



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Rewolta słowa poetyckiego - Barańczak, Krynicki

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (2010). Rewolta słowa poetyckiego - Barańczak, Krynicki. W: S. Wysłouch i J. Borowiec (red.), "Poznań w marcu - Marzec w Poznaniu : (w rocznicę wydarzeń 1968 roku)" (S. 77-90). Poznań : Wydawnictwo Poznańskie

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Rewolta słowa poetyckiego – Barańczak, Krynicki

W szkicu pt. *Wolność słowa* pisany w kwietniu 1981 roku Tadeusz Nyczek odnotował:

Otwieram raz jeszcze, po latach, debiutancką *Korektę twarzy* (Poznań 1968). Na skrzydełku okładki zdjęcie młodziutkiego poety i nota, że studiuje polonistykę. Tomik oddano do składania 6 grudnia 1967. Nikt jeszcze wtedy nie wiedział, co się zdarzy za trzy miesiące. Co spowoduje gwałtowny zwrot w naszej powojennej kulturze. Stworzy nowe pokolenie literackie. Sam Barańczak zapewne nie podejrzewał, że za trzy miesiące czas popłynie tak prędko, że tych kilka, kilkanaście marcowych dni wykopie taką przepaść między jego literackim debiutem a książką drugą¹.

Sam Stanisław Barańczak już w lipcu 1974 roku zapisywał:

Marzec 1968 był momentem narodzin nowego okresu we współczesnej literaturze, więcej nawet: w kulturze. [...] To właśnie po marcu powstają pierwsze ważkie i przełomowe utwory poetów krakowskich, warszawskich, poznańskich. [...] To marzec zmusił młodą poezję końca lat sześćdziesiątych do poszukiwania nie tyle piękna, co prawdy – i do poszukiwania języka nie pięknego, lecz takiego, którym dałoby się tę prawdę wyrazić².

Wspólną cechą obydwu przytoczonych konstatacji, ogłaszanych wszakże z perspektywy niewielkiego dystansu do kluczowego dla ich autorów zdarzenia, jest wyraźna kategoryczność sądu. W zaledwie sześć lat po Marcu Barańczak obwieszcza narodziny nowego okresu w kulturze, oddziela „grubą kreską” juvenilia swoich rówieśników i swoje własne od „pomarcowych” – „pierwszych ważkich i przełomowych” utworów. Kilka lat później Nyczek pisze o Marcu jako „gwałtownym zwrocie w powojennej kulturze”, który między dwiema

¹ T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1985, s. 92-93.

² S. Barańczak, *Etyka i poetyka*, Paryż 1979, s. 184-185.

kolejnymi książkami poetyckimi tego samego autora wykopuje przepaść. Chciałbym rozważyć, czy te śmiałe sądy formułowane ponad ćwierć wieku temu należy rozpatrywać przede wszystkim jako przykłady pokoleniowej retoryki zmiany, czy też jako przenikliwe świadectwo wczesnych i celnych rozpoznań. W tym celu niezbędne będzie zgłębienie dostrzeżonej przez Nyczka „przepaści”, być może odnalezienie jej dna.

„Kilkanaście marcowych dni” ustanawia zatem przestrzeń „pomiędzy”, której krawędzie stanowić będą w prowadzonych przeze mnie poszukiwaniach wybrane tomy poezji Stanisława Barańczaka i Ryszarda Krynickiego. Po jednej stronie znajdują się *Korekta twarzy* i *Akt urodzenia*, zawierające wiersze pisane przed marcem 1968 roku. W tomiku Barańczaka wszystkie utwory pochodzą z całą pewnością sprzed grudnia 1967 roku. Tom Krynickiego, opublikowany w roku 1969, zawiera teksty z debiutanckiego arkusza *Pęd pogoni, pęd ucieczki* z roku 1968, ale znajdziemy w nim też kilka wierszy napisanych już po Marcu. Na przeciwległym do wymienionych książek brzegu, znajduje się *Jednym tchem* (1970) i *Dziennik poranny* (1972) Stanisława Barańczaka oraz *Organizm zbiorowy* (1975) i *Nasze życie rośnie* (1978) Ryszarda Krynickiego. W obydwu wypadkach trudno te publikacje od siebie dokładnie oddzielić. Przypomnijmy, że wiersze z arkusza *Jednym tchem* zostały przedrukowane w *Dzienniku porannym*, natomiast w paryskim tomie Krynickiego znalazły się utwory, które nie mogły ukazać się we wcześniejszej książce krajowej.

