

Trzy głosy o poezji Stanisława Barańczaka

Rec. : Jerzy Kandziora, Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka. Warszawa 2007

Rec. : Ewa Rajewska, Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz. Poznań 2007

Rec. : Dorota Kulczycka, „Powiedzieć to wszystko o czym myślę”. O poezji Stanisława Barańczaka. Zielona Góra 2008

Dariusz Pawelec

DARIUSZ PAWELEC
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

TRZY GŁOSY O POEZJI STANISŁAWA BARAŃCZAKA

Jerzy Kandziora, OCALONY W GMACHU WIERSZA. O POEZJI STANISŁAWA BARAŃCZAKA. (Indeks: Maria Piasecka). Warszawa 2007. Fundacja Akademia Humanistyczna / Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, ss. 444.

Ewa Rajewska, STANISŁAW BARAŃCZAK – POETA I TŁUMACZ. Poznań 2007. Wydawnictwo Poznańskie, ss. 310.

Dorota Kulczycka, „POWIEDZIEĆ TO WSZYSTKO, O CZYM MYŚLEĆ”. O POEZJI STANISŁAWA BARAŃCZAKA. (Recenzja: Danuta Künstler-Langner). Zielona Góra 2008. Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, ss. 312.

Po 40 z górą latami, jakie upłynęły od wydania debiutanckiego tomiku Stanisława Barańczaka pt. *Korekta twarzy*, recepcję jego poezji dokumentuje pokaźny ilościowo zbiór książek, szkiców i recenzji. Z tej perspektywy wyraźnie widać już kolejne etapy 40-letnich dziejów odbioru i wyznaczające je „kamienie milowe”, historię dojrzewania krytyków i historyków literatury do coraz bardziej precyzyjnego opisu dokonań cenionego poety, tłumacza, badacza literatury. W okresie, kiedy książki poetyckie Barańczaka ukazywały się z największą częstotliwością, tj. w latach 1968–1981¹, ogłoszono około 60 tekstów krytycznych, przeważnie recenzji towarzyszących publikacji danego tomu. Znajdziemy wśród nich oczywiste dowody niezrozumienia nowej propozycji poetyckiej, rozmaite świadectwa lektury podporządkowanej instrumentalnym stylom odbioru, ale także szereg intuicji i rozpoznań, które przetrwały próbę czasu i wyznaczyły w efekcie pierwszy model mówienia o twórczości Barańczaka. W tej grupie tekstów należy umieścić przede wszystkim recenzje Jerzego Kwiatkowskiego², w których pojawiły się formuły takie, jak np. „wirtuoz i moralista”. Trudno do dzisiaj uciec od nich podczas rozmowy o poezji autora

¹ Chodzi tu o tomiki S. Barańczaka: *Korekta twarzy* (Poznań 1968); *Jednym tchem* (Warszawa 1970); *Dziennik poranny. Wiersze 1967–1971* (Poznań 1972, wyd. 2: 1981); *Sztuczne oddychanie* (Poznań 1974, Londyn 1978, Kraków 1980); *Ja wiem, że to niesłuszne* (Paryż 1977, Warszawa 1978, Kraków 1981); *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (Kraków 1980, Paryż 1981); *Wiersze prawie zebrane* (Warszawa 1981).

² Mam na myśli „felietony poetyckie” J. Kwiatkowskiego publikowane w „Twórczości” (1972, nr 11; 1981, nr 1, 8) i później przedrukowane pt.: *Słowo Barańczaka, Une poignée de mains, Wirtuoz i moralista*, w *Notatkach o poezji i krytyce* (Kraków 1975) oraz w *Felietonach poetyckich* (Kraków 1982).

Jednym tchem, pisał Kwiatkowski w r. 1981: „To barokowy czy raczej manierystyczny konceptualista, sztukmistrz, prestidigitator słowa, jeden z najbardziej artystowskich współczesnych poetów”³. Kolejna dekada w dziejach recepcji wierszy Barańczaka wiąże się z ich zaistnieniem w refleksji historycznoliterackiej, z coraz śmielszym przekraczaniem w opisie aktualności komentarza krytycznoliterackiego. Dwa szkice wydają się tu najbardziej znaczące i w dłuższej perspektywie najsilniej wpływające na kształt późniejszej „barańczakologii”: Tadeusza Nyczka *Wolność słowa*, tekst znany zwłaszcza z przedruku w książce „*Powiedz tylko słowo*”. *Szkice literackie wokół poezji „Pokolenia 68”* (Londyn 1985)⁴, oraz Włodzimierza Boleckiego *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*⁵. Teksty te wyprzedzają jeszcze pojawienie się w latach osiemdziesiątych dwóch tzw. amerykańskich tomów Barańczaka⁶. Podobnie rzecz się przedstawia w poświęconych poecie rozdziałach pierwszych monografii pokolenia ’68, autorstwa Małgorzaty Szulc Packalén⁷ i Bożeny Tokarz⁸, dla których ostatnią pozycją w bibliografii podmiotowej jest *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Pod znakiem świadomości „wierszy amerykańskich” przebiega natomiast kolejna dekada czytania autora *Korekty twarzy*, zaznaczona pierwszymi trzema książkami na temat jego poezji⁹, dopełnionymi obszernym, ważnym w recepcji dokonań tego pisarza, rozdziałem pracy Arenta van Nieukerken – *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*¹⁰. Do tej fazy recepcji należy jeszcze tom „Poznańskich Studiów Polonistycznych” zawierający szkice różnych autorów pod wspólnym tytułem *Barańczak – poeta lector* (1999, nr 6 (26)). Nowy rozdział w „barańczakologicznej” refleksji utworzą dopiero dwa kolejne zbiory wierszy¹¹, otoczone wielogłosem krytycznym w drugiej połowie ostatniej dekady w. XX, w dekadzie następnej z kolei znajdujące już swoje miejsce w ujęciach historycznoliterackich.

W drugiej połowie poprzedniego 10-lecia niemal równocześnie ukazało się kilka książek na temat dokonań twórczych Barańczaka: Joanny Dembińskiej-Pawelec *Villanelła. Od Anonima do Barańczaka* (Katowice 2006), opracowanie skoncentrowane na poetyce gatunku odkrywano dla polskiej tradycji literackiej przez autora *Chirurgicznej precyzji*; Jerzego Kandziory *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* (2007); Ewy Rajewskiej *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz* (2007); Doroty Kulczyckiej „*Powiedzieć to wszystko, o czym myślę*”. *O poezji Stanisława Barańczaka* (2008). Trzeba również wspomnieć o zbiorze artykułów „*Obchodzę urodziny z daleka...*” *Szkice o Stanisławie Barańczaku*¹², a także o specjalnych tematycznych numerach czasopism: „*Topos. Dwumiesięcznik Literacki*” (2008, nr 1/2) i „*Polonistyka*” (2008, nr 3). Już bardzo pobież-

³ Kwiatkowski, *Wirtuoz i moralista*, s. 234.

⁴ Pierwotnie w drugoobiegowym „*Nowym Zapisie*” (1983, nr 2).

⁵ Opublikowany w „*Pamiętniku Literackim*” (1985, z. 2).

⁶ Chodzi o *Atlantyde i inne wiersze z lat 1981–1985* (Londyn 1986) oraz o *Widokówkę z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988* (Paryż 1988) S. Barańczaka.

⁷ M. Szulc Packalén, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987 (Warszawa 1997).

⁸ B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990.

⁹ Zob. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992. – K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995. – J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999.

¹⁰ A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.

¹¹ Zob. S. Barańczak: *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań 1985; *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998.

¹² „*Obchodzę urodziny z daleka...*” *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007. Autorzy szkiców: L. Neuger, K. Kłosiński, A. Poprawa, J. Dembińska-Pawelec, P. Michałowski, K. Pietrych, A. van Nieukerken, D. Opacka-Walasek, E. Rajewska, P. Wilczek. W *Aneksie* m.in. oceny naukowego dorobku Barańczaka, napisane przez

ny przegląd świadectw odbioru poezji Barańczaka uświadamia, jak rozległy to dzisiaj obszar, stawiający badaczy – którzy podejmują trud wzbogacenia go o własne rozpoznania oraz reinterpretacje – przed zadaniem lektury krytycznej dorobku poprzedników, zarówno w poszukiwaniu miejsc wspólnych, jak i w otwieraniu przestrzeni polemicznych.

