



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

Title: Utracone w naśladowaniu: Stanisław Barańczak i pastiszyści

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (2008). Utracone w naśladowaniu: Stanisław Barańczak i pastiszyści. „Polonistyka” Nr 3 (2008), s. 15-22

© 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

Utracone w naśladowaniu

Stanisław Barańczak i pastiszyści

■ DARIUSZ PAWELEC

Różnorodność i złożoność oryginalnego dorobku poetyckiego Stanisława Barańczaka nie podlega dyskusji. Z pieczołowicie przepatrywanego przez artystę horyzontu tradycji literackiej wyłoniło się w jego dziele własnym wiele kształtów i form wierszowych, struktur rytmiczno-wersyfikacyjnych, gatunków, pomysłów na wiersz.

Obfitość i bogactwo tych propozycji idzie w parze z ich niezwykłą wyrazistością, która pozwala z daleka rozpoznawać wszelkie niemal przejawy fenomenu Barańczaka. Dość wcześnie rozpoczęty w jego wypadku proces krystalizacji autorskiej poetyki zaowocował nadaniem jej sankcji znaczeniowego i stylistycznego autorytetu. Poeta w kolejnych tomach stara się oczywiście umykać bezlitosnemu prawu stereotypu własnej twórczości, który jednakowoż z każdym tomem sam utrwała. Sprawdzając poetycką przydatność rozmaitych rejestrów mowy, poddając coraz to nowym próbom swojego bohatera lirycznego, *przepakowując* świat jego przeżyć np. z sonetu do villanelli, autor *Chirurgicznej precyzji* umacnia tylko fundamenty widoczne już w *Dzienniku porannym*. I nie chodzi tu wyłącznie o łatwą identyfikowalność jego stylu, ale raczej o trwałą splot tegoż stylu z określoną grą znaczeń, do której odsyła. Wyjaśnienia istoty opisywanego fenomenu chciałbym poszukiwać w *krótkim przesłuchaniu* (podsluchaniu) mniej lub bardziej zadeklarowanych pastiszystów.

Przeczytajmy najpierw fragment *Listu do podróżujących* Tadeusza Żukowskiego, wiersza z roku 1980:

*Bok wbity w bok, lekki oddech w kark i plusk,
I chrzęst deszczu o blachę –*

*i szyb nie oderwiesz od
Twarzy stłoczonych w autobusie małym świtem...
A pęka szosa (jałowy strąk) w bezlistną rozpacz!
Asfalt pod koła, koła przed oczy i tak to:
Tak się toczy stłoczona tłuszcza w tętnice
I mózg¹.*

Wykorzystanie repertuaru środków spod znaku Barańczakowego *lingwizmu* ma tu niewątpliwie charakter przesadnie skondensowany. *Układ rozkwitający* wiersza zbudowany został na natręctwie wyliczeń. Dodajmy do tego pozostałe dominujące i jasno wyznaczające poetykę środki artystyczne, takie jak: przekształcenia frazeologiczne, szeregi anty-*tez* czy dalece *nieprzezroczystą* organizację brzmieniową. Wrażenie *już słyszanego* nie wynika wyłącznie z uświadomienia sobie bez-

¹ T. Żukowski, *Księga listów*, Szczecin 1988, s. 67. Wiersz datowany na 13-14 grudnia 1980 r.

pośrednich odwołań do wiersza *Tłum, który tłumii i tłumaczy* S. Barańczaka. Żukowski nie tylko przecież powtarza jego *obraz akustyczny*, ale idzie śladem całego gotowego konceptu. Oczywiście, wyrazista repetycja formy wzorca przez Żukowskiego sygnalizuje także potrzebę dopełnienia, rozwinięcia wiersza poprzednika, co w terminologii Blooma moglibyśmy wręcz określić mianem *blednego przekładu*. Dzięki przyjętej przez autora *Listu do podróżujących* strategii naśladowczej odczuć możemy dotkliwy dla ucha nadmiar przywoływanej formy czy swiste nią przytłoczenie. Wzmocnione czytelną aluzją do utworu Barańczaka zagęszczenie charakterystycznych dla tego poety środków wyrazu skazane jest przy tym na nieuchronną redukcję świata znaczeń. Niedosyt towarzyszący najdoskonalszym nawet *różnicującym powtórzeniom* jest nieuchronny, jako że *forma literacka powiela to tylko, co już niegdyś powiedziała, a właściwie powielając, za każdym razem mówi coraz mniej i coraz bardziej sama traci wydolność*².