Pamiętając rzecz jasna o odrębności obydwu twórców, tak różnie przecież kształtujących swoje poetyki autorskie już w chwili debiutu – co stało się jeszcze bardziej widoczne po okresie budowania pokoleniowej wspólnoty – chciałbym, szukając w ich drugich tomach czegoś prawdziwie „przełomowego”, podążać raczej tropem istotnych zbieżności. Najpierw chciałbym odnaleźć te zbieżności w tomach pierwszych, czyli w wierszach przedmarcowych. Interesować mnie będzie przede wszystkim zadeklarowane w nich stanowisko wobec roli poety i wynikająca z przyjętej postawy koncepcja słowa poetyckiego. Lektura debiutanckich tomów Barańczaka i Krynickiego uświadamia bowiem, że dla obu twórców poezja ma wyjątkową wartość. Świat zdaje się liczyć o tyle, o ile można go zmieścić w wierszu, „oczyścić” lirycznie i dać mu nawet intensywniejsze istnienie w słowie poetyckim:

Jak się da wtopić, jak się zamknąć
da? Jak, zrośnięte wyjąć z owych
kilku minut, przenieść w to słowo,
nie rozsypać? Gdy tak się zwały,
ciaśniejsze niż związane ręce:
ówczesny deszcz u szczytu wielkich
okien, ówczesny chłód, ówczesny
półmrok nad literami, miękkość
ówczesna, myśl o tobie. Które
minęły. Kilka minut, i tak
oczyszczonych z siebie! i w nich osaczyć
deszcz, półmrok, miękkość, chłód – osobne
i tak jedne? I jak by brzmiało
takie zamknięte słowo!

(KT, 13)*

Projekt poezji przedstawiony przez Barańczaka w wierszu *Jak w jedno słowo* ma charakter marzenia, poetyckiej uzurpacji czy wręcz, jak pisze Arent van Nieukerken, „poetycko-egzystencjalnej utopii”³. Świadomość tego, że „doświadczenia z trudem wydostają się na powierzchnię języka”⁴, wprost wyartykułowana przez Krynickiego w odautorskiej nocie do *Pędu pogoni, pędu ucieczki*, skutkuje u obydwu poetów „zagarnięciem bohatera przez tekst, jego *utextstowaniem*”⁵. Znakomicie ilustruje ten proces *Odmiana żeńsko-rzeczowa* Krynickiego:

[...]

ja, nieprawy synonim twoich i cudzych zdań chcę ciebie przybliżyć –

[...]

I, i jestem tylko część mowy, cudzystów tak obcy, że tylko jak i.

(AU, 71)

* Cytaty pochodzą z następujących wydań: S. Barańczak, *Korekta twarzy*, Poznań 1968 [dalej KT]; *Dziennik poranny*, Poznań 1981 [dalej DzP]; R. Krynicki, *Akt urodzenia*, Poznań 1969 [dalej AU], *Organizm zbiorowy*, Kraków 1975 [dalej OZ] (przyp. red.).

³ A. van Nieukerken, *Zasady konstruowania zdarzenia w poezji Stanisława Barańczaka*, w: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 142.

⁴ R. Krynicki, *Od autora*, w: tenże, *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, Warszawa 1968, s. 5.

⁵ A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 27.

Bohater liryczny *Aktu urodzenia* zdaje sobie doskonale sprawę z faktu, że bardziej od prawdziwego interesuje go świat poetycki:

[...]

zakończyć podróż, która otworzyła ci oczy na drugi świat, na poświęcę papieru. [...]

Jakbyś w rodzinnym

mieście

nie mógł rozpoznać żadnego ze znanych ci miejsc, w zaspie papieru,

która cię otacza i toczy jak dożywnia choroba,

[...]

(AU, 58)

Bohater Barańczaka poszukuje prawdy o sobie w swoim tekstowym przeistoczeniu, w wyniku którego „na obraz i podobieństwo od nowa swoje, tylko swoje” rodzi się *Drugi*, z prozy poetyckiej o tym tytule:

Zdrapać uśmiech, zwlec skórę, odjąć ruchy, nawet cień odrąbać od siebie niezamierzonego, zamotanego w fałszywe powijaki. Różowe tynki kruszyć dłutem nie bacząc na zacieki potu, aż do ciemniejszych malowideł, dalej, aż do kruchych cegieł, jeszcze do cienkich w powietrzu kresek najbardziej pierwszego szkicu. [...]