Barańczak romantyczny i metafizyczny

Dorota Kulczycka w książce „*Powiedzieć to wszystko, o czym myślę*” zdecydowała się zaprezentować przekrojowe spojrzenie na twórczość autora *Dziennika porannego*, podporządkowane jednak dwóm głównym perspektywom interpretacyjnym. Część pierwsza tego opracowania nosi tytuł *W stronę romantyzmu* i składa się z czterech rozdziałów (*Oblicza romantycznego buntu, Ogień, Dialektyka życia i śmierci, Romantyczne aspekty przestrzeni*) mieszczących pomniejsze podrozdziały. Podobnie skonstruowana została część druga, pt. *Wyobraźnia metafizyczna*; wchodzi do niej rozdział: „*Prześwielenie*”, *Wszystko i Nic*, „*Jakiś Ty*” – *poetyckie obrazy Boga*, „*Dialog Duszy i Ciała*”. Autorka określa we *Wprowadzeniu* problematykę swojej książki jako oscylującą „między dwiema tradycjami – romantyczną i pokrewną jej – metafizyczną”, które łączyć ma dzisiaj dodatkowo pozostawanie „w stanie zagrożenia” (s. 7). Nadmienmy od razu, że obydwa wskazane tu wątki rozważań występują niemal od zarania w literaturze przedmiotu dotyczącej poezji Barańczaka, co nie może dziwić w wypadku autora manifestującego w działalności krytycznej (np. postulat „romantyzmu dialektycznego”), już na starcie swojej drogi twórczej, przywiązanie do pozytywnego waloryzowania tego np., co romantyczne. W roku 1972 Nyczek zauważył, iż poeta „czerpie z dwóch źródeł pojmowania roli poezji w życiu społecznym”. Jedno z nich było, zdaniem krytyka, natury romantycznej właśnie, z romantyzmu – pisał Nyczek – „weźmie Barańczak postawę wobec świata”¹³. Uzupełnijmy te wczesne konstatacje o wypowiedź Krzysztofa Sielickiego z r. 1973: „Nurt liryczny Barańczaka wyrasta niewątpliwie z Norwidowskiego widzenia poezji. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o konseksje formalne, lecz filozoficzne”¹⁴. I jeszcze z tego samego okresu opinia Jacka Łukasiewicza, który „antynomiczność i oksymoroniczność” wierszy Barańczaka uznał za charakterystyczną dla „wszelkiej poezji metafizycznej”¹⁵.

Przywołałem te wypowiedzi bynajmniej nie dlatego, żeby udowadniać, że wszystko już było, albo żeby upominać się o ich niezaimstnienie w przypisach do omawianej książki (lista uzupełnień do nie dość dokładnej kwerendy musiałaby i tak być dużo obszerniejsza). O wiele istotniejszy wydaje się brak w świadomości autorki bardzo precyzyjnych wyróżnień (zawężeń) obszarów danej tradycji w niej aktualizowanych, zapisanych w tych pierwszych rozpoznaniach dwóch zaledwie tomów, ale w konsekwencji także w późniejszej refleksji nad poezją Barańczaka. Tymczasem Kulczycka stawia sobie za cel udzielenie odpowiedzi na pytanie: „Jak [...] wygląda kwestia recepcji polskiego romantyzmu u Barańczaka-poety [...]”, deklarując przy tym następujące działanie: „Mimo że istnieje w jego liryce prawie zupełny brak bezpośrednich i jawnych aluzji do dzieł romantycznych i romantycznych twórców, odważę się w niniejszej książce odnaleźć takie rejony poezji Barańczaka, gdzie następuje spotkanie z wyobraźnią i światopoglądem wieszczów, gdzie poeta otwiera się na świat wartości, postulatów, idei i symboli romantycznych” (s. 12). Autorka proponuje swoisty przegląd motywów (krew, głowa, ciało, człowiek, pytanie, prawda, wolność, ból, krzyż, ogień, światło, płótno, wszystko, sens, nic), „odgrywających niebagatelną rolę

E. Balcerzana, L. Neugera i T. Sławka w związku z przyznaniem poecie honorowego doktoratu Uniwersytetu Śląskiego.

¹³ T. Nyczek, *Poezja powinna być nieufnością*. „Nowy Wyraz” 1972, nr 1, s. 80–81.

¹⁴ K. Sielicki, „*To tylko słowo »nie«, miej je we krwi*”. „Kultura” 1973, nr 10, s. 9.

¹⁵ J. Łukasiewicz, *W strefie granicznej*. „Odra” 1972, nr 10, s. 114.

również w rekwizytorni pojęć romantycznych” (s. 12). Głównym punktem odniesienia staje się Mickiewiczowska III część *Dziadów*, z której pomocą mamy zostać przekonani, że utwory autora *Sztucznego oddychania* są „przykładami zakamuflowanej wersji współczesnego mesjanizmu” (s. 33). Bardzo trudno zgodzić się na efekty tego porównywania w przypadku literatury ujawniającej raczej dystans do przypisywanej poecie przez Kulczycką postawy, zwłaszcza gdy jednym z argumentów ma być np. wers „oszołomiony jak noworodek” z wiersza *Trzej królowie*, odczytany jako modyfikacja wątku „martyrologii znoszonych przez dzieci – »niewiniątka« [...]” (s. 33).

Największą jednak przeszkodą w uporaniu się ze zleconym sobie przez autorkę zadaniem stają się język, styl prezentacji, aparat pojęciowy, jakim dysponuje ona podczas relacjonowania własnych ustaleń badawczych. Tak więc we *Wprowadzeniu* np., zupełnie nie wiedzieć, czemu, Barańczak jest nazwany „bardem opozycji [...]” (s. 10). Co prawda, współcześnie bard to w sensie przenośnym także „poeta, wieszcz”, ale w każdej definicji tego pojęcia „rola poety koresponduje ze statusem pieśniarza (śpiewaka)”, a poezja „kojarzona jest ze śpiewem” – jak pisze Tomasz Stępień, dodając: „dla literaturoznawcy to oczywiste”¹⁶. Mówiąc już o romantyzmie Barańczaka, autorka książki zauważa bardzo przytomnie, że jest to „romantyzm bez patosu, bez sztucznego deklamatorstwa [...]” (s. 11). Niestety, we własnym dyskursie Kulczyckiej nie udaje się uniknąć tych słusznie odmawianych poezji Barańczaka cech. O sonecie *Na tej czereśni czerwieni, na jej krwawe włókna* z debiutanckiej *Korekty twarzy* możemy np. przeczytać, że „kontemplujemy” w nim „pasję, każdy niemal element Męki Pańskiej – męki narodu [...]”, „Naturalna barwa owoców staje się szkarłatem szaty danej Chrystusowi na urągowisko, a jednocześnie hańbiącą czerwienią, jaka została narzucona Polsce” (s. 33–34). Mniejsza już o to, że taki styl z poezją Barańczaka wchodzi w przykry dla ucha dysonans, ale przecież nieuchronnie prowadzi w stronę rozmijania się z sensem tej poezji, w stronę ewidentnej nadinterpretacji. Żeby nie poprzestać na jednym przykładzie, zacytujmy jeszcze zdanie komentujące występowanie motywu krwi w wierszach autora *Jednym tchem*: „Jest to krew ofiar komunizmu, zwykłych obywateli PRL-u, ginących na ulicach. Ziemia nasączona tą krwią staje się ziemią świętą, relikwią zniewolonego narodu” (s. 122). Gdyby tego rodzaju zdania przeczytać bez kontekstu, w jakim je odnajdujemy, naprawdę trudno byłoby zgadnąć, że odnoszą się do wierszy Barańczaka.

