

Marzena Woźniak-Łabieniec

Lekcja Barańczaka. *Nieufni i zadufani* po latach

Kiedy po prawie czterdziestu latach sięgamy do pierwszej eseistycznej książki Stanisława Barańczaka, uświadamiamy sobie, w jak odmiennej sytuacji nie tylko politycznej, ale kulturowej i wydawniczej propozycja ta powstawała. W 1971 r. młody absolwent polonistyki poznańskiej wydał zbiór szkiców *Nieufni i zadufani*, pisanych i publikowanych jeszcze w czasie studiów w czasopiśmie w latach 1966–1970 (szkic tytułowy ukazał się w „Nurcie” w 1967 r.). Książka została opublikowana w Ossolineum w nakładzie 2,5 tys. egzemplarzy – sytuacja dziś chyba nie do powtórzenia!¹

Romantyzm dialektyczny

Autor śledzący na bieżąco rozwój literatury zaproponował czytelnikowi stworzenie mapy porządkującej polską poezję lat 60. Kluczowymi dla tego porządkowania uczynił pojęcia romantyzm i klasycyzm, obciążone wielorakimi znaczeniami w powojennej krytyce literackiej dzięki działalności Kazimierza Wyki i Jerzego Kwiatkowskiego. Barańczak nie próbuje jednak wpisać się w wygasający już wówczas spór o wyobraźnię. Przywołanym terminom nadał własne, wartościujące sensy. Dogmatycznemu klasycyzmowi Hybrydowców przeciwstawia lingwizm, nazywany romantyzmem dialektycznym. Lingwizm umożliwia demaskację języka, ujawnia „tkwiące w nim obiektywne sprzeczności, jego ambiwalencję, która jest ambiwalencją nie tylko znaczeń, ale i konsekwencji światopoglądowych”². Romantyzm dialektyczny demaskuje „antynomie zastanego porządku rzeczy z punktu widzenia możliwej ich syntezy”³. Młody krytyk pisał:

¹ Ryszard Krynicki podkreśla, że Barańczak już jako 18-letni chłopak, uczestnik spotkań poznańskiej grupy „Próby”, był „wybitną indywidualnością” o zdolnościach programotwórczych. Por. *Rozmowa z Ryszardem Krynickim*, „Czas Kultury” 1988, nr 6, s. 3.

² Por. S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 31.

³ *Ibidem*, s. 19.

Z faktu, że myślenie dialektyczne odsłania wewnętrzną walkę sprzeczności przede wszystkim w zjawiskach mających charakter skonwencjonalizowany, wynika nieufny stosunek poezji nurtów romantycznych do tego najbardziej społecznego tworu, jakim jest język⁴.

Nowy romantyzm przedstawiany jest zatem jako **efekt, skutek** przyjęcia dialektycznego obrazu świata. W definicji tej poezji ważną rolę pełni tytułowa kategoria nieufności:

Nazwą poezji lingwistycznej [...] określać będziemy pewien nurt wewnątrz „poezji słowa”, prąd, którego cechą szczególną jest nieufność wobec języka i to wobec języka pojmowanego jako system oraz jako pewna wizja świata⁵.

Nieco inne znaczenie pojęcia nieufności przedstawił autor we wstępie do tomu *Jednym tchem*, wydanego w 1970 r., gdy podkreślał indywidualizm twórczy:

Myślenie indywidualne to myślenie nieufne, krytyczne wobec zbiorowych wier, sentymentów i hysterii. [Zatem poezja] powinna być nieufnością. Krytycyzmem. Demaskacją. Powinna być tym wszystkim aż do chwili, gdy z tej ziemi zniknie ostatnie kłamstwo, ostatnia demagogia i ostatni akt przemocy⁶.

Te zdania znają chyba wszyscy czytelnicy Barańczaka, bo choć poeta nie przedrukował wstępu w wydanych w następnym roku *Nieufnych i zadufanych*, wrócił do niego w późniejszych zbiorach esejów: *Etyka i poetyka*, *Poezja i duch Uogólnienia*. Wydanie ich w drugim obiegu przyczyniło się do odczytywania wstępu najczęściej jako deklaracji nieufności wobec totalitaryzmu, wobec **języka nowomowy, a nie języka jako systemu**, na co wcześniej kładł nacisk autor *Nieufnych i zadufanych*. Podkreślenie, iż posłannictwem poezji jest odkrywanie prawdy, zdzieranie masek, walka z pozorami i kłamstwem spowodowało w koncepcji nieufności przesunięcie – wbrew intencjom autora, lecz w konsekwencji sytuacji politycznej – punktu ciężkości z języka (poetyki) na deklaracje światopoglądowe (etykę)⁷, choć po latach sam poeta będzie podkreślał umowność takich rozróżnień⁸.

O nieufności możemy zatem mówić na kilku płaszczyznach: odnosi się ona, po pierwsze, do świata jako takiego, po drugie, do wizji świata zamkniętej w języku, po trzecie, do samego języka, po czwarte, wbrew deklaracjom w *Nieufnych i zadufanych* – także do określonego stylu językowego (w tym wypadku do języka propagandy).

⁴ *Ibidem*, s. 30.

⁵ *Ibidem*, s. 46.

⁶ S. Barańczak, *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*, [w:] *idem*, *Jednym tchem*, Warszawa 1970.

⁷ Zwracała na to uwagę m.in. Agata Stankowska (por. *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o wizję i równanie*, Kraków 1998, s. 186–187).

⁸ *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, Kraków 1993, s. 25.

