45, 61, 62, 176-178
 Przyłuski Bronisław 193
 Pustkowski Henryk 44, 45, 60, 177, 178

Puzdrowski Edmund 176, 192

Q

Quarles Francis 106, 182

R

Robine Regine 180
 Rodziewiczówna Maria 100
 Rola Lidia 186
 Rozenfeld Aleksander 181
 Różewicz Tadeusz 14, 91, 112-119, 128, 173, 183, 184
 Rymkiewicz Jarosław Marek 12
 Rysiewicz Zygmunt 179

S

Sandauer Artur 7, 171
 Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 173
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 20, 173
 Sawicki Stefan 186
 Scheler Max 168
 Sęp-Szarzyński Mikołaj 14, 15, 28-30, 32-37, 173
 Siatkowski Zbigniew 183
 Simonides Simon (zob. Szymonowicz)
 Sito Jerzy S. 174
 Skibiński Z. 192
 Skórnicki Jerzy 177
 Skubalanka Teresa 174, 175
 Skwarczyńska Stefania 137, 177, 186
 Stawińska-Okopień (zob. Okopień-Stawińska)
 Stawiński Janusz 39, 40, 112, 114, 118, 136, 137, 172, 177, 178, 183-187, 194
 Stonimski Antoni 35, 52
 Słowacki Juliusz 12, 50, 90, 99, 103, 135, 173, 177, 181, 185
 Sochoń Jan 193
 Sokołowska Jadwiga 173, 175, 193
 Sommer Piotr 181
 Stabro Stanisław 96, 99, 181, 191
 Staff Leopold 35
 Stala Marian 182, 191

Styczeń Janusz 191
 Sulikowski Andrzej 187
 Sułkowski Witold 99, 181
 Szaruga Leszek (właśc. Aleksander Wirpsza) 44, 96, 99, 110, 181, 185, 186, 192, 193
 Szestow Lew 183
 Sznerch Tadeusz 192
 Szpakowska Małgorzata 186
 Szuba Andrzej 182
 Szulc Packalen Małgorzata 180, 183, 192, 194
 Szumska Danuta 180
 Szymańska Adrianna 192
 Szyborska Wiesława 12, 178, 186
 Szymczak Mieczysław 179, 181
 Szymonowicz Szymon 173

T

Tarniewski Marek (pseud., zob. Karpiński Jakub)
 Tatarowski Konrad W. 177
 Tetmajer Kazimierz Przerwa 35
 Tischner Józef 189
 Tokarz Bożena 62, 176—178, 181, 182, 185
 Tomkowski Jan 177
 Trzebiński Andrzej 103
 Trznadel Jacek 184
 Tuwim Julian 52, 55, 63, 83, 177, 178
 Tymowski Michał 179
 Tyrowicz Stanisław 186

U

Ujejski Kornel 83, 180

V

Vincenz Andrzej 172, 173, 193
 Vodička Felix 136, 185

W

Walasek–Opacka (zob. Opacka–Walasek)
 Walczak Grzegorz 178
 Walińska Hanna 44, 177, 192
 Warren Robert Penn 102, 182
 Waśkiewicz Andrzej K. 172, 173, 191
 Ważyk Adam 102
 Wciórka L. ks. 189
 Weintraub Jerzy Kamil 103, 174
 Weintraub Wiktor 188, 193
 Wellek René 102, 182
 Wesołowska Danuta 67, 179
 Wesołowski Jacek 183
 Węgrzyniakowa Anna 177, 180
 Wilczek Piotr 183
 Wilkoń Aleksander 9, 179, 182
 Winogradow Wiktor 137, 186
 Wirpsza Aleksander (zob. Szaruga Leszek)
 Wirpsza Witold 13, 40, 176
 Witkowska Alina 154, 184, 185, 187
 Wojacek Rafał 182
 Wolski Włodzimierz 83, 180
 Woronicz Jan Paweł 103
 Woźniakiewicz–Dziadosz Maria 146, 187
 Wójcik Włodzimierz 188
 Wölfflin Henryk 12, 37
 Wyka Kazimierz 93, 137, 172, 181, 185, 194
 Wyskiel Wojciech 155, 157, 188, 194
 Wyspiański Stanisław 83, 173, 180
 Wyszyński Stefan 84

Z

Zagajewska Danuta 147
 Zagajewski Adam 32, 44, 87, 93, 96–99, 111, 118, 147, 174, 176, 178, 181—183
 Zajączek Stanisław 181
 Zawada Andrzej 191
 Zenon 36
 Zgorzeński Czesław 171, 182, 183
 Zgółka Tadeusz 182
 Zielińska Marta 187, 194
 Zieliński Jan 193
 Zimorowicz Szymon 29, 103, 174
 Ziomek Jerzy 151, 178, 185, 187

Ż

Żabicki Zbigniew 186

Żernicki Janusz 14

Żmigrodzka Maria 184, 186, 189, 194

Żukowska Kazimiera 174

Żuławski Jerzy 35

Żurakowski Bogusław 12, 172

SUMMARY

The paper has been divided into five parts describing five main factors on which the shape of Stanisław Barańczak's poems relies directly. Baroque — baroque tradition — lays down the rules governing the „style” of his poetry. Language — consciousness of material — defines the rules of attitudes towards other texts, also non-literary ones. Political context determined by the poems is the most important element shaping their ideological relations. The attitude towards the output of generation '68 — generational setting — constitutes a factor motivating artistic choices in the current moment of literary life. Last, the consciousness of his own biography consists a rule which forces some solutions in the personal relations arrangement of Barańczak's poems.