Przy całej życzliwości, z jaką wypada przystąpić do lektury książki o ważnym polskim poecie, pomijając już same kwestie stylowe, niełatwo przystać na niewytłumaczalne rozmijanie się w niej z logiką przekazu poetyckiego, co gorsza, stowarzyszone często z polemicznym zacięciem wobec racjonalnych skądinąd odczytań. I znów wybrane tylko przykłady. Metafora „zbiorowego samobójstwa” z wiersza *Nazajutrz* ma, zdaniem autorki, obrazować motyw buntu: „Skrajnym przykładem reakcji na zło bywa zamierzona śmierć, jak zbiorowe samobójstwo z wiersza *Nazajutrz*” (s. 32). A jest przecież dokładnie odwrotnie: w wierszu nie bez powodu opatrzonym datą powstania („11 II 76”, tj. dzień po przegłosowaniu przez Sejm słynnych poprawek do Konstytucji PRL, z których wynikało m.in. zobowiązanie do trwałego sojuszu ze Związkiem Radzieckim) obraz zbiorowej śmierci wyraża pesymizm niemocy w obliczu aktu politycznego oportunisty, a nie „reakcję na zło”. „Prawie całkiem rozpogodzony w relacji z Bogiem [...]” (s. 46) ma być – według Kulczyckiej – bohater wiersza *Podnosząc z progu niedzielną gazetę*, „A dialog [z Bogiem] możliwy okazuje się tu również dzięki... mediom, rejestrującym porozrzucane po świecie znaki czasu” (s. 46). W związku z tym, jak dowodzi autorka, myślą się poprzedni badacze utrzymujący, że Bóg u Barańczaka pozostaje „Wiedzącym Niemym”¹⁷, „dramatycznie bezradnym wobec wła-

¹⁶ T. Stępień, *O bardzie*. W: *Zabawa – poetyka – polityka*. Katowice 2002, s. 12.

¹⁷ Dembińska-Pawelec, *op. cit.*, s. 84.

snego dzieła”¹⁸ (m.in. A. Libera). Jeszcze tylko należałoby zacytować komentowany fragment wiersza, w którym Bóg, w moim przekonaniu, bardziej przypomina komiksowo portretowanego magnata prasowego, wydawcę gazety pt. „Jutro” z serii filmów o agencji Jej Królewskiej Mości, niż, mimo wszystko („okrucuch grozy”), miłosiernego Boga Ojca:

Nie myśl, że nie doceniam tego, że łagodnie
oszczędzasz mnie, że nie chcesz mnie oniemić
w s z y s t k i m , że to jedynie okrucuch grozy, zbrodnie
ledwie niektóre z tych, o jakich Ci wiadomo.
Przyznaj się, tylko nie kręć, tylko nie milcz:
tam, skąd patrzysz, drukuje się takie gazety¹⁹.

Okazuje się, że można to czytać i tak: „Odsłonięte zostało tu [...] miłosierne oblicze Boga: nie chce On swojego człowieka porazić nadmiarem okrucieństw” (s. 238). Nie wiem, czym z kolei wytłumaczyć samą w ogóle możliwość dojścia do wniosku, iż *villanella* pt. *Powiedz, że wkrótce* „to liryk głęboko religijny [...]” (s. 100) albo iż w wierszu *Czas tak cierpliwie znosi* „podmiot liryczny otwiera się na nową rzeczywistość – obietnicę Raju [...]” (s. 99). Pojawiają się całe passusy, które zwyczajnie trudno zrozumieć i jakkolwiek uzasadnić w relacji do twórczości, którą mają opisywać, jak chociażby ten: „Charakterystyczny jest dla niej [tj. dla twórczości Barańczaka] język ezopowy – zręczne kamuflowanie poetyckiego przesłania. Jest to poezja, która nie znosi kompromisu, nie paktuje z wrogiem politycznym, ideologicznym, jakimkolwiek. Charakteryzuje ją młodzieńcza brawura i entuzjazm. Poezja Barańczaka ostrzega, apeluje o przezorność i rozwagę” (s. 39). Można odnieść wrażenie, że brawura poniosła autorzkę tego „strumienia świadomości”.

Nie będę mnożył przykładów podobnych nieporozumień, rozbieżności komentarza z tekstami wierszy. Towarzyszą one także, niestety, przywoływanym przez autorzkę cytatom z pism krytycznych. Np. charakterystyka twórczości Barańczaka „z okresu przed jego wyjazdem do Stanów” (s. 38) zostaje rozwinięta w przypisie wypowiedzi Piotra Śliwińskiego o tym, że poeta „brał beznadziejny i brutalny chaos pogrudniowej rzeczywistości pod kontrolę rytmu [...]” (s. 38, przypis 15). Trafiają się błędy rzeczowe: cytowana na s. 182 recenzja Barańczaka nie dotyczy, jak możemy przeczytać, tomu Tomasza Jastruna z 1967 r. (twórca ten był wówczas jeszcze przed debiutem książkowym), ale jego ojca, Mieczysława. Szkoda także, że w tych partiach recenzowanej monografii, które wolne są od podobnych „wypadków przy pracy”, jak np. w interesującym omówieniu motywu „kolebka grobem”, przypominają o sobie pewne braki lekturowe, w tym wypadku np. nieznanomość szkicu Anny Legeżyńskiej o „elegiach przedwczesnych” w poezji Barańczaka²⁰. Z kolei dowody znajomości innych ważnych opracowań są bardzo wątpliwe. Trudno obecnie mierzyć się z „wyobraźnią metafizyczną” Barańczaka bez przemyślenia stanowiska, jakie w tej sprawie 10 lat przed publikacją omawianej tu książki przedstawił van Nieukerken w swoim *Ironicznym konceptyzmie*. Holenderski badacz pojawia się natomiast na kartach pracy Kulczyckiej ledwie dwukrotnie. W przypisie odnotowującym, że wyraził sąd o metafizyczności *Tryptyku* (s. 142, przypis 5), oraz w cytacie z książki Jana Potkańskiego, kuriozalnym, bo mającym uzasadnić zdanie autorki, że to właśnie ten badacz (Potkański) włączył „wiersze Barańczaka »do nowoczesnej polskiej poezji metafizycznej«” (s. 15). Cytowany przez Kulczycką Potkański pisze: „Nowe rozumienie polskiego modernizmu inspirowane jest

¹⁸ A. Libera, *Zimy i podróże Stanisława Barańczaka*. W: S. Barańczak, *Zimy i podróże. Lekcja literatury z Antonim Liberą*. Kraków 1997, s. 15.

¹⁹ S. Barańczak, *Podnosząc z progu niedzielną gazetę*. W: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*, s. 13.

²⁰ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 151–183.

niewątpliwie tradycją anglosaską. Arent van Nieukerken w książce *Ironiczny konceptyzm* wydobywa stojące za taką innowacją terminologiczną analogie i skojarzenia²¹.