W ówczesnej sytuacji historycznoliterackiej przyjęcie opozycji romantyzm – klasycyzm można postrzegać jako znaczące w szczególny sposób. Po pierwsze, termin romantyzm kieruje uwagę na heglowskie (bardziej niż marksistowskie⁹) korzenie Barańczakowego dialektyzmu, co pozwoliło – spłaciwszy haracz – zdystansować się nieco wobec obowiązującego paradygmatu krytycznego¹⁰. Po drugie, krytyka klasycyzmu mogła być postrzegana jako kontynuacja krytyki nurtu potępianego po 1956 roku za wcześniejszą służebność wobec doktryny socrealizmu. Tym bardziej że Orientacja Hybrydy, przeciwko której skierował swe polemiczne ostrze Barańczak, dobrze wpisywała się w polityczny układ, nazywając się „twórczą lewicą” i korzystając z dobrodziejstw systemu. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, że nie była to formacja homogeniczna, skupiała bardzo różne zjawiska poetyckie, co więcej, promowała także pierwsze tomy nowofalowe (jako suplementy do „Orientacji” ukazał się zbiór Markiewicza *Przyszedłem zapytać...* i właśnie Barańczaka *Jednym tchem*)¹¹. Kiedy po latach sięgamy do propozycji Barańczaka, musimy pamiętać, że wsparcie ideologiczne programu i użycie języka ezopowego uśpiło czujność cenzury. Co charakterystyczne: po przywołaniu Marksa, kilka zdań dalej przywołał Barańczak Sępa Szarzyńskiego jako tego, w którego poezji odzwierciedla się w pełni wewnętrzne zmaganie, poczucie dwoistości, sprzeczności tkwiącej w konstrukcji świata. Barokowa dialektyka Sępa oddana jest poprzez poetykę paradoksu, zastosowanie antytez, oksymoronów, przerzutni. Autor zdaje się sugerować, oczywiście nie wprost, że podobnie jak Hegłem (czy Marksem), dialektyczną strukturę świata można wyjaśnić religijną opozycją *sacrum* i *profanum*. To bardzo istotne dla czytelników Barańczaka, który pozostaje w swych późniejszych pismach przy koncepcji świata (a w konsekwencji i literatury) jako miejsca ścierania się przeciwstawnych racji (zresztą słowo „dialektyka”, choć już bez Hegłowskiego patronatu, nie znika z późniejszych szkiców Barańczaka – wydaje się wciąż użyteczne do oddania antynomii świata).

Autor *Nieufnych...*, wbrew dominującej wśród krytyków Nowej Fali tendencji do traktowania monolitycznie poetów „pokolenia 56” i „pokolenia 60” i określania własnego programu w opozycji do obu tych formacji, wyraźnie je różnicuje. Spośród poetów „Współczesności” wywodzą się analizowane przez niego romantyczne wzorce nieufności, opozycyjne wobec klasycyzujących twór-

⁹ Niektórzy recenzenci książki Barańczaka zarzucali mu, zresztą z pozycji marksistowskich, powierzchowność w rozumieniu Marksa i instrumentalne jego potraktowanie. Por. M. K u c n e r, *Lingwistyczna naprawa świata*, „Poezja” 1972, nr 7, s. 44–48; J. K u r o w i c k i, *Dialektyka nieufności*, „Fakty i Myśli” 1971, nr 4, s. 7.

¹⁰ Marksizm w badaniach literackich nie przestał być powszechny po 1956 roku, o czym świadczy działalność krytyczna wielu, także wybitnych, badaczy (Sandauer, Błoński, Kijowski, Przyboś).

¹¹ Por. G. G a z d a, *Orientacja poetycka Hybrydy*, [w:] i d e m, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, PWN, Warszawa 2000, s. 422, 423.

ców lat 60. Spadkobierców lingwizmu znajduje dopiero w generacji 68 (Krynicki, Markiewicz i Karasek)¹².

Barańczak, dystansując się w swym manifestie krytycznym od Hybrydowców¹³, wprowadza do krytyki literackiej nową opozycję: **klasycyzm – lingwizm** (formuła: romantyzm dialektyczny nie przyjęła się na szerszą skalę w polemikach). Autor manifestów traktuje swą propozycję dość arbitralnie¹⁴. Budowanie dualistycznej mapy poezji groziło uproszczeniami i zagubieniem wielu cennych zjawisk, stąd w późniejszej twórczości krytycznoliterackiej i eseistycznej nastąpi rozszerzenie znaczenia pojęcia nieufności. Autor nie wpisuje się również w ożywione wówczas spory wokół programu klasycyzmu, kształtowanego w eseistyce Rymkiewicza i Przybylskiego, choć ceniona i akceptowana przez autora *Nieufnych...* formuła – z ducha Conradowskiego – „klasycyzmu sceptycznego”, jedyna forma klasycyzmu, na jaką godził się w poezji, przypomina deklaracje warszawskich neoklasyków. Obie propozycje łączy przekonanie o niemożności harmonii świata po dwudziestowiecznych traumach Europy, budowanie na antynomiach oraz sprzeciw wobec Przybosiowej awangardy. Barańczakowy „klasycyzm sceptyczny”, podobnie jak dialektyczny obraz rzeczywistości, będą powracały wielokrotnie w jego późniejszej twórczości krytycznej.

Ewolucja nieufności

W *Ironii i harmonii*, będącej kontynuacją *Nieufnych...*, podkreślony został patronat Norwida. Ironia coraz częściej zajmuje miejsce nieufności lub też jest jej konsekwencją w poezji. Autor *Tablicy z Macondo* pisze:

Norwid jest poetą, który w swoich wierszach bezustannie zgłasza jakieś wotum separatum, utrwala swój protest i sprzeciw wobec świata, a przynajmniej tych czy innych jego cech. W tym sensie dla mnie osobiście tradycja Norwida jest zapewne najważniejsza z całej historii polskiej poezji. [...] Właśnie dlatego, że świat jest nienormalny i wrogi normie ludzkiej, poezja musi być protestem, nieufnością, znakiem sprzeciwu¹⁵.

Był on dla Barańczaka nie tylko obrońcą etosu odpowiedzialności, ale i prekursorem poezji awangardowej „w dziedzinie ekonomii słownej, możliwej dzie-

¹² Przy czym, omawiając twórczość takich poetów jak Białoszewski, Karpowicz i Krynicki, autor koncentrował się na poetyce tekstów (nieufności wobec języka), natomiast w przypadku pozostałych większą uwagę poświęca „nieufnemu” stosunkowi do świata.