Podobny rezultat przynosi inny parastylicyjnny zabieg w wykonaniu Żukowskiego w wierszu *List do Stanisława Barańczaka z kraju sztucznego oddychania*, datowany na 5 IV 1983 – 14 IV 1985³:

*Powietrze, którym sztucznie / Dekret
O stanie wojennym / oddychamy: jak lód palące,
Jak mróz – ; nagle – jak przemówienie o świecie.
Jak rozkaz i bagnet i pięść – oczywiste. Powietrze*

Odsyłacze i aluzje

Istotną rolę odgrywają w przypadku tego utworu tzw. sygnały metatekstowe, odsyłające do cudzego wzorca literackiego. W tytule obok nazwiska Stanisława Barańczaka pojawia się także aluzja do jednego z jego tomów poetyckich. W pierwszych dwóch wersach z kolei sparafrazowany został cytat z otwierającego tenże tom wiersza *Hymn poranny*. I właśnie uświadomienie sobie oczywistych granic cytatu sprawia, że oryginalny głos Barańczaka uwyrażnia się w odbiorze, odróżnia od próbującego zlać się z nim w jedno a *obcym* mu stylistycznie w gruncie rze-

czy głosem tekstu głównego. Wszelkim próbom wciągania cytowanej struktury w prezentowany w wierszu Żukowskiego model mówienia poetyckiego towarzyszy równocześnie ujawnianie się jej odrębności. Działanie takiego międzystylowego wahadła zaczyna się już od tytułu: z jednej strony np. wskazanie na gatunkową formę listu jest rozpoznawalnym i typowym znakiem twórczych przedsięwzięć Żukowskiego, z drugiej jednak – w świadomości czytelników Barańczaka, w okresie, w jakim autor *Księgi listów* pisał swój wiersz, najważniejszymi listami oczekującymi na odpowiedź z *kraju sztucznego oddychania* były słane *przez szum Atlantyku* epistolarne fragmenty poematu *Przywracanie porządku*. Antynomie stylistyczne w samym tekście wiersza buduje Żukowski nie tylko rozrywając dramatycznie cytat z *Hymnu porannego* przywołaniem innego cytatu, z ówczesnej językowej rzeczywistości, ale także parafrazując oryginał (zamiast *wszyscy oddychamy – sztucznie oddychamy*) i osadzając go w kontekście niezrównoważonego niczym patosu.

W celu lepszego osłuchania się z tą dykcją proponuję lekturę kilku fragmentów wybranych z *amerykańskich* wierszy S. Barańczaka⁴:

(...)gdy rozmowa będzie
sportem wodnym, gdy w swoim tęponosym
pędzie
ledwie muśnie powierzchnię obły ślizgacz-słuch,
gdy dna mu nie rozpruje kolek epitetu
nieoczekiwanego, albo nagła rafa
zwierzenia – słowem, kiedy słowo gładko trafia
na słowo i zdań fala, nie podnosi grzbietu
Ze wstępu do rozmówek
gdy w oczach, wpatrzonych w ekran,
punktowane uśmiechem spikerki
plonęły samoloty na pasach, wytryskały znad
miast fajerwerki,

² S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 211.

³ „Bez debitu” 1984/1985, nr 1-2.

⁴ Cyt. wg S. Barańczak, *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981-1985*, Londyn 1986 oraz *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986-1988*, Paryż 1988.

groził powodzią Ganges, ścisł dlonie kandydat,
 trajkotał
 komik w reklamie Toyoty, narastala sytuacja
 strajkowa
 w Polsce, afrykański dyktator na trybunie
 straszyl epolety;
 Sierpień 1988

Szkoda, że Cię tu nie ma. Zamieszkałem w punkcie,
 z którego mam za darmo rozległe widoki:
 gdziekolwiek stanąć na wystyglym gruncie
 tej przypłaszczonyj kropki, zawsze ponad głową
 ta sama mroźna próżnia
 milczy swą nalogową
 odpowiedź. Klimat znośny, chociaż bywa różnie.
 Powietrze lepsze pewnie niż gdzie indziej.
 Są urozmaïcenia: klucz żurawi, cienie
 palm i wieżowców, grzmot, bufiasty obłok.
 Ale dosyć już o mnie. Powiedz, co u Ciebie
 słyhać, co można widzieć,
 gdy się jest Tobą.