(KT, 42)

Prawdziwe i spełnione, przynajmniej w sferze marzenia albo „poetycko-egzystencjalnej utopii”, jest tylko Ja utożsamione z wierszem, jak w *Piśmie* wieńczącym *Korektę twarzy*:

Chciej wszystkiego: wbij się w te ciasne obroże z kolcami, przesyj na ich wylot spojone w blok karty, godząc w to, co najciemniej zakryte w tunelach liter [...]. Tędy, przez rządkі nierównych pierścieni, mknie strzała ciebie [...]

(KT, 43)

„[...] i moglibyśmy określić poetę, jako istotę, która już nie może wypowiadać siebie, gdyż musi wypowiadać wiersz”⁶, definicja Witolda Gombrowicza wydaje się w tym wypadku niezwykle adekwatna. Poeta utożsamiony z wierszem odpowiada w omawianej poezji również innej parze ekwiwalencji, mianowicie ciała i tekstu. Podczas

⁶ W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*, w: tenże, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1986, s. 342.

lektury interpretowanego jako erotyk wiersza Barańczaka pt. *Bez poprawek* mogą pojawić się zasadne wątpliwości⁷, czy adresatką wyznania miłosnego jest ukochana kobieta czy raczej wiersz o niej, a może po prostu sama poezja:

[...] – przecież
nawet i wtedy nie poprawię błędów
i nic nie skreślę, odtwarzając z ognia
ciebie, mój tekst.

(KT, 11)

Podobnie dzieje się w wierszu Ryszarda Krynickiego *Strzępy listu miłosnego*:

gdziekolwiek ciebie spotkam na wysokich słowach
[...]
(kocham nie ciebie lecz myśli o tobie)
[...]

(AU, 68)

Niemal identycznie w wierszu *Szept* Stanisława Barańczaka głównym obiektem poetyckiej egzaltacji stają się same słowa wypowiedziane przez kochanka, oddalające się coraz bardziej od realnej sceny miłosnej⁸:

Teraz są tylko słowa w ciepłej gwieździe
włosów; szeptane tak bardzo,
jakby nie chciały nawet dźwiękiem przybrać
swojej jasnej nagości. [...]
– niech ten szept
wchodzi na scenę i gra moje słowa
po raz tak już tysięczny, że wierzy sam sobie
[...]

(KT, 17)

Słowa miłości wywoływane we wczesnych wierszach obydwu poetów zdają się prowadzić raczej do miłości słowa, pożądanie ciała

⁷ Zdaje z nich sprawę K. Biedrzycki, zob. tenże, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 240-241.

⁸ Pisze o tym także K. Biedrzycki (s. 227).

natomiast staje się momentalnie twórczą pożądlivością. W konsekwencji tych procesów, w ramach których obowiązuje „prymat doznań lirycznych”, przestrzeń wierszy wypełnia ciało „utekstowione”, podporządkowane artystycznej idealizacji⁹. W *Akcie urodzenia* Krynickiego powracają często zdania-klucze o „tobie obnażonej do ostatnich zdań” (17, 24, 25) czy też „wywiązywaniu ciała z nagłych spódnic czcionki” (24, 25). Pozytywnie waloryzowany „płodny głód” to: „nie wydostać twej nagości nad powierzchnię nieznanych słów” (25). Kobieta jest synonimem istnienia w „obcym języku” (27), „obcojęzycznym dworcem tekstu” (29). Gra zmysłów sprowadza się do gry tekstowej: „Znam smak i zapach tego zdania/woń głosek twego ciała” (73). Ciało uzyskuje swoje prawdziwe znaczenie, stając się słowem, tak jak „czarna i żywa krew” w *Piśmie* Barańczaka może zostać utrwalona (ocalona) tylko przez „zakola rzek schnących na papierze” (43)¹⁰.

I właśnie cytowane *Pismo* Barańczaka sprowokowało jednego z jego interpretatorów do komentarza, w którym odnaleźć możemy zdania pomocne w podsumowaniu śledzonego dotąd wątku zbieżności *Aktu urodzenia* i *Korekty twarzy*:

Tutaj widoczna jest spora egzaltacja – pisze Krzysztof Biedrzycki – poezja wyniesiona jest bardzo wysoko, uzasadniona jest nieomal egzystencjalnie, staje się przedmiotem fascynacji, ale i powodem cierpienia, jest na pewno wyrazem sensu życia i działania dla poety. Jest jednak uzasadniona egoistycznie, stanowi potrzebę i pożądanie samego autora, tylko z jego perspektywy obejmuje świat, poza jego świadomością i jego emocjami nie posiada żadnych odniesień¹¹.