W części recenzowanej książki, która poświęcona została zagadnieniom metafizyczności wierszy autora *Atlantydy*, ponownie zwraca uwagę rozziw pomiędzy trafnymi i adekwatnymi ustaleniami oraz autokomentarzami samego poety a własnymi pomysłami autorki na sposób opisanego jego dokonań. Z jednej strony, cytuje ona słowa Barańczaka: „Metafizyczność to nie mistycyzm” (s. 16), z drugiej strony – dopowiada do wierszy mistyczne motywacje i konteksty, szczególnie podczas omawiania motywu światła (s. 139–165), kiedy to argumentów wspierających podejrzenia autorki dostarczać mają pisma św. Jana od Krzyża, komentarze tychże autorstwa Karola Wojtyły i Thomasa Mertona, opis doświadczenia mistycznego w pismach Jacques’a Maritaina, a w końcu i św. Teresa od Dzieciątka Jezus, i św. Faustyna Kowalska. W efekcie podmiot wiersza *Co mam powiedzieć* może zostać rozpoznany „Tak, jakby przeszedł [...] »noc mistyczną« [...]” (s. 155). A Barańczak staje się w tym rozdziale książki Kulczyckiej, wbrew sobie, twórcą żarliwie religijnym. Wszystko zgodnie z zasadą zaawansowanej hermeneutyki podejrzeń. Po przywołaniu autokomentarza poety i wyrażeniu opinii: „jakże to dalekie – na pierwszy rzut oka – od tego, co proponują wiersze Barańczaka”, pojawia się sugestia dramatycznego zwrotu narracji badawczej: „Nie dajmy się jednak zwieść” (s. 197). Barańczak miałby nawet stosować autocenzurę; kiedy np. pisze w wierszu *Jednym tchem*: „zamknąć wszystko i zamknąć się we wszystkim”, to „przemilczając pojęcie »wolności«, wprowadza wieloznaczne »wszystko«” (s. 173). Stąd już tylko krok do uogólnienia w dalszych partiach pracy: „U Barańczaka »politycznego« »wszystko« albo kamufluje słowo »wolność«, albo odwrotnie: znaczy rzeczyność ubezwłasnowolnienia i zniewolenia; otaczający świat tandety, kiczu, pozorów” (s. 225). Po zapoznaniu się z takim sądem wątpliwości związane z uchwyceniem jego sensu, zwłaszcza w relacji do wierszy autora *Podróży zimowej*, pozostają. Szczególnie jeśli pamiętamy chociażby o jednej istotnej tradycji, pominiętej przez Kulczycką zupełnie, jaką jest niewątpliwie Przybosiowy zamach poetycki na „Wszystko” i rola tego słowa-klucza w całym dorobku tego arcypoezy, o czym zresztą pisał przekonująco Balcerzan²². Przyboś pomógłby też zapewne w wyjaśnieniu metafory światła u Barańczaka, także zresztą w przydatnym dla omawianej pracy kontekście metafizycznym.

Autorka książki *„Powiedzieć to wszystko, o czym myślę”* zdecydowała się na rozwinięcie dwu ważnych i występujących w refleksji nad poezją Barańczaka wątków myślowych: stanowiska poety wobec tradycji romantycznej oraz perspektywy metafizycznej w jego wierszach. Zasadnie rozpięła te wątki na odrębne motywy, wskazała korespondujące z nimi teksty w przekroju całej twórczości lirycznej autora *Chirurgicznej precyzji*. Narzuciła jednak, w obrębie wskazywanych tradycji, kierunki odczytywania całości rozmijające się ze sposobem aktualizowania tych tradycji przez poetę. Kulczycka zniósła, niestety, w swojej lekturze wyraźny dystans, jaki zaznacza Barańczak tak wobec romantyzmu, jak i wobec odległych przecież w czasie doświadczeń twórców metafizycznych. W rezultacie na jej obrazie poezji Barańczaka zaciążyły nie istniejące w samej poezji akcenty: mesjanizm, mistycyzm, „ultrachrześcijańska” religijność (np. s. 134). Szkoda poza tym, że efekty poszukiwań autorki, które można by ocenić pozytywnie, zostały zniweczone przez rozmaite usterki, jakie powinny być wychwycone i naprawione przed publikacją książki.

²¹ J. Potkański, *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosi, Miłosza i Herberta*. Warszawa 2004, s. 19.

²² Np. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Wyd. 2. Warszawa 1984, s. 232–235.

Poeta i tłumacz

Dokonania translatorskie Barańczaka znane są niemal powszechnie, szczególnie dzięki odnowieniu w polszczyźnie dramatów Szekspira. Lista przekładów poetyckich wydaje się trudna do ustalenia. Barańczak-tłumacz, w pierw liryki niemieckiej, później rosyjskiej i angielskiej, debiutował wszak równocześnie z Barańczakiem-poetą. Nyczek już w szkicu pisanym w r. 1981 zwracał uwagę na istotę tego translatorskiego fenomenu: „Rzadko się zdarza, by wybitny poeta tak dużo czasu i miejsca poświęcał tłumaczeniom cudzych wierszy, do tego czerpiąc z różnych epok, stylów i języków. [...] A jednak w tym szaleństwie jest metoda. Wszystko, jak zresztą zwykle u tego pisarza, wiąże się w spójną całość. Przekłady są swoistym dopełnieniem twórczości oryginalnej; jakby poeta i z tymi głosami się utożsamiał: to też moje, też mi bliskie, taki też bywam. Tłumaczone poezje – te właśnie, nie inne – przedłużają na swój sposób, rozwijają pewne wątki i zainteresowania Barańczaka ledwie sygnalizowane w twórczości oryginalnej”²³. Po bardzo wielu latach od tej konstatacji i po imponującym poszerzeniu przez poetę katalogu przekładów sygnalizowana przez Nyczka „spójna całość”, jaką stanowić mają przekłady wraz z „twórczością oryginalną”, doczekała się wnikliwego opisu. Ewa Rajewska w książce *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz* podjęła próbę „zdiagnozowania indywidualności twórczej i translatorskiego fenomenu Stanisława Barańczaka, oświelenia »miejsc wspólnych«, pojawiających się na przecięciu jego poetyki autorskiej i poetyk twórców przez niego tłumaczonych, jak również »miejsc wspólnych« oryginalnej twórczości poetyckiej i twórczości przekładowej poety-tłumacza” (s. 9–10). Rzecz jasna, trudno byłoby od jednego autora oczekiwać – m.in. ze względu na kompetencje językowe, ale i ograniczenia miejsca – ogarnięcia, w zgodzie z przyjętą w omawianej książce perspektywą, obserwacji, relacji wiążących wiersze Barańczaka z wszystkimi tłumaczonymi przez niego poetami. Wybór stał zatem nieuchronnie u podstaw pracy badawczej Rajewskiej. Liczba przekładów, jak deklaruje autorka we wstępie, była brana pod uwagę, lecz nie jako jedyne kryterium. O selekcji materiału zdecydowało przede wszystkim poszukiwanie w tłumaczonych utworach inspiracji dla wierszy oryginalnych, inspiracji, pisze Rajewska, zarówno „wyeksplikowanej” poprzez motto i inne bezpośrednie odniesienia do danej twórczości, jak inspiracji „immanentnej”, odnajdywanej w nawiązaniach, przekładach utajonych, reminiscencjach. Autorka wzięła także pod uwagę wypowiedzi Barańczaka „dotyczące jego stosunku do danego twórcy [...]” (s. 27), sformułowane w esejach i wywiadach.

W cytowanym już przeze mnie szkicu Nyczek pisał: „Asumpt największy do zajrzenia w głąb eschatologii i metafizyki [wierszy Barańczaka] dadzą tłumaczenia XVII-wiecznych Anglików”²⁴. Z rozpatrywania tego rozległego i ważnego obszaru Rajewska jednak zrezygnowała, odsyłając czytelnika do – podejmującego kompetentnie ten wątek – opracowania van Nieukerken w książce *Ironiczny konceptyzm*. Wybór poznańskiej badaczki znajduje odzwierciedlenie w siedmiu rozdziałach: *Wysoka popkultura Beatlesów; Instynkt, ironia i indywidualizm E. E. Cummingsa; Emily Dickinson gest wycofania; Roberta Frost a znajomość z nocą; Intensywność smutku Philipa Larkina; Seamusa Heaneya muzyka tego, co się dzieje; Placziwy bohater Wilhelma Müllera*. W każdym rozdziale strategia translatorska Barańczaka zostaje opisana na tle przekładów tych samych wierszy dokonanych przez innych tłumaczy oraz w odniesieniu do przekładu filologicznego. Na końcu każdego rozdziału zamieszczone są pełne teksty analizowanych wierszy we wszystkich przywoływanych wariantach. Sylwetkom omawianych poetów towarzyszy rozległa bibliografia przedmiotowa, odnotowująca także recepcję danego twórcy w światowym literaturoznawstwie, rzetelnie dokumentowane są dyskusje i polemiki prowadzone wokół tłumaczonych przez

²³ T. Nyczek, „Powiedz tylko słowo”. *Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*. Londyn 1985, s. 99.

²⁴ *Ibidem*, s. 99.