¹³ J. Kwiatkowski, doceniając błyskotliwość i zdolności syntetyzujące Barańczaka, zwraca uwagę, że nietrudno było walczyć z tak słabym (poetycko) wrogiem, jakiego wybrał młody krytyk, znacznie upraszczając w ten sposób poetycką mapę lat 60. (por. J. Kwiatkowski, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 69).

¹⁴ Por. polemikę z programem Barańczaka: E. Rode, *Zaufać nieufności*, „Nowy Wyrz” 1973, nr 3, s. 151–153.

¹⁵ *Zaufać nieufności...*, s. 71.

ki metaforycznej kondensacji wypowiedzi”¹⁶, którego nowatorstwo – jak wcześniej podkreślał przywołany przez Barańczaka Jastrun – można dostrzec

w jego otwartości na współczesny szczegół i językową potoczność, w dyskursywności jego wierszy, w ich ironii, paradoksalności, wieloznaczności, [...] w umiejętności skłonienia czytelnika do przyjęcia aktywnej, współtwórczej roli¹⁷.

Barańczak w wywiadach i esejach wielokrotnie przywoływał ten romantyczny patronat, czyniąc z pojęcia „ironia” **kluczowe kryterium** oceny poezji – niezależnie od miejsca i czasu powstania (na osobne rozważenie zasługuje pytanie, na ile ironia w rozumieniu Barańczaka jest tożsama z ironią romantyczną).

Pytając o żywotność koncepcji nieufności, musimy pamiętać o dwóch jej aspektach: o nieufności jako pewnej **propozycji światopoglądowej** oraz o nieufności do języka, do określonej **poetyki** (lingwizm). Jakkolwiek dziś raczej nikt nie przyzna się do inspiracji heglowsko-marksistowskich (ten aspekt programu daleki jest zresztą samemu Barańczakowi), wciąż bliski jest wielu poetom i towarzyszącym im krytykom obraz świata jako miejsca ścierania się przeciwstawnych racji, odczuwania braku, niespełnienia, rozbicia i dezintegracji, jako terenu walki. Barańczak, przywołując barok z Sępem Szarzyńskim, Norwidowski romantyzm oraz romantycznych z ducha poetów pokolenia 56 i ich nowofalowych uczniów, czyni pojęcie nieufności niezwykle pojemnym. W jednym z wywiadów definiuje je jako

dążenie do tego, aby dostrzegać w świecie pod harmonijnymi pozorami rozmaite zagrożenia i zapowiedzi destrukcji, aby zadawać temu światu podchwytliwe pytania, zgłaszać zastrzeżenia, zmuszać go do tłumaczeń, wdawać się z nim w dialog – dialog, w którym oczywiście nie narzucimy temu światu formy, jaka by nas zadowalała, ale przynajmniej każemy mu się, żeby tak rzec, mieć na baczności, damy mu poznać, że patrzymy mu na palce¹⁸.

Ten drugi aspekt dominuje w późniejszej krytyce literackiej Barańczaka, kiedy koncepcja nieufności stała się bardziej pojemna i odnosiła się do opisu twórczości takich poetów, jak Szymborska, Miłosz czy Herbert. Poezja nieufna jest odąd synonimem po prostu dobrej, ważnej poezji „z górnej półki”, poezji, którą cechuje „natręctwo sprzeciwu” wobec świata, „napięcie moralnych powinności i niepokój poznawczy”¹⁹.

Protagoniści z bruLionu

Czy jednak Barańczakowa koncepcja nieufności miała również wpływ na poetów pokolenia bruLionu i poezję powstałą po 1989 roku? Anna Legeżyńska pisała:

¹⁶ S. Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 94–95.

¹⁷ *Ibidem*, s. 96.

¹⁸ *Zaufać nieufności...*, s. 18, 23.

¹⁹ Por. *ibidem*, s. 27.

Barańczak legitymizuje ciągłość poetyckiej tradycji. Nie ulega wątpliwości, że dla dzisiejszych czytelników twórczość tego ongiś nowofalowego poety jest – jak i sama Nowa Fala – rodzajem fundamentalnego odniesienia w literaturze ostatniego trzydziestolecia²⁰.

Piotr Śliwiński podkreślał, że „programowa, jak i poetycka działalność” autora *Nieufnych i zadufanych* „stała się negatywnym punktem odniesienia dla sporej części poetów młodszego pokolenia”²¹. To negatywne odniesienie dotyczy przede wszystkim zakwestionowania funkcji poezji, nie poetyki, z której bruLionowcy czerpali niemało²². Obie formacje łączyła nieufność do oficjalnego języka, często fałszującego rzeczywistość, choć inne były przyczyny tej nieufności²³. Wielokrotnie zwracano uwagę, że sprzeciw wiązał się przede wszystkim z odrzuceniem etosu odpowiedzialności na rzecz tzw. „nowej prywatności”. Sam Barańczak krytykuje takie uproszczenia. Przyczepianie poetom pokolenia 68 etykiety „społecznej” wynika z niedostrzegania, że ogląd rzeczywistości politycznej dokonywał się „z punktu widzenia jednostki, w perspektywie ściśle prywatnej”²⁴. Co więcej, nie widzi sensu budowania takich dychotomii. Naprawdę dobre wiersze

balansują na pewnej granicy – na granicy dzielącej poezję „publiczną” od „prywatnej”, [...] w miejscu, w którym zdajemy sobie sprawę, że tak naprawdę poezja godna swojego miana po prostu znosi tę granicę. To, co w krytyce albo w programowych manifestach niektórych poetów pojawia się dla uproszczenia w postaci wyraźnego przedziału, w wierszu naprawdę wartościowym staje się raczej dialektyką przeciwstawnych, ale współistniejących, a nawet uzupełniających się wzajem tendencji²⁵.

Wyrazem podtrzymywanych przez bruLionowców uproszczeń jest chociażby stosunek do Norwida. Kiedy w dwóch wierszach-manifestach (*Dla Jana Polkowskiego* Marcina Świetlickiego i *Asklop* Miłosza Biedrzyckiego) młodzi

²⁰ A. Legężyńska, *Krytyk jako domokrażca. Lekcje literatury z lat 90.*, Poznań 2002, s. 200. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, że między autorem *Nieufnych i zadufanych* a autorami *Świata nie przedstawionego* nie było całkowitej zgodności, podczas gdy pokolenie bruLionu często odczytywało tę formację monolitycznie.