⁹ Podobny wariant interpretacji tego motywu u Krynickiego przedstawił Paweł Dybel: „Partnerka objawiona »nago« w samym słowie – »naga do ostatnich zdań«, jest bowiem równocześnie »naga do ostatnich oczu«. Jej materialność, cielesność przybiera charakter idealny. Staje się samym światłem, które poeta utrwala w słowach wiersza”. Zob. P. Dybel, *Ziemscy, słowni, cielesni*, Warszawa 1988, s. 297. Problem „tekstowości ciała” m.in. w odniesieniu do poezji Krynickiego podejmuje także B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w poezji współczesnej*, Kraków 2006.

¹⁰ P. Śliwiński zarysowuje w swojej interpretacji *Pisma* nierozstrzygalną antynomie. „Zastępowanie życia w tekście” byłoby więc „jego wtórnością, nieautentycznością i w konsekwencji błahością; a może – na odwrót – jego utrwaleniem, niedoskonałym, lecz możliwym?”. Zob. tenże, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 177.

¹¹ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, s. 241.

Przedstawiona interpretacja to w gruncie rzeczy nieco oskarżycielska charakterystyka postawy, którą, już bez takich intencji, Edward Balcerzan określił wcześniej mianem „strategii arcy poety”. Mieszczą się w niej między innymi: priorytet roli poety nad innymi rolami socjalnymi, priorytet słowa poetyckiego nad słowem potocznym; większe zainteresowanie dla świata poetyckiego niż pozapoetyckiego; próba ogarnięcia w poezji Wszystkiego; przekonanie, że „byty zewnętrzne, jak i słowa języka codziennego, liczą się o tyle tylko, o ile potrafią zaistnieć – z nieporównanie większą intensywnością – w arcywierszu”; że „nieśmiertelna jest kraina form”¹².

Gdyby pierwsze tomy poznańskich lingwistów oceniał przywołany już wcześniej Witold Gombrowicz, mógłby powtarzać argumenty ze słynnego eseju *Przeciw poetom*, podkreślając znużenie „farmaceutycznym ekstraktem”, zmęczenie nadmiarem „oczyszczenia ze wszelkiego elementu antypoetyckiego, co upodabnia wiersze do chemicznego produktu”¹³. „Błędem stylu” w poezji nazywał Gombrowicz „wszelką ucieczkę od rzeczywistości”, domagając się od poety konfrontacji z odmiennymi od jego własnej „rzeczywistościami”¹⁴. Mając poezji za złe „ciasne obcowanie identycznych światów, identycznych ludzi”, autor *Przeciw poetom* pytał: „Gdzież w tak hermetycznym stanie ducha powstać może jakaś szczelina, przez którą wdarłoby się z zewnątrz życie?”¹⁵. W swoim definiowaniu poezji Gombrowicz był zaskakująco blisko ustaleń, jakie kilkanaście lat przed nim poczynił Michaił Bachtin, piszący o niewykorzystywaniu przez gatunki poetyckie „artystycznie wewnętrznej dialogowości słowa”¹⁶. „Słowo jest w nich samowystarczalne – pisał – i nie zakłada istnienia cudzych wypowiedzi”, „język poety to jego własny język, poeta żyje nim

¹² E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-65*, cz. 1, Warszawa 1984, s. 232-245.

¹³ W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*, s. 340-342.

¹⁴ Tamże, s. 339-344.

¹⁵ Tamże, s. 344-346.

¹⁶ M. Bachtin, *Słowo w powieści*, w: tenże, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 112. Tezy Bachtina o niedialogowym charakterze słowa poetyckiego sprawdzają i dyskutują na przykładzie utworów wybranych z literatury antycznej współautorzy tomu, *Bakhtin and Classics*, ed. R. Bracht Branham, Northwestern University Press 2002.

i w nim”¹⁷. Bachtinowski poeta powinien „suwerennie panować nad swoim językiem”, „oczyszczać słowo z cudzych intencji”¹⁸:

Wszystko, co wchodzi do utworu poetyckiego, musi skapać się w rzece zapomnienia, stracić pamięć o poprzednim swoim życiu w obcych kontekstach: język może pamiętać tylko o swoim życiu w kontekstach poetyckich [...]”¹⁹.