Barańczaka wierszy, autorka korzysta z bogatego zasobu prac z zakresu teorii literatury i translatoologii. Gdyby tylko uznać, że otrzymaliśmy książkę niezwykle przydatną także w prowadzeniu dalszej refleksji nad poruszonymi w niej zagadnieniami, to już uzasadniałoby jej edycję. Otrzymaliśmy jednak coś więcej. Rajewska prowadzi żywy, bogaty i wciągający czytelnika wywód, odświeżając obraz poezji autora *Widokówki z tego świata*. Zgromadzony w tej książce ładunek poznawczy, trudny do przecenienia w procesie pogłębiania wiedzy o dorobku Barańczaka, przekazany został stylem fachowym (w duchu szkoły strukturalno-semiotycznej), a przy tym w sposób uporządkowany i przejrzysty, zapewniając odbiorcy przyjemność lektury.

Analiza wczesnych tłumaczeń kilku tekstów Beatlesów, zapowiadająca przy okazji predykcję autora *Atlantydy* do poezji melicznej, pozwala odkryć zasady i mechanizmy rządzące całą jego późniejszą działalnością przekładową, przede wszystkim przywiązanie do „dominandy semantycznej” utworu: „nakazująca ocalić najistotniejszy chwyt obcojęzycznego dzieła, bowiem wszystkiego ocalić nie sposób, prowadzi Barańczaka do znacznie swobodniejszego traktowania litery oryginału, czego niektórzy krytycy wybaczyć mu nie chcą i nie mogą” (s. 41). Rozdział poświęcony E. E. Cummingsowi, jednemu z najwcześniejszych przez autora *Jednym tchem* tłumaczonych poetów, dokumentuje już w praktyce tezę, postawioną także przez Nyczka: „Barańczak tłumaczył niemal wyłącznie poetów, których koncepcja poezji była bliska jego własnej” (s. 45). Autorka recenzowanej książki czyta 150 wierszy Cummingsa w przekładzie Barańczaka na tle jego własnych utworów z lat siedemdziesiątych z tomów *Sztuczne oddychanie* i *Ja wiem, że to niestuszne* oraz m.in. w relacji do napisanej przez niego wówczas dysertacji *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* (1974). W znanych czytelnikom demaskatorskich grach z językiem propagandy możemy dzięki spojrzeniu w stronę Cummingsa dostrzec także głębsze motywacje, np. w uprawianej przez tegoż „ironicznej krytyce zdogmatyzowanych utopii społecznych [...]” (s. 57) czy w pogardzie dla „pompatyczności i pustostłowa [...]” (s. 59). Potoczność, „mówioność”, typograficzne „udziwnienia” pozwalają z kolei dojrzeć ważny i dla tłumaczeń, i dla twórczości oryginalnej kontekst poezji Białoszewskiego.

To zresztą stały gest badawczy Rajewskiej – wskazanie trzech ramion trójkąta stanowiącego figurę opisu danego modelu mowy poetyckiej. Odkrycie tego trzeciego, polskiego poety, wybranego ze względu na różne rodzaje pokrewieństwa z autorem tłumaczonym (językowe, pokoleniowe), pozwala, z jednej strony, lepiej poznać motywacje przekładu, literackie źródła jego języka, z drugiej strony – dostarcza klucza do odwrócenia tej relacji i zobaczenia powiązania przekładu z wierszami Barańczaka. Znakomicie widać skuteczną działalność tej zasady rozumienia „miejsc wspólnych” w rozdziale o Emily Dickinson. Wprowadzenie Norwida – na zasadzie swoistego „interpretanta” – przez autorkę książki między Dickinson a Barańczaka umożliwia lepsze wyczuwanie napięć międzytekstowych, które nie ogranicza się wyłącznie do lokalizacji aluzji, źródła, cytatu, itp.²⁵ W rozdziale opisującym tłumaczenia Roberta Frosta w nieoczekiwanej roli „interpretanta” zostaje przez Rajewską obsadzony z kolei Przyboś. Dodajmy od razu, że nie są to zestawienia naiwne: „stwierdzenie, że Frost Barańczaka jest amerykańskim Przybosiem, byłoby uproszczeniem” (s. 153). Autorka zdaje sobie – i czytelnikowi – sprawę, że twórców tych wiele dzieli. Jednak odkrywanie bliskości, podejrzenie „duchowego pokrewieństwa”, przy uwzględnieniu „okoliczności ważniejszych i mniej ważnych [...]” (s. 151), przynosi zdumiewająco udane rezultaty, także w budowaniu przesłanek do interpretacji dzieła i „drogi do arcydzieła” autora *Atlantydy*. Omawiając tłumaczenia wierszy Philipa Larkina dostrzega Rajewska, że „Barańczak odkrywa w Larkinie poetę o podobnym spojrzeniu na świat – które w wyborze wierszy i ich przekładzie można do własnego jeszcze bardziej upodobnić [...]” (s. 184).

²⁵ Odwołuję się tu do określenia „interpretant” w ujęciu M. Riffaterre’a (*L’Intertexte inconnu*, „Littérature” 1981, nr 41, s. 5–6).

Wydaje się, w kontekście lektury pozostałych partii książki, iż zdanie to nie tylko jest prawdziwe w odniesieniu do Larkina, ale opisuje zasadę budowania relacji z tekstem tłumaczonym przez Barańczaka-poetę. Zrozumienie owego „upodobnienia” może okazać się bardzo przydatne, zwłaszcza przy próbie budowania nazbyt łatwych analogii między wierszami autora *Atlantydy* a dorobkiem współmieszkańców jego „domu poetów”. Z analizy działania tej zasady wynikają bowiem i takie wnioski: „Robert Frost w wyborze i przekładzie Barańczaka okazał się poetą »ściemnionym«, Philip Larkin – dokładnie odwrotnie: został przez tłumacza »rozjaśniony« [...]” (s. 184). Złożone relacje z przekładanymi tekstami przenikają do twórczości oryginalnej, np.: „*Pan Elliot Tischler z Widokówki z tego świata* jest wyraźnie polemiką z Larkinowskim *Panem Bleaneyem* [...]” (s. 166). Rajewska znakomicie oświetla istotę tej polemiki w analizie porównawczej obu tekstów, którą kończy ważną, różnicującą poetów, konstatacją: „Zestawiając *Pana Bleaneya* z *Panem Tischlerem*, można się zastanawiać, czy w Barańczakowej polemice z wierszem Larkina nie chodzi przypadkiem o konflikt postaw nie tylko poetyckich, lecz także życiowych” (s. 206).

Z kolei „upodobnienie”, i to właśnie w aspektach życiowych (biograficznych), staje się kluczem autorki do pokazania „miejsc wspólnych” poezji Barańczaka i Seamus Heaney: wspólnota roku 1968 jako przeżycia pokoleniowego (choć twórcy przynależą do różnych generacji), wyjazd Heaney z rodziną na stałe z ogarniętego stanem wyjątkowym Ulsteru i wyjazd polskiego poety z kraju przed wybuchem stanu wojennego, profesura w Harvardzie, itp., wraz ze współpracą obydwu poetów przy tłumaczeniu *Trenów* Kochanowskiego na angielski. W rozdziale tym świetnie udaje się zwłaszcza uchwycić swoistość Barańczakowych przekładów Heaney oraz sposób działania zasady „dominanty semantycznej” na tle osiągnięć innych mistrzów w tym fachu: Czesława Miłosza i Piotra Sommera (tu szczególnie wnikliwa analiza różnic w tłumaczeniu wiersza *Kara*). Zamykający książkę Rajewskiej rozdział pt. *Placziwy bohater Wilhelma Müllera* nie dotyczy problematyki translacji w ścisłym sensie tego słowa. *Podróż zimowa* Barańczaka nie jest przecież zbiorem przekładów pieśni niemieckiego romantyka, ale zawiera własne wiersze Barańczaka napisane do muzyki Franza Schuberta. Autorka omawianej książki proponuje jednak odczytywanie cyklu Barańczaka jako „tłumaczenia polemicznego” wobec cyklu Wilhelma Müllera, podejmowanego, by „zakwestionować wartości oryginału” (s. 259). Rezultaty bardzo drobiazgowych oględzin obydwu tekstów stają się owocne dla oceny całej, sumiennie przez autorkę zebranej, dotychczasowej, niejednoznacznej bynajmniej recepcji *Podróży zimowej*, a także dają podstawę do zaproponowania własnej interpretacji. Wykracza ona poza jednoznacznie parodystyczne odczytywanie cyklu Barańczaka na tle wierszy poprzednika. Rajewska odnajduje motywację dla sądu, zgodnie z którym „Barańczak egzagerującego Müllerskiego kochanka wykpiwa, wędrowca natomiast szanuje, polemizuje z nim jednak, ponieważ sam wyznaje odmienny światopogląd” (s. 267). W krótkim *Zakończeniu* autorka referuje ustalenia Adama Dziadka²⁶ dotyczące strategii przekładowej Barańczaka stosowanej przy tłumaczeniu utworów polskich na angielski oraz potwierdza przydatność tych ustaleń „w kierunku odwrotnym [...]” (s. 286). Dzięki Ewie Rajewskiej i wnikliwemu oświetleniu przez nią rozmaitych napięć międzytekstowych z pewnością lepiej możemy rozumieć poezję autora *Podróży zimowej*, wiemy też dzięki badaczce, jak to się dzieje, że „ostatecznym efektem »walki« Barańczaka z przekładem jest niezmiennie znakomity polski wiersz” (s. 287).