²¹ P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 135.

²² Por. m.in. D. Pawelec, „Szyk” i „skowyt”. *O poezji debiutantów drugiej połowy lat osiemdziesiątych*, [w:] idem, *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*, Katowice 1998, s. 149; A. Nasilowska, *Kto się boi dzikich?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5; R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, s. 29.

²³ Por. T. Cieślak, *Poeci bruLionu i „postbruLionowcy” wobec Nowej Fali*, [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, Toruń 2007.

²⁴ S. Barańczak, *Zaufać nieufności...*, s. 47. Także w *Nieufnych i zadufanych* podkreślał wielokrotnie, że indywidualizm postrzegania to istotny warunek poezji nieufności.

²⁵ S. Barańczak, *Utrafić w coś naprawdę istotnego...* (wykład z okazji nadania doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego), „Polonistyka” 1995, nr 10, s. 652.

poeci przywołują Norwida, nie jest on dla nich poetą nieufności, lecz ikoną zasad, które odrzucają, znakiem etosu odpowiedzialności za zbiorowość, symbolem wartości chrześcijańskich, moralizowania. U Świetlickiego imię Norwida pojawia się w „poezji niewolników”, u Biedrzyckiego diwron (Norwid czytany wspak) to miejscowa osobliwość w mieście Asklop (palindrom słowa Polska), gdzie podmiot jest tylko przejazdem. Bohater Podsiadły w wierszu *Noc nr 144* nazywa Norwidem jeden ze swoich butów. Jakkolwiek badacze podkreślają, iż poeci bruLionu nie polemizują z Norwidem, lecz ze sposobem, w jaki romantyk ten był ukazywany i wykorzystywany dla partykularnych celów, nie podjęli się przemyślenia dzieła Norwida na nowo, wbrew skostniałej tradycji, którą zanegowali. Co więcej, Polkowski – dla bruLionowców ikona poezji stanu wojennego – to dla Barańczaka poeta, którego twórczość „nie poddaje się i zapewne nigdy nie podda tyranii historycznego czy narodowego mitu”!²⁶ Zresztą sam autor *Przed i po...* wielokrotnie (zwłaszcza w recenzjach tomów powstałych po doświadczeniach stanu wojennego) podkreślał dystans do języka kultywującego pseudoromantyczny sztafaż²⁷.

Nieufnie do autora *Podróży zimowej* odniósł się jeden z głównych krytyków towarzyszących pokoleniu bruLionu, Karol Maliszewski. Zarzuty dotyczyły kierunku ewoluowania poetyki. W umieszczonym na łamach „Nowego Nurtu”, pisma trzymającego rękę na pulsie młodej poezji lat dziewięćdziesiątych, pisał o nowych zbiorach wierszy Barańczaka i Zagajewskiego:

Są to teksty niegdysiejszych nieufnych, którzy jednak nie byli do końca nieufni; gdyby tak było, zarzuciliby pisanie wierszy. Prawdziwa nieufność powinna być aliteracka, antyliteracka. Tu była tylko duchową figurą retoryczną, pomysłową strategią przyszłych wziętych speców od robienia wierszy²⁸.

Poddając krytyce język tej poezji, Maliszewski kwestionuje możliwość odnawiania złożoności świata i dramatu egzystencji wierszem starannie uporządkowanym. Dla krytyka taki język nie jest wiarygodny. Jest sprzeniewierzeniem się wcześniejszym deklaracjom, „świadomym zejściem z trudnej ścieżki odkrywcy, rewelatora, poszukiwacza”²⁹. Według niego, wracając do utrwalonych gatunków, do rymu i rytmu, Barańczak rezygnuje z nieufności wobec zastanych form wiersza. Krytyk skupił się przede wszystkim na tym aspekcie nieufności.

²⁶ Por. S. B a r a ń c z a k, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 167.

²⁷ „Tajemniczym przejściem klasycysty na pozycje skrajnie romantyczne” nazywa Barańczak tomik *Ulica Mandelsztama*, uznając, iż kultywowany tam „narodowo-mesjanistyczny mit” jest oznaką końca klasycyzmu polskiego. Por. S. B a r a ń c z a k, *Prawdziwy koniec klasycyzmu polskiego*, „Zeszyty Literackie” 1985, nr 12, s. 144.

²⁸ K. M a l i s z e w s k i, *Podróż zimowa przez ziemię ognistą*, [w:] *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999, s. 7.

²⁹ *Ibidem*, s. 14.

Tymczasem poeci Nowej Fali zaczynają eksponować w swojej twórczości nieufność wobec świata, tematykę metafizyczną, ukazują nieuchronność przemijania, samotność wobec śmierci, co nie jest niczym zaskakującym u czytelnika Sępowych dychotomii i tłumacza angielskich metafizyków. Wyróżniając te tematy, Barańczak nie rezygnuje z poszukiwań i eksperymentów na gruncie języka, choć nie wysuwa ich na pierwszy plan.