Dążąca do namnażania znaczeń na odświętnym słowie biblijno-bibliotecznym poezja z *Aktu urodzenia* oraz podporządkowane „utopijnej filozofii słowa poetyckiego”²⁰ wiersze z *Korekty twarzy*, poszukujące dla bytu „zamkniętego słowa” i zamykającego rytmu²¹, właściwie idealnie wpisywały się w poetycką normę modernizmu, zdefiniowaną złośliwie przez Gombrowicza, i w powszechne – ponadczasowe oczekiwania wobec poezji i poety określone przez Bachtina²². Poznańskie nowofalowe debiuty zdradzały zatem zdecydowanie arcypoetyckie uzurpacje, nawet w tych paru wierszach Krynickiego, które zdawały się zapowiadać otwarcie na różnojęzyczną mowę albo dramatycznie tematyzowały potrzebę przekroczenia istnienia zapatrzonego „na drugi świat, na poświęcę papieru”, na przykład w pragnieniu, aby „zakończyć podróż, która otworzyła ci oczy na drugi świat”, „Niech płonie” (AU, 58). W kręgu arcypoetyckich uzurpacji pozostawał także podmiot tych wierszy Barańczaka, w których perspektywa czasu przyszłego, oprócz wymiaru profetycznego (*Tutejszy*):

¹⁷ M. Bachtin, *Słowo w powieści*, s. 113.

¹⁸ Tamże, s. 126-127.

¹⁹ Tamże, s. 127.

²⁰ Tamże, s. 116.

²¹ „Rytm – pisze Bachtin – jeszcze bardziej wzmacnia i kondensuje jedność i zamknięty charakter stylu poetyckiego i zakładanego przez ten styl jednolitego języka”. Zob. tamże, s. 128.

²² Już po napisaniu tego szkicu przeczytałem utwierdzającą mnie w przekonaniach o słowie poetyckim wczesnych wierszy Barańczaka opinię Edwarda Balcerzana: „Lecz juvenilia Barańczaka, w odróżnieniu od jego liryków późniejszych, z *Jednym tchem* i *Dziennika porannego*, operowały polszczyzną jednorodną, pozbawioną wewnętrznych kolizji, konfrontacji stylów funkcjonalnych, które z reguły uwyrażniają słowo. (...) Na tym tle (chodzi m.in. o Krynickiego; dopisek mój) polszczyzna juveniliów Barańczaka wydawała się hieratyczna, wzniosła, »muzealna«. Zob. E. Balcerzan, *O „wczesnym” Barańczaku autobiograficznie*, „Topos” 2008, nr 1-2, s. 14.

[...]

Kiedyś zamknę się wokół ciała tego kraju
i ono może mnie uchwyci jak rękojeść.

(KT, 24)

– zdawała się także dawać wyraz artystycznego niespełnienia:

[...]

Ty, tak opustoszały pomieszczeniem dla mnie,
po stokroć przypuszczonej; ja, tak nieobecna
w twoich półmrocznych przejściach, zakamarkach tajnych,
w ich pustych odebrzmieniach, gdy uderzyć głucho.

W mroku rozszerzyć siebie, rozmnożyć na wszystkie
strony w tobie. Dopiero kiedyś. Jeszcze wierzysz,
żeś jest i instrumentem wewnątrz futerału.
To ja dopiero będę twoimi słowami.

(KT, 15)

Wiersz pt. *Pusty*, interpretowany jako erotyk²³, jest raczej tekstem metapoetyckim, w którym poeta oddaje głos samej Poezji właśnie, ustawiając się w pozycji medium („instrument wewnątrz futerału”). Ale wypowiedziane w nim oczekiwanie na słowa, które mają dopiero nadejść i wypełnić pustkę doskonale przygotowanej formy, można odczytać jako prefigurację ziszczenia się romantycznego wariantu rozżewu między głoszoną treścią a tym, kto mówi, jako zapowiedź mówienia także „cudzym głosem”.

„Wbrew pozorom – napisał Stanisław Stabro – od *Korekty twarzy* (1968) do *Jednym tchem* (1970) przebył poeta długą drogę”²⁴. W zdaniu tym uchwycimy się owych „pozorów”, które przeciwstawić trzeba wykopanej przez Marzec „przepaści” dostrzeganej z kolei przez Nyczka. Stabro, formułując zastrzeżenie: „wbrew pozorom”, wydaje się podkreślać, że przed- i pomarcowy tom Barańczaka mimo wszystko wiele „na pierwszy rzut oka” łączy. Podobną uwagę można by zapewne odnieść do przed- i pomarcowych tomów Krynickiego. Rzeczywiście, mimo powszechnej zdawałoby się świadomości przebycia przez poetów „długiej drogi” czy tak wcześniej ogłaszanego przez samych autorów Pokolenia '68 „przełomu”, jaki dokonał się po

²³ Zob. np. K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, s. 227.

²⁴ S. Stabro, *Poeta odrzucony*, Kraków 1989, s. 238.