W gmachu wiersza

Ocalony w gmachu wiersza Jerzego Kandziory, na tle prac powstających równolegle i stanowiących w drugiej połowie pierwszej dekady wieku zaskakująco obfite świadectwo

²⁶ A. Dziadek, *Strategia przekładu literackiego*. W zb.: *77 przekładów Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh z polskiej poezji współczesnej*. Wybór, wstęp i oprac. ... Katowice 1995.

receptji dzieł Stanisława Barańczaka, prezentuje podejście najbardziej spójne i całościowe. Natomiast od książek z lat dziewięćdziesiątych monografia Kandziory, oprócz oczywistego zyskania cennego dystansu do przedmiotu badań, różni się także naturalnym poszerzeniem obszaru obserwacji o nowe dokonania poety z tomem *Chirurgiczna precyzja* na czele. Na swój sposób zatem detronizuje poprzednie monografie.

Kandziora przyjął w opisie porządek chronologii – rytm ukazywania się kolejnych tomów wierszy, z wyraźną cezurą oddzielającą okres krajowy w twórczości poety od tego późniejszego – który idzie w parze z lekturą zgodną z kluczem biograficznym: „doświadczeń egzystencjalnych bohatera” (s. 8) poezji Barańczaka, potraktowanych jako „ikony uniwersalnych doświadczeń” (s. 9) człowieka XX wieku. Książka złożona została ze *Wstępu* i sześciu rozdziałów, z których ostatni jest w istocie podsumowaniem przypominającym najważniejsze tezy przedstawione przez badacza w rozdziałach poprzednich. W mojej lekturze rozprawa jawi się natomiast jako skomponowana z trzech wyraźnych sekwencji, które dyktują odmienne style jej odbioru i prowadzą do różnych opinii, układających się w najogólniejszym ujęciu, kolejno, w sądy pełne gorącej aprobaty, wyrażające stan życzliwego zaciekawienia i wreszcie polemiczne. Tym trzem zasadniczym tonom odbioru *Ocalonego w gmachu wiersza*, z zaznaczeniem, że zwłaszcza dwa pierwsze odczucia towarzyszą lekturze do ostatnich stron, mieszając się tylko z polemicznymi, odpowiadają następujące, wydzielone w ten sposób już przeze mnie, części monografii: rozdział pierwszy, „odczytujący” wiersze krajowe, rozdziały poświęcone dwóm najwcześniejszym amerykańskim tomom Barańczaka, partie dotyczące *Podróży zimowej* i *Chirurgicznej precyzji*. Być może, taki właśnie podział na trzy części podyktował nam zresztą swoją twórczością sam Barańczak i podział ten odpowiada po prostu naturalnym fazom ewolucji jego dorobku.

Kandziora już we *Wstępie* ustanawia czytelny punkt wyjścia do swoich rozważań, rysując napięcie między „nowofalowym wizerunkiem poety [...]”, dominującym w świadectwach receptji, a brakiem nowej, „równie wyrazistej definicji” (s. 5) twórczości Barańczaka. Domyślamy się, że wypełnienie tego braku staje się ambicją omawianej rozprawy. Najtrudniejsze zadanie zdawało się więc czekać na autora w próbie opisanie na nowo pierwszej fazy dokonań poety, znaczony aż sześcioma tomami wierszy: *Korekta twarzy* (1968), *Jednym tchem* (1970), *Dziennik poranny* (1972), *Sztuczne oddychanie* (1974), *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977), *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980). Kandziora ma przy tym świadomość, że „istnieje już szereg opracowań naukowych, które zdają się tamtą wczesną fazę twórczości analizować ze szczególną wnikliwością, wytyczają trudne do podważenia kierunki interpretacji i zakreślają jakoby definitywne konteksty historyczno-literackie [...]” (s. 13). W cytowanym zdaniu znamienne jest zastosowanie form gramatycznych sugerujących jednak faktyczne niedokonanie i pozorność owej definitywności dotychczasowych odczytań („zdają się”) oraz podkreślających w istocie powątpiewanie w ich niepodważalność (partykuła „jakoby”). Oddanie sprawiedliwości zastanej receptji jest więc od razu zaopatrzone w mocny sygnał polemiczny. Zasadne staje się zatem rozbudzone głęboko przez autora oczekiwanie na rzeczywiste odkrycie nowego klucza interpretacyjnego. Zwłaszcza wobec nieco przewrotnej i pozornie paradoksalnej deklaracji postępowania dwukierunkowego: z jednej strony, podważania akademickiego stanu badań i podejrzliwego potraktowania dotąd wyznaczonych odniesień poezji Barańczaka do tradycji literackiej, z drugiej strony – przeciwstawienia się „lekturze ahistorycznej”, istniejącej głównie w krytyce „okołobrułionowej” (s. 14).

Na pytanie, czy autor książki wywiązał się z obietnicy, należy od razu i jednoznacznie odpowiedzieć, że tak. Za kwestię dla siebie kluczową uznał podjęcie próby ponownego wyboru tradycji, przekraczającą ograniczenia kontekstów poznawczych oraz instrumentów badawczych związanych z odniesieniami do baroku, romantyzmu czy „lingwizmu” („próbę odwrócenia ruchomej sceny owej tradycji [...]”, s. 20). W pierwszym rozdziale udało mu się wprowadzić odbiorcę w pasjonujące odkrywanie obszarów dotąd w poezji Barań-