Wzorce nowej nieufności

Kiedy w latach 90. autor *Nieufnych...* określa zadania i funkcje poezji, zwraca uwagę, że powinna ona oddawać nadrzędne doświadczenie współczesnego człowieka, jakim jest uwikłanie w niezliczone układy, konteksty, porządki często skonfliktowane ze sobą. Wielość różnorodnych punktów odniesienia powoduje poczucie zagubienia i chaosu. Takiego świata nie odda Różewiczowski redukcjonizm stylu. Potrzebny jest „polifoniczny”, „wielogłosowy i wielostylowy” model języka, oparty „nie na uproszczeniach, ale właśnie na komplikacjach, nie na ascetycznej jednowymiarowości, ale na wielopłaszczyznowej grze napięć”³⁰. Co więcej, postęp w rozwoju poezji jest jak ruch wahadłowy czy po spirali – to nie nieustanna pogoń za nowością, „innowacja polega w pewnych momentach na odwróceniu kierunku czy powrocie do wcześniejszej frazy (podkr. M. W.-Ł.)”³¹. Poeta dzisiaj powinien postawić na „połączenie narzuconej sobie surowej dyscypliny formalnej [...] z jednoczesną maksymalną otwartością i swobodą stylu i toku mówienia, wypełniającego te formalne ramy”³². Sformułowany powyżej program jest oczywiście dość ogólny, ramowy. Jego doprecyzowaniem, podobnie jak w przypadku *Nieufnych i zadufanych*, jest przywołanie konkretnych nazwisk, analiza poetyckich wzorców, które – według Barańczaka – realizują ten model. Znajdziemy go w twórczości Szymborskiej, Venclovy, Larkina, Brodskiego, Mandelsztama, zatem u wielkich indywidualności poetyckich, których **nie sposób zaklasyfikować do jednego nurtu**. Jediną wspólną ich cechą jest waga i wysoki poziom artystyczny utworów. Wiele miejsca poświęca tłumacz Brodskiemu i Mandelsztamowi – poetom umieszczanym w nurcie dwudziestowiecznego klasycyzmu. To, co najważniejsze, a co dotyczy problematyki i poetyki ich tekstów, ujął Barańczak w kilku tezach ważnych dla niego samego jako poety. Sformułował je już w latach 70. i powtórzył w ostatniej książce, zbierającej doświadczenia tłumacza³³. Obie te poetyckie propozycje opierają się na szacunku dla tradycji, przemyśleniu jej

³⁰ *Zaufać nieufności...*, s. 51.

³¹ *Ibidem*, s. 108.

³² *Ibidem*.

³³ Por. S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów – problemów*, Kraków 2004.

najistotniejszych elementów, co prowadzi do zakwestionowania wizji świata jako ładu i uświadomienia sobie, iż wobec dwudziestowiecznych doświadczeń świat klasycystycznych wartości legł w gruzach. Tylko taki klasycyzm szanuje i ceni poeta i, podobnie jak w swej pierwszej książce, nazywa go „**klasycyzmem sceptycznym**”³⁴, którego podstawową „metodą twórczą” jest ironia. Barańczak powraca do utworzonej przed laty formuły, podkreślając w ten sposób ciągłość własnego programu, ale i przesuując akcenty. Zakwestionowanie wizji świata jako ładu nie prowadzi u Brodskiego i Mandelsztama do lamentacji czy łzawego sentymentalizmu. Ich poezję cechuje powściągliwość wobec osobistej tragedii, ale i współczucie dla cierpienia innych³⁵. „Wierność wobec cierpiącego świata” – pisze Barańczak już w latach 70. w szkicu o poezji Mandelsztama – „staje się [...] dla woroneskich wierszy [...] ostateczną miarą wszystkiego”³⁶. Kolejną bardzo istotną cechą tej poezji jest podejmowanie **uniwersalnej problematyki** (miłość, śmierć, przemijanie, sens życia, człowiek wobec natury i kultury), ale **z perspektywy indywidualnej**, poprzez odwołanie do osobistego doświadczenia. Pisząc o Brodskim, Barańczak podkreśla, że tylko wiersze weryfikowane przez życie, wiersze, które „przy całej swej metafizycznej głębi i myślowym skomplikowaniu, pełne są materialnego i historycznego konkretności”, są wiarygodne³⁷. Język tej poezji został podporządkowany wizji świata. Analizując Brodskiego, Barańczak pisał:

świat jest absurdalny, ale aby w ogóle na nim żyć, trzeba założyć, że ma to jakiś sens; analogicznie i język – odbicie świata – jest absurdalny, ale właśnie dlatego trzeba go maksymalnie zorganizować, podporządkować aż do krańcowości pewnym z góry założonym regułom [...]. Stąd właśnie obfitość [...] środków stylistycznych – wielokrotnych i głębokich rymów, paronomazji, kalamburów, skomplikowanej strofiki itp., które usiłują narzucić bezładowi języka strukturę uporządkowaną, opartą na rzekomych pokrewieństwach, współzależnościach i symetriach³⁸.

Podobnie u Mandelsztama:

Językowa struktura wierszy woroneskich dąży [...] do krańcowej spoistości i zagęszczenia: rymy, paronomazje, budowa wersyfikacyjna, instrumentacja zgłoskowa, metaforyka, wszystko to tworzy całość krańcowo „zawężloną”, której nie sposób rozsupłać do końca [...]. Jest tak, jak gdyby wiersz stawiał sobie za zadanie przekonanie czytelnika o swojej własnej

³⁴ Por. *ibidem*, s. 82–83.

³⁵ Por. S. Barańczak, *O Josifie Brodskim – jedna uwaga podstawowa*, [w:] *O Brodskim. Studia, szkice, refleksje*, red. P. Fast, Katowice 1993, s. 12–13.

³⁶ O. Mandelsztam, *Późne wiersze*, wybór, przekł., oprac. S. Barańczak, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1977, s. 16.

³⁷ J. Brodski, *Wiersze i poematy*, wybór, przekł., wstęp S. Barańczak, NOWA, Warszawa 1979, s. X, XI; S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 81. Tutaj stanowisko Barańczaka bliskie jest Miłoszowi.

³⁸ J. Brodski, *op. cit.*, s. XII; por. również S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 89–90.

nieprzypadkowości, jak gdyby jego krańcowo zagęszczona i zorganizowana przez niezliczone podobieństwa i relacje wewnętrzne forma świadomie przeciwstawiała się bezładowi i bezsensowi świata. W świecie takim nie ma bowiem miejsca na słowo przypadkowe, chaotyczne, rozpylone: wiersz musi być budowlą, która przetrwa rozpad epoki, aby być jej wiecznym świadectwem³⁹.

Niekiedy – w celu podkreślenia umowności tego porządku (bo przecież *de facto* poezja nie porządkuje realnego świata) – poprzez konstrukcję utworu wyeksponowana zostaje przyjęta konwencja, uwypuklona sztuczność dzieła sztuki, jakim jest wiersz. Autor *Chirurgicznej precyzji* ceni w poezji intelektualizm i skomplikowanie, indywidualizm twórczy i Przybosiowe z ducha skondensowanie w zwartej frazie bogactwa znaczeń. Lektura ostatniego tomu rodzi pytanie o oddziaływanie tej poetyki na twórców młodszego pokolenia.