Marcu w ich twórczości, w krytycznych opisach i historycznoliterackich syntezach odnotujemy raczej postrzeganie ciągłości ich artystycznych realizacji niż głębokie akcentowanie domniemanego zerwania. Odpowiadają za to zapewne „pozory”, za które uznać trzeba obszary tradycji wiążące literackie debiuty i „książki drugie” obydwu zajmujących nas twórców. W obydwu wypadkach chodzi o aktualizację tradycji awangardowej i zwrot ku poezji lingwistycznej. W szczególności arcypoetyckiej strategii debiutów wiersze Barańczaka wydają się bliższe praktyce poetyckiej Juliana Przybosia, w tomie Krynickiego przewagę uzyskuje natomiast wzorzec peiperowski.

Pozwalające na pozorną identyfikację przed- i pomarcowych książek dwie tradycje pozornie wiele ze sobą łączy. Ale jak już zauważył Janusz Sławiński, i to na cztery lata przed ogłoszeniem pierwszych książek Barańczaka i Krynickiego, poeci lingwiści „wyciągnęli najdalsze konsekwencje z awangardowego przełomu w pojmowaniu zadań i zobowiązań mowy poetyckiej. Tak dalekie, że przekształcające stosunek nawiązania do tego wzorca – w stosunek opozycji”²⁵. Warto zapytać o konsekwencje jednoczesnego sięgnięcia po wzorzec i zrodzoną przezeń opozycję w wierszach poznańskich nowofalowców. Pisała o tym Bożena Tokarz: „Z punktu widzenia funkcjonalności i światopoglądu konstrukcja poematu rozkwitającego oraz lingwizm wykluczają się wzajemnie. Układ rozkwitania ewokował ideę afirmatywną w stosunku do świata, tezę o jego wewnętrznym i zewnętrznym ładzie. Celem chwytów lingwistycznych była natomiast destrukcja (...)”²⁶. Peiperizm „dawał gwarancję uporządkowania w granicach autonomii poezji”²⁷, a lingwizm paradoksalnie otwierał na świat. W ten sposób w „hermetycznym stanie ducha” ewokowanym przez *Akt urodzenia* i *Korektę twarzy* pojawiła się – oczekiwana w poezji przez Gombrowicza – „jakaś szczelina, przez którą wdarłoby się z zewnątrz życie”. Życie „z zewnątrz” wdarło się przez tę szczelinę po Marcu '68.

Oczywiście należy pamiętać, że pomarcowy przewrót w języku poetyckim stał się możliwy dzięki doświadczeniom wcześniejszym. Przede wszystkim dzięki awangardowym próbom metaforyzacji utar-

²⁵ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, w: tenże, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 87.

²⁶ B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1992, s. 55.

²⁷ Tamże, s. 54.

tych zwrotów frazeologicznych oraz dzięki eksperymentom z naśladowaniem języka mówionego w poezji Mirona Białoszewskiego. To dwa kluczowe, choć różne etapy wykuwania „szczeliny”. Awangardowe przekształcenie sięgało do najbardziej skonwencjonalizowanych pokładów mowy potocznej, by dokonać jej „rewaloryzacji”, co wiązało się z oderwaniem elementu potocznego od swojej „biografii”: „zwrot taki o tyle stawał się nosicielem informacji poetyckiej, o ile nabierał znaczeń nieprzekładalnych na jego wartości potoczne”²⁸. Mówiąc językiem Bachtina, poeta awangardowy „oczyszczał słowo z cudzych intencji”²⁹. Z kolei Miron Białoszewski zrobił wiele, aby wprowadzana w obręb wiersza potoczność językowa nie była już odbierana jako antyteza poetyckości³⁰. I właśnie takie wejście „cudzego słowa” do wiersza wraz z całą jego „starą” biografią stało się fundamentem zmiany, wymuszającej przededefiniowanie istoty poetyckości. Do pomarcowych wierszy poznańskich lingwistów nie będą już miały zastosowania żadne formuły pozwalające odróżnić istotę słowa powieściowego od poetyckiego.