Widokówka z tego świata

Co łączy te różne pod wieloma względami
 wiersze oprócz nazwiska ich autora? Od-
 powiedzi na to pytanie poszukajmy w wierszu
 Jacka Podsiadły *List do Pawki Marcinkiewicza*
 w *Des Plaines, Illinois*. Poczta pantoflową:

Tutaj się pisze tobie. Widuję czasem wzmianki
 w tutejszych newspaperach.
 A tam, czy się malują przed tobą widoki?

Rysuje się jakaś kariera?
 Jaka się przeszłość zamyka i jak przyszłość otwiera
 przed Paulem Martinem from Poland robiącym
 za pomagiera
 u osiemdziesięcioletniego mr Riffa? Rad nierad
 spytam, jak żyjesz. Szczególnie gdy pan Riff obok
 umiera.

Bo kiedy mówić o śmierci? Ledwie się oko otwiera
 telewizor osłepia rzeźniami i zamachami,
 radio reklamą naciera,
 gotowa jest wybuchnąć gazeta rzucona
 pod drzwi domu, przez peryskop wizjera
 zdążyysz obejrzeć plecy listonobombardiera
 i schylisz się, i podniesiesz. Kiedy mówić

o śmierci? Może teraz,
 kiedy nieuleczalna choroba, podobno Alzheimer,
 pustoszy mózg Barańczaka, tę godną komputera
 pamięć tysiąca rymów i kalamburów. Teraz,
 gdy zamiast grzać się w koszyku obok kaloryfera
 nasz kot w ogródku za oknem smętnie się
 poniewiera,

syty ale zziębnięty. Kiedy pan H., degenerat,
 idzie na cowieczorne pijaństwo, choć jego
 dzieciom doskwiera
 głód i smuteczki. Jak mamy mówić o śmierci?
 Przyjęła się maniera
 mówienia eufemizdami, alegoriami, zwykło się
 ją ubierać
 w ładne słowa. Czy teraz twoje skrócone
 nazwisko już nie wywiera
 złego wrażenia, już łatwiej się przeslizguje,
 nie musi się przedzierać
 przez gładkie małżowiny amerykańskich uszu?
 Praktyczny dezyderat:
 mówić skrótem, nie nadwyrażać cudzej
 cierpliwości, broń Boże nie zabierać
 cennego czasu. Kiedy myśleć o śmierci?
 Szczytując? Wietrząc materac
 z łóżeczka pana Riffa? Słuchając,
 jak przemawia telewizyjny liberal?
 Wszak przyjdzie, nie zawiedzie, już teraz się
 do nas wybiera
 Każda zlekceważona sekunda, nieznalesiony
 rym, zaniechana litera.
 94.12.09.⁵

Podsluchana melodia

Podsiadło podsluchał melodię wierszy Barańczaka i napisał swój wiersz tak, jak napisałby go Stanisław Barańczak. Dodajmy, zrobił to z powodzeniem, w którego efektach musimy dostrzec pastisz. Czytam oczywiście wiersz Podsiadły z niechęcią i podejrzliwie, miejscami nawet z zażenowaniem, i z każdym „podrobionym” wersem narastają moje wątpliwości co do charakteru jego relacji wobec wzorca oraz granic pastiszu. Zasadnicza – dotyczyć musi stopnia dystansu, jaki powinienem usłyszeć pomiędzy głosem autora *Listu do Pawki Marcinkiewicza* a głosem S. Barańczaka. Interpretacja zależy przecież od ustalenia kierunków, w jakich obydwa obecne w tekście głosy podążają względem siebie.

⁵ J. Podsiadło, *niczyje, boskie*, Kraków – Warszawa 1998, s. 10. Wiersze Podsiadły cytuję wg tego wydania. W adresacie wiersza rozpoznać musimy poetę Pawła Marcinkiewicza, który w latach 1994-95 przebywał w USA, gdzie (...) według własnych słów poety – był posługaczem w domu Paula Riffa, chicagowskiego milionera. Zob. Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku, Warszawa 1998, s. 125.

Sens podrabiania podsłuchanej przez poetę *melodii* innego poety rozpięty jest między biegunem parodii a biegunem naśladowania (imitacji), którego z kolei gorszym zamiennikiem bywa czasem epigoństwo. Rozległy obszar poza tymi skrajnościami zarezerwowany jest dla pastiszu. Rozległość ta musiała przyczynić się do wykształcenia wielu odmian i odcieni pośród tych zjawisk literackich, które przychodzi nam mianem pastiszu określać. Dla wszystkich jego realizacji wspólny pozostaje słownikowy punkt wyjścia: *utwór powstały w wyniku świadomego podrabiania maniery stylistycznej konkretnego dzieła, autora czy szkoły literackiej*⁶.

