

# Barańczak i żyletki

■ MONIKA BRZÓSTOWICZ-KLAJN

***Pewnego razu Mamie zginął mały Stasiulek, więc wszyscy zaczęli go szukać – nigdzie go nie było, kamień w wodę, rozpacz! Wreszcie po odpowiedniej dawce suspensu, wyglądaniu z piętra przez otwarte okno, tzach etc. – Mama znalazła małego makabrystę. Zupełnie golutki, siedział cicho pod stołem nakrytym długą serwetą i w najwyższym skupieniu zajmował się odpieczętowaną paczką nowych żyletek.***

Współcześnie coraz powszechniej i wyraźniej uświadamiamy sobie interpretacyjny i historyczny charakter wszelkich naszych poczynań, w tym także filozoficznych i naukowych (nauk ścisłych nie wyłączając). Dlatego też często wraca się do słów Fryderyka Nietzschego:

*Przeciwko pozytywizmowi, który zatrzymuje się przy zjawisku „istnieją tylko fakty”, powiedziałbym: nie, właśnie fakty nie istnieją, tylko interpretacje. Nie umiemy ustalić żadnego faktu „w sobie”: może to bezsens chcieć czegoś takiego<sup>1</sup>.*

Wobec powyższego w humanistyce od lat toczą się spory o granice wolności interpretacji dzieła literackiego<sup>2</sup>.

Jednak obok pokusy anarchizmu interpretacyjnego wciąż pojawiają się propozycje wy-

znaczające różnie rozumiane granice dla odbiorcy i jego swobody odczytań dzieła. Np. ostatnio chętnie przywoływane prace Stanley’ a Fisha<sup>3</sup> dowodzą, że wszelkie znaczenia tekstu nie pochodzą od niego samego, są bowiem kwestią interpretacji dokonywanej zawsze przez odbiorcę. Zarazem Fish jednak podkreśla, że interpretacje, choć wielorakie, nie są całkowicie dowolne. Ograniczają je zaakceptowane paradygmaty interpretacyjne: czytelnik zatem zgodnie z jedną z przyjętych procedur lektury (nawet jeżeli ją modyfikuje czy z nią polemizuje) konstruuje sensy tekstu.

Okazuje się, że w obecnych ramach społecznego uzusu takie podejście do interpretacji nie likwiduje w praktyce zainteresowania osobą autora w kontekście jego dzieła.

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Pisma pozostałe, t.II*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s.211.

<sup>2</sup> Jeden z najbardziej znanych tomów poświęcony tej dyskusji pod redakcją Umberta Eco nosi znamienity tytuł: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Publikacja ta wskazuje na spór pomiędzy wyznaczanymi trzema instancjami, które mają stanowić źródła znaczeń tekstu oraz granice dowolności interpretacji: chodzi o *intentio auctoris* (intencje autora), *intentio operis* (intencje zawarte w samym tekście) i *intentio lectoris* (intencje odbiorcy). Rysują się dwa antagonistyczne stanowiska: z jednej strony Eco operuje pojęciem nadinterpretacji, czyli takiego odczytania znaczeń dzieła, które „zdradza tekst” oraz zdradza dające się z niego wyczytać intencje autorskie. Z drugiej strony jego polemista Richard Rorty wyznacza biegun przeciwny – uznaje czytelnika za podstawową instancję wyznaczającą sensy utworu.

<sup>3</sup> S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, tłum. zb., pod red. A. Szahaja, Kraków 2002, s. 99-119.



Rys. Małgorzata Musierowicz

Nadal ma ona znaczenie dla odbiorców i sposobu odczytywania tekstów, stale obecna – przewartościowywana i reinterpretowana. Dla większości czytelników, „zwykłych zjadaczy książek” i tym samym dla rynku księgarskiego – różnie ujmowana – osoba autora pozostaje konieczna, wręcz niezbędna i wciąż atrakcyjna. Kilka lat temu w artykule *A jednak autor* Janina Abramowska pisała o potrzebie tej kategorii:

*W trakcie lektury „nastawionej na autora” uruchamiamy jakiś rodzaj potocznych procedurów poznawania i kontaktowania się z drugim człowiekiem i przy tym trzeba chyba pozostać<sup>4</sup>.*

Można różnie ująć kategorię autora w kontekście jego twórczości w tradycyjnym wzorcu genetyzmu (rekonstruując biograficzne, społeczno-historyczne i kulturowe uwarunkowania danego utworu w momencie jego formowania) lub jako byt tekstowy, czyli figurę wpisaną w tekst i odpowiedzialną za konstrukcję całego utworu i jego znaczenia, albo też jako kategorię istniejącą ontologicznie w dwóch wymiarach jednocześnie: tekstowym oraz empirycznym; i wreszcie jako społecznie ukształtowany – i częściowo nie-

zależny od woli samego pisarza – jego wizerunek, na który składają się jego dzieła i wypowiedzi, biografia, zdjęcia oraz różne pamiątki i świadectwa innych<sup>5</sup>.