czka rzeczywiście nie spenetrowanych. Źródłem autentycznych odkryć interpretacyjnych stają się dwie stosunkowo bliskie Nowej Fali w czasie tradycje: ekspresjonistyczna i nawiązująca do Drugiej Awangardy lat trzydziestych. Identyfikacja, spotkanie tych trzech odsłon polskiej poezji (ekspresjonizm, katastrofizm, Nowa Fala) dokonuje się w zderzeniu sztuki i zaangażowania społecznego, w kolejnych „odnowieniach poezji wizyjno-zaangażowanej” (s. 23). Efekty odsłonięcia tych wątków tradycji pojawiają się w *Ocalonym w gmachu wiersza* – w seriach wnikliwych interpretacji połączonych najpierw kwestią somatyzmu: ciała pojmowanego jako świat wierszy Barańczaka; interpretacji później wiązanych „epistemologiczną podejrzliwością wierszy katastroficznych” (s. 69) („polegającą na poszukiwaniu w s a m y m c z ł o w i e k u zawiązków katastrofy”, s. 66); interpretacji wybierających patronat Bachtina z jego *Twórczością Franciszka Rabelais’go*, potraktowaną jako przydatna „encyklopedia” karnawałowych motywów i jako ważny klucz do odkrywania strategii poetyckiej Barańczaka; wreszcie – interpretacji śledzących pierwiastki *sacrum*. Na marginesie rzetelnego katalogowania przez Kandziorę rozmaitych form ekspresji karnawałowej, szczególnie w tomie *Sztuczne oddychanie*, chciałbym poczynić jedynie małe sprostowanie. Teza o „dyskwalifikowaniu karnawałowych pierwiastków [...]” poezji Barańczaka, o niepodejmowaniu przez krytykę „karnawałowej tradycji literackiej”, o „pomijaniu karnawałowego wątku [...]” albo wręcz o nieskrystalizowaniu się tegoż „w świadomości komentatorów jako osobnego problemu badawczego [...]” (s. 87) stawiana jest jednak zbyt mocno. Odczytania obrazu codzienności w wierszach Barańczaka w kontekście, za Bachtinem właśnie definiowanej, karnawalizacji, spotykamy bowiem w opracowaniach z lat dziewięćdziesiątych, choć oczywiście nie w tak kompleksowej prezentacji jak u Kandziory. Autorowi *Ocalonego w gmachu wiersza* udało się zaproponować nowy, przekonujący obraz „krajowej”, bardzo obfitej przecież jak na jedną w sumie dekadę, twórczości Barańczaka. Nieoczywiste dotąd lub w ogóle nie istniejące tropy lekturowe objawiły się w uważnych egzegezach Kandziory z wielką siłą, przedstawione w żywej i dynamicznej narracji badawczej. Należy tym bardziej żałować, że autor praktycznie pominął w swoich rozważaniach debiutancki tomik *Korekta twarzy*, występujący sporadycznie tylko jako punkt odniesienia do wierszy późniejszych (s. 69, 77).

W drugiej wyodrębnionej przeze mnie sekwencji książki mieszczą się dwa rozdziały omawiające pierwsze „amerykańskie” tomy Barańczaka: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985* (1986), *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988* (1988). Początek pierwszego z nich czytamy jeszcze jak kontynuację rozdziału poprzedniego. Dzieje się tak za sprawą znakomitej interpretacji wiersza *Historia*, opublikowanego w *Atlantydzie*, a powstałego prawdopodobnie przed wyjazdem poety do Stanów Zjednoczonych, i w tym sensie jakoś przynależnego do „wierszy krajowych”. Kto wie, czy to nie najbardziej mistrzowski popis możliwości interpretacyjnych Kandziory i zarazem modelowy przykład jego metody postępowania z wierszem, ale również odsłonięcie modelu poezjowania w ogóle właściwego dla Barańczaka. Odsłonięcie, które ujawnia ową „p o d ó j n o ś ć [...] d y s k u r s u”, gdzie np. jak w wierszu *Historia* „jednorazowe czynności ludzi i wydarzenia promieniują także sensem symbolicznym, historiozoficznym. Nabrzmiwiają podwójnym znaczeniem, znaczą dosłownie, w sferze materii, i jako figury działań i zdarzeń w tkance społecznej, w przestrzeni Historii” (s. 132). O ile interpretację *Historii* czyta się jeszcze „jednym tchem” jako ożywczy powiew nowego w refleksji „barańczakologicznej”, o tyle w pozostałych partiach komentarzy do „wierszy amerykańskich” zdają się pobrzmiwać echa „już znanego”. Choć, dodajmy od razu, autor nie odchodzi bynajmniej od strategii polemisty wobec odczytań uprzednich. Niemniej polemika w tym wypadku polega przede wszystkim na jakby mocniejszym stawianiu akcentów – w niektórych kluczowych kwestiach. Tak więc np. przy okazji tematu emigracji Kandziora akcentował będzie „o d r z u c a n i e p e r s p e k t y w y i n d y w i d u a l i s t y c z n e j, przewyciężanie przez bohatera wierszy egotycznego mniemania o wyjątkowości własnego doświadczenia wy-

gnańca, a nawet kwestionowanie istotności obu tych pojęć – emigracji i wygnania – i otwieranie się właśnie na ogólnoludzką wspólnotę” (s. 127), osłabianie „doniosłości dramatu wykorzenia [...]” (s. 179). Ale nie jest przecież tak, że w dotychczasowym odbiorze np. wierszy z *Atlantydy* doszukiwano się w istocie, jak mówi Kandziora, „współczesnej repliki romantycznego wygnańca” (s. 400). Dość jasno pisano natomiast o wyraźnym odcinaniu się od tradycji nakazującej wyrażanie nostalgii z oddalenia, o polemice z własną uzurpacją do roli „wygnańca”, o postępującej w tej poezji uniwersalizacji wygnania jako figury podstawowej sytuacji egzystencjalnej człowieka, itd. W polemicznym ferworze autor *Ocalonego w gmachu wiersza* miejscami zatem nieco, oczywiście, upraszcza (żeby nie powiedzieć: „unaiwnia”) sądy poprzedników, co jednak jest jakoś zrozumiałe i wpisane w sam charakter gestu polemicznego.

Warto na pewno odnotować prezentowaną w tej sekwencji książki koncepcję „dwukodowości tekstu poetyckiego”, pojmowaną nie tylko w „wąskim sensie artykulacji językowej [...]”, ale także jako cecha „świata przedstawionego, jako odsłanianie w nim zakrytych zrazu i zaszyfrowanych prehistorii? cudzych głosów?, odsłanianie ich przed samym bohaterem [...]” (s. 179). Z zaciekawieniem można śledzić rozwiązywanie przez badacza zagadek wpisanych w wiersze za sprawą jakichś „słuchowych halucynacji” istniejących w dyskursie poetyckim. Na sposób przedstawiania zmiany języka tej poezji, zmiany, do jakiej miało dojść między okresem krajowym a emigracyjnym, trudno natomiast przystać od razu i bez wątpliwości. Kandziora stawia tezę, że w utworach Barańczaka po r. 1982 „niepomiarne wzrasta udział swoicie przezroczystego opisu świata, anegdota, subiektywnego postrzegania i patrzenia, wreszcie prywatnego żywiołu językowego głównej postaci wiersza”, że „»światem przedstawionym« poezji Barańczaka przestał być język jako twór społeczny” (s. 159). Sprawa języka musi być oczywiście elementem tylko szerszego pytania o zmianę w ogóle, od sytuacji egzystencjalnej podmiotu twórczego zaczynając. Istotnie, w zewnętrznym i odnotowanym przez krytykę oglądzie amerykańskich tomów zwraca się uwagę na zaskakujące, zwłaszcza w przypadku poety żyjącego z daleka od kraju, otwarcie wiersza na żywioł kolokwialny. Nie są to jednak zupełnie nowe cechy poezji Barańczaka, ale jedynie uwyraźnione, jak się zdaje, przez amerykański kontekst oraz rekwizyt. Istotne pytanie powinno dotyczyć zagadnienia zmiany w obrębie fundamentów tej poezji, które, przynajmniej w moim przekonaniu, są trwałe. Czy podobne przekonanie wypływa z analiz przeprowadzonych w *Ocalonym w gmachu wiersza*? Na to pytanie musimy poszukać odpowiedzi w trzeciej sekwencji książki. Składają się na nią dwa dopełniające się według mnie rozdziały, krótszy – poświęcony *Podróży zimowej* (1994), i obszerny, zbudowany z trzech samodzielnych esejów, rozdział o wierszach z *Chirurgicznej precyzji* (1998).