Parts devoted to baroque stylistics in Barańczak's poetry start with a thorough inspection of the tiniest elements of the text. Mention is made of manieristic means of expression, which are to recall a picture of the baroque mentality: oxymoron, paradox, antithesis, peryphrasis, striking metaphor. On the plan of artistic language these tropes serve the autopresentation of the „subject — a virtuoso of poetic playing”. On the plan of imagination they serve outlining a picture of the world torn between the antinomies: of life and death, of freedom and constraint, of permanence and changeability. Baroque characteristics of the means of expression has been then checked in the course of analyses of bigger units. What is observed first is a concept as a model of constructing an utterance, pointing at a vision of the world which cannot be described by a simple polar structure, described profoundly in the catalogue of oppositions. Final exemplification of the „baroque characteristics” of the discussed poems is being done the texture of a „sonnet”.

The part of the dissertation which refers to metalinguistic problems is built — like the baroque part — on the principle of expanding the circles of description: from the tiniest elements, phenomena, to interpretations of whole poems representing an integrated model. The introductory phase of this part of the dissertation sums up what has been known hitherto about the „linguistic” roots and rudiments of Barańczak's poems. The rudiments of the poetic language of the so called linguistic poetry are analysed. The canonical trick of poets-linguists: a linguistic metaphor understood as an intentional phraseological-syntactic modification is discussed. The further stage of the treatise brings a reflection on the parody of non-literary forms of utterance as a consequence of usage of „linguistic” tricks. In the part containing comments on the metalinguistic character of Stanisław Barańczak's output the main subject of analysis is the so called „phraseological concept” — a structure being a linguistically modified embodiment of the vanguard poetic standard.

After the description of the „literary character” of Barańczak's poems the dissertation aims at showing the relation between poetry and a series of non-literary contexts seen as a factor co-organizing the poetic text. The first of them is the „political context”. Again, what undergoes the analysis is the language, this time „somebody else's words”. The three, most often introduced into Barańczak's texts and strange for the subject-matter of his poetry, languages, turned out to be: the language of „the man in the street”, the language of a secret service official and the language of political propaganda. These languages are at the same time the main denotations of the reality created in the poems. The dissertation divides the elements of reality, called by the poems, into sectors of described world: showy world of politics, sector of organi-

zed constraint and sector of commonplaceness. In this chapter the effect of the interpretation is the portrayal of the picture of world vitiated by the syndrome of totalitarianism.

The attempt to recognize fully the rules organizing the poetic tissue of Barańczak's poems required challenging the features of a wider literary structure: poetry of generation '68. Generational context has been acknowledged to be one of the most important factors which influenced the shape of Barańczak's text. The generational background is noticed not only in articulating bonds within the group but also in the community of the poetic language. A part of the treatise is devoted to discussing the collection of favourite tricks used by poets of Barańczak's generation. Functioning of these tricks is later seen in the process of interpretation of Stanisław Barańczak's elegies. In the further part of the treatise the process of taking over by „a generational poem” diction of a poet from outside the generation — Tadeusz Różewicz.

The last part of the dissertation inspects the consequences of the individual biography of Stanisław Barańczak. The biography turned out to be a factor inscribing his poems into the romantic tradition. We can trace three stages of its manifestation: 1) the stage of a „romantic hero”, 2) the stage of ethic valorization of heroism postulated at the previous stage, 3) the stage of bearing consequences: emigration. As a result of such introduction of changes in relations between a poetic biography and tradition of Polish romanticism the possibility of observing the evolution of Barańczak's poetry in the scope of outlook on life has occurred. The formula of „Promethean atheism” or „humanism” has been replaced by the consciousness of the „ultimate reference system”, „Absolute horizon”, which may turn out to be God himself.

Dariusz Pawelec ur. 1965 r. pracuje na stanowisku adiunkta w Zakładzie Teorii Literatury Uniwersytetu Śląskiego. W r. 1992 obronił pracę doktorską poświęconą poezji Stanisława Barańczaka. Opublikował *Powiedz prawdę. Antologia poezji pokolenia '68* (1990). Szkice i recenzje ogłaszał m.in. w „Res Publice”, „Twórczości”, „Brulionie”, „Kresach”, „Studencie” i „NaGłosie”. Mieszka w Katowicach.