Jacek Podsiadło nie podaje informacji metatekstowej w postaci, do której w przypadku pastiszu zostaliśmy jakoś przez historię literatury przyzwyczajeni, tzn. nadając np. swojemu wierszowi tytuł w rodzaju *Jak Stanisław Barańczak napisałby list do Pawki Marcinkiewicz*. Ale silne sygnały metatekstualności, niemal komentarzy do poezji prawowitego właściciela stylu wydają się wystarzające, by taki lub podobny nienadany mu tytuł uznać za ukrytą intencję autorską. Pomijam już nawet powtarzaną w wierszu plotkę na temat choroby Barańczaka, którą Podsiadło sprostował po ponad dziesięciu latach od jej ogłoszenia, cytując w swoim *Abe-cadle* list od bohatera plotki. Autor listu, prostując dotyczącą jego osoby *okropną gafę typu „błąd rzeczowy”* przy okazji projektował przyszłe interpretacje wiersza: *dobry materiał dla literaturoznawcy, który może kiedyś wyprodukuje rozprawkę pt. „Do Rymu – ale czy do Taktu?”*⁷.

Tekstowy kolaż

Obok *tekstu plotkarskiego* do wzorca (oryginału) odsyłają rozmaite ślady intertekstualne, wśród których najbardziej jaskrawe są cytaty, parafrazy i aluzje bezpośrednio do utworów Barańczaka nadające utworowi Podsiadły charakter kolażu tekstowego. Poruszając się zgodnie z jego linearnym porządkiem, powracamy pamięcią do oryginalnego brzmienia takich m.in.

wierszy, jak: *Widokówka z tego świata (Szko-da, że Cię tu nie ma; Powiedz, co u Ciebie slychać), Podnosząc z progu niedzielną gazetę (tam, gdzie żyjesz, nie macie podobnej gazety; sześcian niedzielnej gazety;/ na betonowe schodki przedmiejskiego domu/ upuszczone o świcie pękate nasiono; schy-lam się i z progu/ podnoszę ciężkie cielsko niedzielnej gazety), Sierpień 1988 oraz Dro-gi kąciku porad (gdy w oczach, wpatrzonych w ekran (...) płonęły samoloty na pasach (...) groził powodzią Ganges (...) trajkotał komik w reklamie Toyoty), Druga natura (nie mówiąc o opuszczaniu kreski nad „n” w podpisie), Ze wstępu do rozmówek (gdy w swoim tęponosym pędzie/ ledwie musnie powierzchni obły ślizgacz-słuch; mówić płynnie) oraz Pan Elliot Tischler.*

Czytając *List do Pawki Marcinkiewicz* trudno oprzeć się wrażeniu, że zabawa z *czudnym słowem* służy w nim przede wszystkim powiadomieniu, uznajmy, że wolnemu od parodii, na temat dykcji poetyckiej Stanisława Barańczaka. Tekst jawi nam się wręcz demonstracyjnie jako *ikoniczny znak stylu*, albowiem mówi *nie tylko w taki sposób, jaki zakłada obcy styl, którym się posłużył, ale mówi też tylko o tym, o czym styl ów zwykł mówić*⁸. Odczucie pełnego uprzedmiotowienia stylu wzorca zawdzięczamy właśnie temu semantycznemu podporządkowaniu się wobec oryginału.

Kolejne warstwy czy piętra wiersza Podsiadły zdają się wyraźnym pogłosem mówienia poetyckiego, jakie Barańczak wypracował zwłaszcza w swoich dwu pierwszych amerykańskich tomach. Spróbujmy prześledzić najbardziej widoczne zbieżności z oryginałem. W warstwie syntaktyczno-retorycznej będzie to np. podobne piętrenie antytez (*jaka się przeszłość zamyka i jak przyszłość otwiera, jak żyjesz – szczególnie gdy pan Riff obok umiera, zamiast grać się w koszyku –*

⁶ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 346.

⁷ J. Podsiadło, *Abe-cadle* (1), „Lampa” nr 5 (14), maj 2005, s. 12.