Jak zaznaczyłem już wcześniej, ostatni wątek dociekań Kandziory, jeśli pominiemy jego niewątpliwą uważność wobec materiału badawczego, przenikliwość obserwacji i autentyczną dojrzałość komentarza, zasługuje, w moim przekonaniu, na polemikę. Począwszy od interpretacji *Podróży zimowej* podejmuje bowiem autor książki krucjatę antyromantyczną, której zwieńczeniem, oprócz obrazu Barańczaka jako „poety antyromantycznego [...]” (s. 253), ma być przekonanie odbiorcy do rozmaicie i wielokrotnie sformułowanych sądów o tym, że późna poezja autora *Dziennika porannego* bierze w obronę świat przed człowiekiem. Podjęty w wierszach „trud obiektywizacji [...]” (s. 263), uznanie, że „s w i a t nie istnieje ze względu na człowieka [...]” (s. 262), ma przy tym prowadzić do „mniej dramatycznego spojrzenia na kres ludzkiego życia” (s. 265). W komentarzach do *Chirurgicznej precyzji* sens tak odczytywanej relacji między człowiekiem a światem zostaje z kolei zidentyfikowany jako „oddalenie dramatu egzystencjalnego [...]” (s. 274). To oczywiście ślad wybranego i uznanego przez Kandziore jako obiecujący tropu interpretacyjnego, jakim ma być poezja Larkina, pisarza tłumaczonego przez Barańczaka. Na oryginalną twórczość polskiego pisarza przenosi badacz zasady Larkinowskiej epistemologii poetyckiej, zgodnie z którą w twórczości lirycznej obydwu autorów ma dokonywać

się ten sam proces „uwalniania pejzażu, świata nieożywionego, przedmiotów, materii z ludzkich emocji, przywracanie im statusu odrębnych bytów, niepodległych ludzkim ocenom” (s. 254). Ujawnianie zasad, a zwłaszcza skutków Larkinowskiej epistemologii w wierszach Barańczaka, mimo zachęcająco brzmiących autokomentarzy tego drugiego, wydaje się jednak zabiegiem zbyt mechanicznym i trudnym do akceptacji. A jeśli na to przystać, to po uwzględnieniu skutków „rozjaśniającej” adaptacji Larkina przez Barańczaka obserwowanej w tłumaczeniach, o czym pisała przekonująco Rajewska.

W samym już sposobie dowodzenia, chociażby antyromantyzmu *Podróży zimowej*, tkwi jedno z ziaren prawdopodobnego nieporozumienia. Chodzi mi o ekwiwalentne użycie określeń „sentymentalny” i „romantyczny” na wielu stronicach książki Kandziory: obok siebie stoją „sentymentalna oprawa” i „Duchowa obolałość romantyka [...]” (s. 248), w jednym zdaniu pojawia się „sentymentalna, romantyczna konwencja” (s. 249), lekarstwem na „ckliwy sentymentalizm [...]” winien być „a n t y r o m a n t y c z n y p i e r w i a s t e k twórczości Larkina” (s. 252), itp. Nie ma, oczywiście, żadnej wątpliwości co do tego, że Barańczak, od początku zresztą swojej drogi twórczej, reprezentował postawę antysentymentalną (choć, dodajmy dla rozweselenia, byli krytycy, którzy sytuowali go „między Karpowiczem a Karpińskim”, wykrzykując na marginesie *Dziennika porannego*: „Ileż tu sentymentalnego roztkliwienia rodem z Karpińskiego”²⁷). Antysentymentalizm ten jednakże, stanowiący, rzecz jasna, o jakościach poetyckich *Podróży zimowej*, nie może być mylony nijak z antyromantyzmem. To dwa zdecydowanie różne zakresy pojęć. I różne skutki z ich przypisania do danego stanowiska twórczego muszą wyniknąć. Jeśli zgodzić się z Ireneuszem Opackim, że o postawie człowieka romantycznego decydują: „dostrzeżenie ironii świata, i podważanie sensowności działających w nich reguł, i gorzka bezradność wobec nich”, „bezradność romantyczna, bo nie zezwalająca na zgodne wtopienie się konkretnego, jednostkowego bohatera w otoczenie, ale prowokująca odruch buntu, odruch niezgody”²⁸, to wydaje się wręcz niemożliwe, by bez tej właśnie lekcji romantyzmu odczytywać obraz człowieka w poezji Barańczaka. Człowieka już z ducha Norwidowego, ale przecież romantycznego. Dlatego w kwestii stosunku poety do spuścizny romantycznej trudno się z Kandziorą zgodzić. Precyzyjnie ujął rzecz wcześniej van Nieuwerkerken: „Barańczak pragnąc zaznaczyć ironiczny dystans do romantycznego typu duchowości (mesjanizm *etc.*), czyni tak w przekonaniu, że chcąc nie chcąc będzie ulegał (odruczowo) pewnym, ciągle jeszcze aktualnym, wzorcom myślenia lub zachowania właśnie r o m a n t y c z n y m”²⁹.

Poezja autora *Jednym tchem* zawsze wyrastała z impulsu buntu i niezgody, a nawet irracjonalnego, wydawałoby się, sprzeciwu, jeśli stawką w tej grze był człowiek, człowiek, a nie choćby „trafny i trwałe / sens tego świata” (*Łono przyrody*). Stąd też jako aktualną, także w perspektywie późnych wierszy, czytać trzeba deklarację z utworu *Ułożone po ciemku*:

do upadłego będę targować się z kurzą ślepotą
 że oświetlonych planet i nieoświeconych reżymów:³⁰

Zresztą Kandziora świetnie zdaje sobie z tego sprawę, kiedy dostrzega w „imperatywie docierania do prawdy egzystencjalnej [...]” ujawniający się „jakiś *constans* twórczej drogi Stanisława Barańczaka, którą określała od początku zasada nieufności” (s. 291). W rozdziale poświęconym *Chirurgicznej precyzji* zauważyć trzeba ponadto wiele znakomitych

²⁷ T. M o c a r s k i, *Między Karpowiczem a Karpińskim*. „Poezja” 1974, nr 1, s. 88–89.

²⁸ I. O p a c k i, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 87.

²⁹ V a n N i e u k e r k e n, *op. cit.*, s. 327.

³⁰ B a r a ń c z a k, *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, s. 38.

pomysłów interpretacyjnych i wynalazczości analitycznej. Mieści się tu np. odkrycie wewnętrznej dynamiki wiersza, traktowanego jako „wypowiedź filozoficzna formułowana zawsze od nowa” (s. 318), odkrywanie dramaturgii poetyckiej, która rodzi się z relacji ustanawianych przez idiom narracyjny, odkrywanie *universum* w idiomie, rozbieranie konstrukcji palimpsestowych czy ujawnianie „autotematycznej podejrzliwości utworu” (s. 338). Na tle dotychczasowych badań poezji Barańczaka, udokumentowanych przecież kilkoma monografiami i wieloma znaczącymi szkicami czy rozdziałami książek, rozprawa prezentowana przez Kandziorę jest prawdziwie nowatorska, m.in. w zakresie wskazania tradycji literackiej, odkrywania prawideł rządzących strukturą artystyczną wiersza i całego tomu, w sposobie przedstawienia zagadnień wyobraźni poetyckiej. Dodatkowo zwraca uwagę terminologiczna wynalazczość i pomysłowość badacza, owocująca efektami, które mogą mieć zastosowanie także poza obszarem refleksji dotyczącej poezji Barańczaka: „wiersze tektoniczne” (s. 73), „ekspresjonistyczny »lingwizm«” (s. 79), „karnawalizujący realizm groteskowy” (s. 99), „»lingwizm« metafizyczny” (s. 113), „epifania lingwistyczna” (s. 403), i inne. Książka ukazuje problematykę twórczości poetyckiej Barańczaka w różnych kontekstach i przekrojach: od biografii, przez modele recepcji, po szczegółowe zagadnienia struktur i konwencji artystycznych, zawiera interpretacje pojedynczych tekstów, często wręcz popisowe.

Abstract

DARIUSZ PAWELEC
(University of Silesia, Katowice)

THREE VOICES ABOUT STANISŁAW BARAŃCZAK'S POETRY

The author discusses three books on Stanisław Barańczak poetry published four decades after the poet's debut. The book by Dorota Kulczycka (*“Expressing All I Am Thinking about.” On Stanisław Barańczak's Poetry*) is dominated by a reading that sets Barańczak's achievements into romantic tradition and metaphysical trend. In Ewa Rajewska's book (*Stanisław Barańczak – a poet and a translator*) the wonder of Barańczak's translation craft is seen in the context of his own poetics. Jerzy Kandziora (*Saved in the Edifice of a Poem. On Stanisław Barańczak's Poetry*) offers the most complete monograph about Barańczak's poetry to date. Kandziora's presentation maintains a chronological order and the key to its reading is Barańczak's biography.