Wystarczy lektura takich wierszy Barańczaka, jak *Wypełnić czytelnym piśmem* lub *Papier i popiół: dwa sprzeczne zeznania*, aby zdezaktualizować tezę o tym, że sprzeczności i konflikty „w świecie poezji ukazują się zawsze w świetle jednolitego i bezspornego słowa”³¹. Z kolei autoparodystyczny, także w odniesieniu do dokonania całej swojej generacji, utwór Krynickiego pt. *Jak napisać wiersz współczesny*, najlepiej przekonuje, że w odniesieniu do słowa poetyckiego przestało mieć zastosowanie wyobrażenie o tym, że: „idea wielości językowych światów, w równym stopniu sensownych i wyrazistych, jest stylowi poetyckiemu organicznie obca”³²:

aby napisać wiersz współczesny
wystarczy z dowolnego kawałka zadrukowanego papieru
(np. gazety, afisza, zmieniającego się w zależności od koniunktury
podręcznika, obwieszczenia, klepsydry,
donosu, ostrzeżenia, zarządzenia porządkowego nr 3, katechizmu,

²⁸ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Kraków 1998, s. 250.

²⁹ M. Bachtin, *Słowo w powieści*, s. 127.

³⁰ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego...*, s. 250-251.

³¹ M. Bachtin, *Słowo w powieści*, s. 114.

³² Tamże, s. 114.

legitymacji pewnego pana w cywilu itp.)
przepisać,
[...]

(OZ, 36)

W innym wierszu Krynickiego, tematyzującym wpływ pozaliterackich dialektów na wiersz współczesny (*Zabawa językowa*), bohater liryczny „Budzi się na miękkim stosie wydartych języków” (OZ, 58). Co zupełnie oczywiste w świetle dotychczasowej refleksji nad poezją lingwistyczną, w wierszach Barańczaka i Krynickiego „języki prowadzą ze sobą walkę dosłownie na śmierć i życie, bo jeden zagraża drugiemu, unicestwia go, przenika, demaskuje”³³. W tym dialogowym spięciu zniknąć musi jeden z wymogów stylu poetyckiego: „odpowiedzialność za język całego utworu jako za własny, pełna akceptacja każdego elementu, tonu, zabarwienia tego języka”³⁴. Także język własny poety może on odtąd zobaczyć niejako z zewnątrz, poeta może mu się przeciwstawić i uczynić „przedmiotem świadomej, wymagającej dystansu refleksji”³⁵. W pomarcowej twórczości Barańczaka i Krynickiego dialogowość staje się wewnętrzną cechą słowa poetyckiego. Zdolność dialogowa pojawia się w najmniej nawet oczekiwanych relacjach. Stanisław Balbus na przykładzie tomów Barańczaka z lat siedemdziesiątych dowodzi, że

nawet tak zinstytucjonalizowany język autorytarny, jak totalitarną nowomowę [...] można poprzez zabiegi intertekstualne (intersemiotyczne) nie tylko skompromitować („sprofanować”), ale zmusić do konwersacji³⁶.

Przepaść, jaką wykopał Marzec '68 roku pomiędzy debiutami poznańskich poetów a ich kolejnymi książkami, jest głębsza, niż mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać – „wbrew pozorom” wyznaczanym przez odwołania do kluczowych tradycji literackich. Przed Marcem Barańczak i Krynicki poruszają się w obrębie zamkniętego kodu określającego granice autonomii poezji, po Marcu – decydują się na radykalne tego kodu przekroczenie. Najpierw, zgodnie z istotą języka poetyckiego, odkrywają polisemię i złożoną

³³ T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo...*, s. 97.

³⁴ M. Bachtin, *Słowo w powieści*, s. 114.

³⁵ O braku takiej możliwości w języku poezji zob. M. Bachtin, *Słowo w powieści*, s. 114.

³⁶ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 139.

niejednoznaczność słowa poetyckiego w tropie. W „tomach drugich” źródłem słowa staje się świat dialogu i „żywych” wypowiedzi³⁷. Pojawia się słowo bez pretensji do pozaczasowości, słowo, które wręcz nie chce być ahistoryczne. Trop zyskuje zatem w swojej wierszowej grze partnerstwo prowadzące nieuchronnie tradycyjny porządek poetycki do zniszczenia³⁸.

Słowo odświeżone pierwszych wierszy zastąpiło słowo powszechne, podobnie zresztą jak właściwe dla nich „ciało tekstowe” wyparł raczej „tekst cielesny” – „język, to dzikie mięso” u Krynickiego (OZ, 65), a u Barańczaka w *Nie*:

[...] słowo, któremu nadać
bagaż strzaskanych kości i wylanej krwi
[...]