⁸ S. Balbus, *op. cit.*, s. 54.

syty ale zziębnięty). Zwraca też uwagę charakterystyczna – zwłaszcza dla wierszy z *Widokówki z tego świata* – gra pytań i odpowiedzi. W dodatku pytania układają się w ciągi wyliczeniowe złożone nawet z czterech kolejnych zdań pytających i ich równoważników, co potęguje ich, często wprawd niespodziewany, retoryczny charakter. Nagromadzenie pytań jest elementem naśladowania jednej z głównych figur retorycznych Barańczaka – amplifikacji. Podsiadło szczególnie intensywnie okazuje skłonność do trójczłonowych (także w puencie) wyliczeń o charakterze gradacji bądź w funkcji katalogowania synonimicznych dowodów. Esencjonalnym przykładem posłużenia się strategią retoryczną autora *Atlantydy* może być ostatni dwuwiersz *Listu do Pawki Marcinkiewicz*.

Leksyka, frazeologia, wersyfikacja...

W warstwie leksykalnej utworu Podsiadły spotkamy słowa identyczne, jak w tekstach wzorcowych, teraz na prawach cytatu, ale także w roli pośredników do kluczowych pól semantycznych oraz topiki oryginału: *tutaj, tam, widoki, oko, gazeta, telewizor, reklama, słowa, mówić, choroba, czas, śmierć, rym*. Na poziomie frazeologicznym odnajdziemy wyrażenia i zwroty potoczne, także z zakresu uznawanego jako znamienne zwłaszcza dla *wierszy amerykańskich* Barańczaka, otwartych na *plebejskie niemal żywioły polszczyzny*⁹: *malują się widoki, rysuje się kariera, robiącym za pomagiera, broń Boże*. W zakresie wersyfikacji repetycja obejmuje zasadę kształtowania wersów z ogromną rolą przerzutni, podkreślających rozmiękanie się intonacji zdaniowej z podziałem wersowym. Kształtowanie powtarzalności rytmicznej na określonej przestrzeni tekstu odbywa się z kolei po to, by tym silniej oddziaływał *efekt zawiedzionego oczekiwania* w momencie nagłych zmian rytmu. Skład-

nia i gramatyka natomiast zostają, podobnie jak w utworach Barańczaka, podporządkowane wszechwładnemu rymowi, który w wierszu Podsiadły okazuje się ostatecznie *monorymem*¹⁰, co jest akurat nie tyle prze-

jęciem jakiegoś gotowego modelu, co raczej wydaje się skutkiem pastiszowej intensyfikacji.

Forma gatunkowa listu poetyckiego zasignalizowana w tytule nawiązuje oczywi-

stą korespondencję z tytułem zbioru Stanisława Barańczaka, który ustawia odbiór wszystkich pomieszczonych w nim wierszy w ramach konwencji ewokowanej słowem *widokówka*. Przynależy do niej także wykorzystywana przez Podsiadłę struktura apostroficzna. W jej ramach przywołany w tytule rzeczywisty adresat staje się pretekstem do stopniowania sytuacji dialogicznej. *Poczta pantoflowa* staje się metaforą komunikacji literackiej, zwłaszcza w jej wariacie wykorzystującym poetykę tekstu ofiarowanego. Dialogowa perspektywa wraz z rozwojem wiersza przekracza bowiem wyjściową relację osobową i zaczyna oscylować pomiędzy wielopiętrową apelatywnością (ty rzeczywiste listu, *nieskonkretyzowany Inny*, Transcendencja) i autokomunikacją (*alter ego*). Sposób konstruowania adresata lirycznego współuczestniczy w wierszu Podsiadły w odtwarzaniu całościowego modelu stylistyczno-semantycznego, jaki znamy z *Widokówki z tego świata*. Dla określenia rodzaju wyobraźni poetyckiej prezentowanej w *Liście do Pawki Marcinkiewicz* przydatne mogą okazać się sądy i spostrzeżenia badawcze dotyczące poezji S. Barańczaka, sytuujące ją w *perspekty-*

Sposób konstruowania adresata lirycznego współuczestniczy w wierszu Podsiadły w odtwarzaniu całościowego modelu stylistyczno-semantycznego, jaki znamy z *Widokówki z tego świata*.

⁹ Zob. T. Nyczek, „Jakieś Ty”, „Zeszyty Literackie” nr 27, 1989, s. 145.

¹⁰ O konsekwencjach tego *monorymu* dla ukształtowania się ostatecznej wersji *tekstu plotkarskiego* w wierszu oraz o komentarzu Barańczaka do tej *kreacyjnej potęgi rymu* zob. J. Podsiadło, *Abecadło...*

wie łączącej metafizykę z aksjologią (i: rzeczy najistotniejsze z najdrobniejszychymi)¹¹.