Nowi nieufni

Lektura współczesnej poezji prowadzi do wniosku, iż Barańczakowa **lekcja nieufności wobec świata** (konstatacja zburzonego ładu, poszukiwania metafizyczne) została **lepiej przepracowana** przez młodych poetów **niż lekcja lingwizmu**⁴⁰. W poezji bruLionowej i postbruLionowej trudniej znaleźć spadkobierców językowej nieufności. Wśród nielicznych znaleźliby się między innymi Robert Tekieli i, z młodszych roczników, neolingwiści warszawscy (pytanie: czy czytają Białoszewskiego i Karpowicza przez Barańczaka, czy też sięgają do źródeł?)⁴¹. Dodatkowo sytuację komplikuje fakt, iż nie sposób tak samo traktować lingwizmu jako nieufności w realizacjach Białoszewskiego – Karpowicza – Krynickiego, jak nieufności (ironii) wydobywanej w analizach poetyki Donne’a, Norwida, Herberta czy Brodskiego. To drugie, szerokie rozumienie pojęcia, utrwalone w tekstach krytycznych i metatranslatorskich Barańczaka, znalazło swoich naśladowców w **nurcie klasycyzującym** poezji młodszych twórców. Wydaje się paradoksem fakt, że poeta optujący za lingwizmem przeciwko klasycyzmowi stał się patronem właśnie młodych klasycystów, ale jest to paradoks

³⁹ O. M a n d e l s z t a m, *op. cit.*, s. 16–17.

⁴⁰ Możemy nawet wyodrębnić nurt mortalno-metafizyczny w poezji ostatniego piętnastolecia, co – zważywszy na młody wiek twórców – wydaje się osobliwym zjawiskiem. Inną przyczyną rozwoju tego rodzaju twórczości jest żywa obecność w latach 90. poezji starych mistrzów, żegnających się kolejnymi tomami, podsumowujących egzystencję, pytających o podszewkę świata. Dla wielu młodych ważnym punktem odniesienia stała się twórczość Miłosza, Herberta, Różewicza, Szymborskiej, Jarosława Marka Rymkiewicza.

⁴¹ Osobne miejsce zajmują inspirowane humorystycznymi tekstami Barańczaka wiersze Adama Wiedemana i Tomasza Majerana, będące zabawą słowem i intertekstualną grą. Przy czym łatwiej dostrzec w tej poezji demaskację języka określonego typu niż języka jako systemu (u Tekielego byłyby to język zanegowanej tradycji; u lingwistów – język pop kultury).

pozorny, zważywszy na różnorodność definicji współczesnego klasycyzmu. Tym bardziej że lekcję Barańczaka przerobili nie wszyscy zwolennicy tradycji, lecz jedynie spadkobiercy „**klasycyzmu sceptycznego**”. Ci, dla których dialektyczna, oparta na sprzecznościach i ścieraniu się przeciwieństw struktura świata stała się punktem wyjścia do tworzenia własnych projektów metafizycznych i własnego języka, opartego nierzadko na tradycyjnych wzorcach, odnajdywanych między innymi w tłumaczeniach autora koncepcji nieufności. Anna Piwkowska pisała, że w kształtowaniu się poezji klasycystów urodzonych po roku 60. dużą rolę odegrały Barańczakowe przekłady wierszy Brodskiego, Venclovy i poetów anglosaskich (także angielskich poetów metafizycznych XVII w.):

Barańczak kładł bardzo wyraźne osobliwe piętno na swoich przekładach – wszędzie mniej lub bardziej pobrzmiewał rym i rytm, oczywiście zgodnie z oryginałem, ale w sposób szczególnie i rozpoznawalny, tak że niebawem można było mówić o „słynnej frazie Brodskiego w przekładzie Barańczaka”⁴².

Inspiracje mistrzem przekładu znajdziemy u **Krzysztofa Koehlera**, dla którego autor *Nieufnych...* jest „fundatorem nowego klasycyzmu”⁴³, wyrastającego w opozycji do poetyki ściśniętego gardła, poprzez sięganie po wzorce angielskiej poezji metafizycznej, do baroku⁴⁴. Co więcej, sam Barańczak uznaje poezję Koehlera za udaną próbę zerwania z Różewiczowską frazą, o czym pisze w pochlebnym komentarzu do jego wierszy, podkreślając wagę metrum, rytmu i składni⁴⁵. Koehler sugeruje, że autor *Widokówki...* promuje (choćby poprzez przekłady na języki obce) młodych poetów, którzy mieszczą się w takiej dykcji. Jednym z nich jest **Jacek Podsiadło** – dawny „barbarzyńca”, który od tomu *Arytmia* zbliża się do klasycyzmu⁴⁶. Sugestie Koehlera świadczą o tym, że traktuje on klasycyzm bardzo szeroko: jako świadome uczestnictwo w tradycji oraz stworzenie takiego idiomu poetyckiego, który godziłby to, co cielesne i zmysłowe z tym, co metafizyczne. Na ile idiom ten mieściłby się w Barańczakowej – szerokiej przecież – formule nieufności zależy zapewne od tego, czy jego realizacja przynosiłaby po prostu dobre wiersze, w których tradycja i to, co uniwersalne, zostaje sprawdzone w indywidualnym, konkretnym doświadczeniu. Jak zauważa Piotr Śliwiński, nawet u barbarzyńcy Świetlickiego można znaleźć „lament starannie zaaranżowany”, „dyscyplinę, konstrukcję i rytm”. Omawiając tom *Czynny do odwołania*, pisze:

⁴² A. P i w k o w s k a, *Tułaczka i poszukiwanie*, „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 16.

⁴³ *W cieniu doświadczenia*. Z Krzysztofem Koehlerem rozmawiają Jerzy Borowczyk i Wiesław Ratajczak, „Czas Kultury” 1994, nr 3 (51), s. 29.