(DzP, 17)

Wiersz tożsamy z poetą („ja-wiersz”) zanikł na rzecz wiersza pisanego „jak gdyby w imieniu szarego człowieka”³⁹, otwierającego się na różnojęzyczne światy, kipiącego żywiołami mowy. W konsekwencji zmianie ulega koncepcja podmiotu tej poezji i miejsce samego poety, który przestaje odtąd „wysoko śnić” (DzP, 64). Świat wewnętrzny podmiotu, stanowiący o problematyce *Korekty twarzy* i *Aktu urodzenia*, zostanie poddany próbie, sprawdzianowi, naciskom ze strony świata zewnętrznego w następnych tomach. Kolażowe klejenie cytatów, pośrednictwo „cudzych słów” utrudnia lub wręcz

³⁷ W sposób zaskakujący nawet dla samego Stanisława Barańczaka taką dialogowość jego wierszy wydobył spektakl Teatru Ósmego Dnia pt. *Jednym tchem*. Autor tomu wspomina: „Moje wiersze na ogół zapisywane są (...) jako wypowiedź ciągła, jednogłosowa; w wykonaniu teatralnym wprowadzenie elementów dramatycznego napięcia wymagało nieraz tego, co się popularnie określa jako „rozbicie na głosy. I co się okazało: ten zabieg był jak najbardziej zgodny z naturą samych wierszy. Wydobył na jaw ich wewnętrzne zdialogowanie, ich wielogłosowość, która w cichej lekturze może nie jest tak widoczna”. Cyt. wg: J. Tyszka, *Teatr Ósmego Dnia – pierwsze dziesięciolecie (1964-1973)*, Poznań 2005, s. 166. Za zwrócenie uwagi na ten teatralny argument dziękuję Pani Profesor Elżbiecie Kalembie-Kasprzak.

³⁸ Pisze Bachtin, „Z chwilą, kiedy partnerem w grze symbolu staje się cudzy głos, cudzy akcent, jakiś inny punkt widzenia, porządek poetycki ulega zniszczeniu, a symbol przesuwa się w plan prozy”. Zob. tenże, *Słowo w powieści*, s. 166.

³⁹ J. Kwiatkowski, *Słowo Barańczaka*, w: tenże, *Magia poezji*, Kraków 1995, s. 332.

uniemożliwia w nich określenie się „ja”. W wierszach-strumieniach Ryszarda Krynickiego (np. *Świat jeszcze istnieje, Przedmieście, Kobieta trzydziestoletnia*) podmiot „stanowi medium dla przepływających faktów, nie będąc w stanie dokonać żadnych zabiegów scalająco-interpretacyjnych”⁴⁰. W kolażach, jak zauważa Bożena Tokarz, „zostaje zakwestionowana jednorodność stylistyczna wiersza, a w efekcie również podmiotu lirycznego jako czynnika organizującego tekst (*Podróż pośmiertna III; Pożegnanie, upadek; Zabawa językowa*)”⁴¹. Nieco inaczej skutkuje otwarcie na wielojęzyczność dla podmiotu wierszy Barańczaka. Rozproszenie podmiotowej świadomości w wierszach *Gdzie się zbudziłem, Wyciągnęliśmy właściwe wnioski z wydarzeń* wydaje się pogłosem dykcji Różewiczowskiej. Jej naśladowanie w tekstach z *Sztucznego oddychania* pojawia się już wyraźnie w ramach liryki roli i w funkcji autokompromitacji podmiotu mówiącego wziętego już niejako w cudzysłów. W innych wierszach Barańczaka figurą unifikacji (języków, wartości) jest przede wszystkim amplifikacja.

Polifonicznie wymykający się i nieuchwytny podmiot, a także adresat liryczny, ustanawiają warunki dla prawdziwie „dialogicznej” liryki. Wystawienie tropu poetyckiego na konfrontację z „cudzym słowem” rujnuje zarówno romantyczne, jak i awangardowe uroszczenia poetyckości. Poezja polska po Marcu '68 na stałe już nabrała życia. Przejęcie zrewolucjonizowanego stosunku do słowa poetyckiego przez następne generacje to największy niepolityczny skutek tzw. wydarzeń. Skutek trwały, nawet jeśli uznać, że sami jego współautorzy zatoczyli w swojej późnej twórczości koło. Krynicki w antytetycznym zaprzeczeniu swojego punktu wyjścia – w zwątpieniu w sens kreacji poetyckiej i stopniowym ściszeniu dykcji aż do zamilknięcia. Barańczak – w dalekich od wczesnej naiwności, choć na swój sposób jakoś utopijnych, próbach arcydzieła⁴².

⁴⁰ B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, s. 60. Zob. na ten temat także: A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, s. 120.

⁴¹ B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, s. 59.

⁴² Zob. P. Śliwiński, *Ku arcydziełu*, w: *Barańczak – poeta lector*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka VI (XXVI)”, Poznań 1999, s. 9-21.