Wraz z dostrzeżeniem apokryficzności wiersza Podsiadły oczywista wydaje się potrzeba lektury przekraczającej odniesienia prowadzące wyłącznie w stronę *uprzedmiotowionej* mowy poetyckiej Stanisława Barańczaka. Spróbujmy więc – nawet jeśli *List do Pawki Marcinkiewicz* oraz pozostałe, pochodzące z tego samego tomu, wariacje stylistyczno-semantyczne wokół *Widokówki z tego świata* jawią nam się usilnie jako przedstawienie *cudzej mowy* – określić w tej relacji miejsce nie do powtórzenia. Jawnie naśladując, twórca daje bowiem, zgodnie z odkrywanymi przez historyków sztuki tajemnicami i prawidłowościami falsyfikatów, dowód własnego sposobu pojmowania naśladowanego dzieła, świadectwo z góry wpisane w swoje zamierzenie *złudzenia optycznego*. W przypadku literatury efekt tego złudzenia wydaje się szczególnie cenny, albowiem zakreśla przestrzeń z istoty swej *nie do podrobienia*. A jest to ponad wszelką wątpliwość przestrzeń podmiotowości. Sięgnijmy po sugestywne porównanie Mario Praz:

*i jak w zwłokach Mr Hyde`a, w filmie nakręconym według znanego opowiadania Stevenson, z wolna pojawia się profil dr Jekylla, tak w podrobionym dziele spod przebrania wylania się powoli profil fałszerza*¹².

Manifestacja odrębności

Wiersze Podsiadły, jeśli cierpliwie poczekamy na wyłonienie się *profilu fałszerza*, mogą więc być czytane jako manifestacje podmiotowej odrębności, zachowywanej w powtarzaniu tego samego i tak samo jak Stanisław Barańczak. W kategoriach poetyki opisowej możemy uznać ten rodzaj falsyfikacji za przejaw liryki maski. Układowi, jaki zawiązuje się pomiędzy artystą oryginalnym a fałszerzem, odpowiada bowiem w dziele literackim oscylacja analogii i nietożsamości wypożyczonej *maski* i autorskiej *twarży*, ukrytej, ale dającej się w końcu dostrzec. Pozostaje pytanie o sposób interpretacji owej podmiotowej maski. Przejęcie mowy poetyc-

kiej S. Barańczaka można chyba potraktować w kategoriach pomostu do zdecydowanie bardziej historycznego wzorca. Język poetycki autora *Widokówki z tego świata* stał się dla młodszego poety prawdopodobnie językiem pośredniczącym: kodem dostępu do dialogicznego modelu poezji metafizycznej z jej siedemnastowieczną tradycją jako kluczową oraz do nowoczesnej dykcji ironicznej.

Z podobną motywacją towarzyszącą pastiszowemu naśladowaniu stylistyki Barańczaka spotkamy się w wierszach Bronisława Maja napisanych w drugiej połowie lat 90. Śledząc dorobek tego poety zebrany w tomie *Elegie, treny, sny* odkryjemy uderzającą odmienność całości jego dzieła od zamykających tom czterech wierszy najnowszych. W odniesieniu do nich przestają już mieć zastosowanie celne formuły Mariana Stali, który w poezji Maja, niebędącej *sztuką układania pięknych zdań ani językiem w języku*, dostrzegł *przede wszystkim uobecnienie sytuacji ludzkiej, przestrzeni istniejącej między człowiekiem a człowiekiem, i człowiekiem a światem*. W zestawieniu z nowymi wierszami traci też aktualność sąd Stali z lat 80. o tym, że słowa poety *nie układają się w kształt idealnego czy postulowanego dzieła*, a w jego wierszach często odnajdziemy wprost zapisaną *myśl o pierwotności sytuacji wobec dykcji*¹³. Na tle tych odczytań cztery nowe wiersze Maja zdumiewają nastawieniem raczej na dzieło i na dykcję niż na ową *pierwotność sytuacji*, jak np. w utworze *Ot taki traktacik*:

*Móc tak rozkręcić – ciut
Ciut, troszkę – ontologię:
Nowe – ze zgranych nut
Kombinować melodie...*

*Móc jak cwany czarownik:
Jeden magiczny gest –
I w ruchu cały Słownik!
Oprócz słowa słów – Jest.*

¹¹ M. Stala, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 183.

¹² M. Praz, *Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 39.

¹³ M. Stala, *op. cit.*, s. 215.