⁴⁴ Jednak sam Barańczak nie znajduje dla siebie miejsca w tej formule, nawet jeśli zdefiniować klasycyzm w opozycji do awangardy. Por. S. B a r a ń c z a k, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 83.

⁴⁵ Por. „Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 10.

⁴⁶ *W cieniu doświadczenia...*, s. 29.

„nieufność” Świetlickiego to potomkini „nieufności” Barańczakowej, jej współczesne – uczestniczące, zwrócone również przeciwko samej sobie – wcielenie⁴⁷.

Propozycja Barańczaka, oparta na ironii, realizuje się zatem **w różnych poetykach**. Choć częściej dostrzegalna jest w poezji „sceptycznych klasycystów” (ze względu na świadome sięganie do tradycji), *de facto* niweluje podziały na „dzikich” i „tradycjonalistów”. Najczęściej obecna jest w wierszach poetów dojrzałych, mających dystans do świata i własnej twórczości. Należy do nich, oprócz Krzysztofa Koehlera i Jacka Podsiadły, Jarosław Klejnocki. Nawiązują oni zresztą do autora *Nieufnych...* wprost – w wywiadach, tekstach krytycznych czy poprzez dedykacje wierszy. Anna Legeżyńska zauważa, że z ducha Barańczaka jest obecny w ich poezji motyw *Homo viator*⁴⁸. U Jarosława Klejnockiego ujawnia się on już w debiutanckim tomie, naznaczonym lekturą autora *Widokówki...* Jak pisze Renata Lis, dedykowany Barańczakowi wiersz *Daremnie* jest popisem „opanowania warsztatu poetyckiego i zarazem [...] najpełniejszą realizacją tematu pocztowego” w zbiorze⁴⁹, w którym motyw wędrówki i listów skierowanych do różnych adresatów (człowieka, Boga) odgrywa kluczową rolę. Efektem przemyślenia tej lekcji jest także manifest Klejnockiego *Nowi nieufni*, będący własną wersją odczytania koncepcji nieufności, odległą od pierwotnego znaczenia. Młody krytyk przypomina tylko jeden aspekt rozważań Barańczaka, najbardziej znany i eksponowany: związany z sytuacją zniewolenia. To instrumentalne potraktowanie programu ma służyć podkreśleniu odmienności sytuacji, w jakiej znajduje się dziś młody poeta, postulujący „nową nieufność”:

Z pewnością nie idzie już o czujność względem społeczno-politycznych rytmów życia, tak jak ową „nieufność” określał w swym manifestcie lata temu Stanisław Barańczak. Nieufność, dystans i wątplenie miałyby, zdaniem autora *Widokówki z tego świata*, prowadzić poetę do Prawdy – ale czymże ona jest dziś? Bo prawda naszej współczesności wydaje się mocno rozmazana, relatywistycznie kolorowa, zdywersyfikowana⁵⁰.

W sytuacji postmodernistycznego zaniku hierarchii i braku artystycznych wspólnot pojawia się pytanie: co ma czynić poeta, który nie chce być tekściarzem pop kultury ani outsiderem, czy poezja może pomóc odbiorcy „poradzić sobie ze światem” i bytowaniem w tym świecie? Klejnocki proponuje przedefiniowanie pojęcia:

Wróćmy do nieufności. Czemóż taka ważna? Bo powiada światu według norwidowskiego wzorca: „tak, ale...” Bo jest przepracowaniem dogmatów [...] głosem wbrew Prawdom ła-

⁴⁷ P. Śliwiński, *op. cit.*, s. 149.

⁴⁸ A. Legeżyńska, *op. cit.*, s. 200–201.

⁴⁹ Por. R. Lis, *Poeta bez ojczyzny*, [wstęp w:] J. Klejnocki, *Oswajanie*, Warszawa 1993, s. III–IV.

⁵⁰ J. Klejnocki, *Nowa nieufność?*, „Studium” 2003, nr 2, s. 21.

twym, lekkim i przyjemnym, czyli pozornym. [...] Postawa nieufna nie jest przeto postawą wycofania, tylko próbą obrony przyzwoitości⁵¹.

Ambicją autora jest wytropić w poezji najnowszej nurt nowej nieufności. Nie jest ona jednak kontestacją zastanych form. To już było, jak wszystko w czasach ponowoczesnych. Nowa nieufność musi być zatem gestem kartezyjskim, kreatywnym:

Interesuje nas nieufność jako gest założycielski poezji, nie akt ekskluzji czy buntu. [...]. Taka nieufność zawiesza aksjomaty na kołku, odsyła w niebyt wszelką deklaratywność, uchyla się zawierzeniu [...]. Taka nieufność wyzerowuje poznanie, resetuje zabiegi epistemologiczne [...]. Nieufność i autonieufność pozwala mówić tak, jakby się miało nazywać świat od początku. To powrót do pojmowania mówienia poetyckiego jako działania [...] kreatywnego [...], zakłada aposterioryczność⁵².

Nieufność ta jest w istocie próbą wskrzeszenia koncepcji poety-kreatora (pytanie: czy to dzisiaj jeszcze w ogóle możliwe?). Tym razem kreacja odbywa się na ruinach kultury, która stała się pop kulturą. Oznacza powrót do świata, by go ponownie, po upadku ładu, „opisać” i „określić”, by odnaleźć sankcję moralną. Nie dziwi, że sympatyk Barańczaka sięga do Norwida, patrona nieufnych. Poezja nowych nieufnych stawia na nowo stare pytania. Wskazuje na dezintegrację, zagrożenie ze strony rzeczywistości. Tę nieufność można, według Klejnockiego, odnaleźć w poezji Wojciecha Brzosi, Pawła Leśkiewicza, Pawła Sarny. To próba powiedzenia światu „tak”, choć ten świat boli i nie można ludzię się, że będzie lepiej. To – trochę po Miłoszowemu – droga ku transcendencji, choć budujemy na nietrwałych podstawach. Formuła Klejnockiego zbliża „nową nieufność” do klasycyzmu w jego najistotniejszym wymiarze: pozwala mieć nadzieję na odbudowę świadomości ufundowanej na trudnej wierze w sensowność świata. Co więcej, sam autor – jakby wbrew deklarowanej kreatywności – wpisuje „nową nieufność” w porządek kultury, wykonuje więc gest znany chyba wszystkim klasycystom:

Ile razy opisywano – lepiej czy gorzej – przygody kochanków? Milion. Miliard? Paręnaście miliardów. Ale można to zrobić od nowa, jeśli przyjmie się założenia doczesności, jeśli ubierzemy dawne dylematy w kostiumy teraźniejszości. W ten sposób dokładając swą – być może niewielką – cegiełkę do powstającego wciąż gmachu kultury⁵³.