*Mocny rzeczownik – Jest.
Jest-było i Jest-będzie,
Jest-tu, Jest-tam, Jest-wszędzie,
Jest-być, Jest-ja, Jest-jest*¹⁴.

Arcypoetycka manifestacja i sztukmi-strzowskie marzenie przypominają w żartobliwym pomniejszeniu (traktacik) o awangardowym projekcie lingwistycznym, na czele z *Odą do słownika* Zbigniewa Bieńkowskiego. W przywołanym manifeście to w słowniku *świat ma początek, koniec i granice sensu*. Maj dokonuje jednak znamienego wyłączenia spod władzy alchemii poetyckiej *słowa słów*. W słownikowej całości bytu potencjalnie dostępnego w ramach przyziemnego i trochę podejrzanego zajęcia (*kombinować melodie*) nie wszystko w istocie daje się zmieścić. Prowokacyjny błąd w rozumieniu prawideł gramatyki (*rzeczownik – Jest*) pełni rolę wykroczenia metafizycznego, daje się także odczytywać bardzo konkretnie jako ślad zapisu-desygnacji boskiego imienia. Arcypoetycka strategia ograniczona świadomością porządku transcendentnego przekracza stematyzowane sensy wiersza. Przykuwają uwagę ciasne, sztywne ramy formalne wypowiedzi. W poszukiwaniu uzasadnień dla wybranego przez Maja rozwiązania konstrukcyjnego może pomóc lektura fragmentów *Pieśni VII z Podróży zimowej* S. Barańczaka:

*Czy jakiś Wielki Falszer
Podrobił tamten czek
w ręczony nam na starcie
w kopercie gór i rzek?
(...)*

*Masz chęć – to wierz tej bajdzie,
bo trudniej znośić myśl,
że ktoś na lez otarcie
dał Wszystko nam – i Nic*¹⁵

Tekst Maja wiernie imituje układ rytmiczno-wersyfikacyjny zapisany przez Barańczaka, zresztą niejednokrotnie, w *Pieśni zimowej* do muzyki Franza Schuberta, włącznie z tą

samą konsekwentną przemiennością rymów żeńskich i męskich. Trzeba oczywiście zwrócić uwagę na różnicę. Barańczakowi *wersyfikacyjne kleszcze* służyły zapisaniu doświadczeń epoki, na które złożyły się *śmierć i chaos, a także nie znany wcześniej na taką skalę gatunek rozpaczy*¹⁶. Opozycja *Wszystko i Nic* w *traktaciku* Maja zostaje w stosunku do

wzoru odwrócona na skali wartości. *Wszystko*, czyli *cały Słownik* okazuje się ułudą prawdziwego bytu, a miejsce *Nic* zastępuje afirmatywne *Jest*. W innym z omawianej grupy

wierszy B. Maja *Różnica czasu* kluczowe słowo *jest* zostaje powtórzone czterokrotnie w puencie:

*Tuż po. Każde z nas w swoim czasie, lecz się dowie.
Bo tylko to jest pewne. Tymczasem jednak – jest
Noc, dokładnie piętnaście po pierwszej, w Krakowie,
A tu – kwadrans po szóstej, dzień: jest, jest, jest, jest*

Gra ze *słowem słów* zaczyna się w cytowanej strofie od rymu tautologicznego, który uwidoczniać ma w gruncie rzeczy różnicę sensów między użyciami tego ważnego dla poety słowa. W efekcie końcowe wyliczenie nabiera charakteru gradacji rosnącej. Czytelnicy *Widokówki z tego świata* muszą przypomnieć sobie w tym momencie o centralnej roli słowa *jest* (jestem, jesteś) w leksyce tego tomu. Wkrótce zresztą po jego publikacji S. Barańczak ogłosił wykład *najkrótszej poetyki normatywnej na użytek własny*, w której zadeklarował: *stosunkowo najbliższa temu, czego chcę od poezji, wydaje się tablica z prostym zdaniem oznajmującym: ON JEST, dodając, że jest to stwierdzenie zapewne najważniejsze, jakie można wygłosić w poezji: stwierdzenie czyjś istnienia, afirmacja czyjś bytu*¹⁷. Na tym tle czytelna, w funk-

¹⁴ B. Maj, *Elegie, treny, sny*, Kraków 2003, s. 130.

¹⁵ S. Barańczak, *Podróż zimowa*, Poznań 1994, s. 20-21.

¹⁶ P. Śliwiński, *Ku arcydziełu*, w: *Poznańskie Studia Polonistyczne. Barańczak – poeta lector. Seria Literacka VI (XXVI)*, Poznań 1999, s. 20.

cji wyeksponowania autorytetu wzorca, staje się rola obecnych w strofie Maja parafraz dwu wierszy Barańczaka:

*przybicie stempla na kolejny ranek,
którego mogło nie być, a jest, cały, jeden.
Co mam powiedzieć?*

*W żaden sposób nie możesz wiedzieć – oddzielony
przez strefy czasu, sześć strzępiastych klinów
skórki zdzieranej z pomarańczy globu –
że właśnie w tym momencie (dokładnie pięć minut
po ósmej rano,*

Podnosząc z progu niedzielną gazetę

Nie bez znaczenia jest też zapewne umieszczenie przez autora pod tekstem wiersza *Różnica czasu* informacji o amerykańskim mieście i czasie zdarzenia lirycznego: *Iowa City, 12 września 1996*. Podobnie przejrzyste, choć nie ostentacyjne, wskazywanie na wzorzec możemy dostrzec w wierszu Maja *Rozmowa sentymentalna*. Tekst, w którym pojawia się nazwisko Larkina, sam podpowiada niejako i to właśnie ostentacyjnie stylistyczny kierunek jawnego naśladownictwa, tym nie mniej trudno zapomnieć w trakcie jego lektury o tłumaczeniach wierszy Philipa Larkina przedstawionych przez S. Barańczaka. I to głos tego drugiego, autora-translatora, nadaje w istocie ton „Rozmowie...”.

Bronisław Maj, *wypożyczając* język Stanisława Barańczaka, porusza się oczywiście na granicy pastiszu, choć jej ostatecznie nie

przekracza. Popis mówienia *tak, jak Barańczak* nie służy mu bowiem tylko i wyłącznie do konstruowania powiadomień o dykcji Miśtrza. Niewątpliwie Maj ma w cytowanych wierszach swoje własne cele komunikacyjne, które w dodatku zakorzenione są mocno w jego uprzednim dorobku – *konsekwentnego poety metafizycznego*¹⁸. Łatwo rozpoznawalny adres stylistyczny pozostaje w jego przypadku z jednej strony świadectwem inspiracji, z drugiej strony – dowodem przejścia języka wzoru na własność, jako dobrze nadającego się do realizacji własnych zamiarów artystycznych, szczególnie w podobnych okolicznościach życiowych (np. pobyt za Oceanem).

Trzy omówione przypadki naśladowania poetyki S. Barańczaka, pomimo swojej różnorodności, są dowodem jej siły i atrakcyjności. Autorytet wzorca potwierdzają zachowania artystyczne innych twórców, które możemy obserwować w rozległej skali: od bliskich epigoństwu przez hołdowniczo-polemiczne po próby aktywnej kontynuacji. Warto nadmienić, że autorzy, w których wierszach obserwowaliśmy proces petryfikacji wzoru-stereotypu twórczości Barańczaka, dysponowali przed wejściem na ścieżkę naśladownictwa własnymi oryginalnymi poetykami, w dodatku skrajnie różnymi. Żukowski, Podsiadło i Maj nie *mówiący Barańczakiem* posługują się trzema różnymi językami.

¹⁷ S. Barańczak, *Tablica z Macondo*, Londyn 1990, s. 229.

¹⁸ S. Barańczak, *Przed i po...*, s. 170.

Dariusz Pawelec – dr hab., profesor Uniwersytetu Śląskiego.

Literaturę można czytać z dwóch względów: albo po to, by nasze doświadczenie potwierdzać (i wtedy interpretacja nie jest konieczna, bo czytamy zrozumiałe teksty, a niezrozumiałe odrzucamy), albo by nasze doświadczenie pogłębić. W tym drugim wypadku stawiamy pytania tekstom i staramy się dowiedzieć, co mają one wspólnego z naszym życiem. Kiedy nie mają nic wspólnego, zajmowanie się nimi uznać należy za ryzykowne i nie całkiem zasadne przedsięwzięcie. Pamiętajmy jednak i o tym, że sprostać wymaganiom stawianym przez dzieła największe niemal nie sposób i z tego powodu dzieła poślednie są zrozumiałe same przez się, zaś dzieła wybitne wciąż czekają na interpretacje, które każdy musi wykonać na własny rachunek. Arcydziała zachęcają nas do rozumienia, ale jednocześnie pozostawiają smutne poczucie niespełnienia.

M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, s. 74