Deklaracja Klejnockiego jest raczej wskazaniem na wybrane dla siebie miejsce na mapie literackiej niż ogłaszaniem nowego programu. Dystansując się od wczesnego autora *Nieufnych...*, nawiązuje do późniejszych Barańczakowych rozważań. Nowy nieufny traktuje propozycje Barańczaka jako pretekst do

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, s. 22.

⁵³ *Ibidem*, s. 28.

przypomnienia najważniejszych funkcji poezji, której zadaniem staje się „oddawanie dyskomfortu egzystencjalnego” jednostki i „oswajanie poczucia obcości”, powrót do Heideggerowskiego „bycia” i poszukiwanie śladów zbiegłych bogów w „czasie marnym”. Namaszczenie Lekszyckiego, Brzoski i Sarny na poetów nowej nieufności podyktowane jest ich dużą świadomością językową, umiejętnością wykorzystania mechanizmów rządzących polszczyzną. Nie są to naśladowcy Barańczaka (gdyby się tacy znaleźli, musieliby łączyć znakomite wyczucie języka z ogromną wiedzą z zakresu poetyki i wersyfikacji, o co dzisiaj u młodych twórców dość trudno), ale potrafią poetycko przetwarzać frazeologizmy, wykorzystywać homonimie i wieloznaczność wyrazów, nie po to, by bawić, ale by opowiedzieć o cierpieniu, wyobcowaniu, samotności.

Podsumowanie

1. Barańczakowa nieufność, wiązana początkowo przede wszystkim ze sprzeciwem wobec zakłamania nowomowy, zyskała w późniejszych pismach autora *Nieufnych...* szersze znaczenie: cechuje dobrą, ważną poezję „z górnej półki”, w której sprzeciw wobec praw świata spotyka się z niepokojem poznawczym i poczuciem moralnej odpowiedzialności, a uniwersalna problematyka (przemijanie, śmierć, miłość, sens egzystencji) weryfikowana jest przez indywidualne, konkretne doświadczenie.

2. Lingwizm, będący konsekwencją postawy nieufnej, nie oznacza już tylko demaskacji języka sloganów i haseł propagandowych. Polega na maksymalnym wykorzystaniu bogactwa języka na wszystkich poziomach; wyzyskaniu jego wieloznaczności, tkwiących w nim sprzeczności, paradoksów, świadomym, precyzyjnym konstruowaniu wiersza z uwzględnieniem prozodii, wersyfikacji, rytmu, brzmienia. Podejmuje grę z utrwalonymi konwencjami poetyckimi, zmierza do ekonomii słownej i metaforycznej kondensacji sensów. Rozszerzenie formuły lingwizmu prowadzi do sporu z krytyką bruLionową, zarzucającą Barańczakowi zbliżenie do klasycyzmu (Maliszewski). Poeci pokolenia „bruLionu” manifestują swoją prywatność, czerpiąc z poetyki Nowej Fali, gdy Barańczak jest krok dalej: podkreśla rolę sztuki i estetyzacji poezji, wskazuje na konieczność znakomitej znajomości tradycji oraz posiadania wyczucia specyfiki i rytmu języka jako warunków dobrego pisania.

3. Nowi nieufni to spadkobiercy cenionego przez Barańczaka już w pierwszej książce eseistycznej **klasycyzmu sceptycznego**. Termin ten odżywa w pracy *Ocalone w tłumaczeniu* (2004) między innymi w odniesieniu do Brodskiego i Mandelsztama. Oznacza poezję będącą wyrazem dużej świadomości językowej i kulturowej, nieufną wobec świata, podejmującą najistotniejszą ponadczasową problematykę, podkreślającą tragizm istnienia. W polskiej literaturze po 1989 r. w nurcie tym możemy umieścić poetów, których twórczość stanowi przeciwwa-

gę dla Różewiczowskiej poetyki „ściśniętego gardła”. Mieszczą się tu między innymi wiersze Krzysztofa Koehlera, Jacka Podsiadły, Jarosława Klejnockiego, w których zwarta, logiczna konstrukcja tekstu jest przeciwwagą dla oddanego w poezji chaosu świata.

4. Eseistyczna i krytycznoliteracka twórczość autora *Nieufnych...* odegrała niemałą rolę w kształtowaniu się krytyki literackiej późniejszych lat. Z jednej strony wpisywała się w istniejące spory, z drugiej – zmuszała do ponawiania pytań o relacje między klasycyzmem, awangardą a lingwizmem. Poza tendencją do dualizacji mapy poetyckiej (co sprzyja krystalizacji zjawisk, ale i uproszczeniom) ciągle żywy i bliski wielu poetom i krytykom pozostaje dialektyczny obraz świata jako miejsca ścierania się przeciwstawnych sił, miejsca niespełnienia i dezintegracji. Wciąż bardziej ufamy poetom nieufnym, tym, którzy stawiają pytania niż tym, którzy dają jasne odpowiedzi.

Marzena Woźniak-Łabieniec

Lesson of Barańczak. *Distrustful and self-righteous* years later

(S u m m a r y)

The aim of this article is to analyze the reception the book of Stanisław Barańczak about classicism and romanticism in the poetry of the sixties. This book show linguistic trend in Polish poetry. It is important to ask: how distinguished the author by the opposition “dialectical Romanticism” (poetry linguistic) and classicism (inspired by Eliot) influenced subsequent synthesis of critical and what is its impact on subsequent generations of the poets, especially poetry of artists born in the sixties.