Prawie tylko hasłowo przywołany kontekst teoretyczny broniący prawa czytelnika do widzenia tekstu w związku z różnie rozumianą osobą autora ma w tym artykule uwiarygodnić propozycję przyjrzenia się poezji Stanisława Barańczaka z perspektywy jednej, łatwo zapadającej w pamięć anegdoty biograficznej, która jednak podległa już procedurom utekstowienia, retorycznej transformacji jako fragment utworu innego pisarza, siostry poety, Małgorzaty Musierowicz. W jej autobiograficznej książeczce *Tym razem serio* wydanej w 1994 znajdziemy taki oto *passus*:

*W roku 1948 już mieszkaliśmy w Poznaniu, przy ulicy Grottgera, w starej kamienicy z początków stulecia, która zresztą stoi tam do dziś i ma się bardzo dobrze. Nasze mieszkanie było rozległe – jeden z pokoi służył za gabinet lekarski – i gubiliśmy się w nim dosyć często. Pewnego razu Mamie zginął mały Stasiulek, więc wszyscy zaczęli go szukać – nigdzie go nie było, kamień w wodę, rozpacz! Wreszcie po odpowiedniej dawce suspense, wyglądaniu z pigtra przez otwarte okno, łzach etc. – Mama znalazła małego makabrystę. Zupełnie голуłki, siedział cicho pod stołem nakrytym długą serwetą i w najwyższym skupieniu zajmował się odpieczętowaną paczką nowych żyletek. Każdą starannie rozwijał z papierka, lizal dokładnie, po czym pedantycznie, jak to on, przyklejał sobie do brzuszka. O dokładności Stasiulka świadczy fakt, że miał tylko jedno słabe zadrapanie na skórze!<sup>6</sup>*

Stanisław Barańczak w owym czasie mógł mieć około dwóch lat. Nie ma znaczenia, czy Małgorzatę Musierowicz poniosła tu częściowo-

<sup>4</sup> J. Abramowska, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, pod red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 62.

<sup>5</sup> Odsyłam do całego zbioru: *Ja, autor...*, *op.cit.*

<sup>6</sup> M. Musierowicz, *Tym razem serio (opowieści prawdziwe)*, Łódź 1994, s. 31.

wo fantazja lub daty może nie są do końca precyzyjne: ten tekstowy obraz dziecka perfekcyjnie posługującego się żyłtkami zapada w pamięć ze względu na połączenie zaskoczenia, grozy i komizmu całej sytuacji, a wszystko to uzupełnia nieprzypadkowy, bo dopełniający krąg obrazowych skojarzeń, kontekst późniejszej twórczości owego *malego makabrysty*. Sugestywność tej biograficznej anegdoty przebija moim zdaniem inne fragmenty poświęcone bratu pisarki w *Tym razem serio*. Mamy w nich pięciolatka, który zabrany przez siostrę do szkoły na lekcję zaskakuje inne dzieci umiejętnością pisania i czytania. A nauczyła go tego wszystkiego jego starsza siostra układając kiedyś w zabawie literki z .... dżdżownic. Jest też siedmioletni Staś – autor listu, w którym drukowanymi literami zanotowano *JESTEM GRZECZNY I PEWNO BĘDĘ POETĄ, BO UMIEM RYMOWAĆ* (fotokopia tego pisma została załączona do książki wraz z innymi rodzinnymi zdjęciami). Do tego dorastający Staś słuchający pasjami muzyki poważnej i namiętnie rozwiązujący krzyżówki, później zakochany student, który dwa lata polonistyki zalicza w jeden rok, by móc szybciej się ożenić z ukochaną Anią itd. – innymi słowy to portret geniusza sporządzony ręką kochającej i dumnej z brata siostry.

Zostańmy jednak przy owym *małym makabryście*: może istnieje wspólnota skojarzeń (niewolna od dozy humoru) łącząca układanie polizanych żyłtek precyzyjnie ma gołym brzuszku malca z odnajdywanym w twórczości dorosłego *Stasiuli* kultem poetyckiego rzemiosła, artystycznego kunsztu oraz z najwyższej klasy profesjonalizmem, także w pracy tłumacza<sup>7</sup>, a wszystko to połączone z dostrzeganym przez czytelników ryzykiem nieudanego eksperymentu literackiego. Ekspozowane przez poetę ostrość i precyzja wypowiedzi stanowią rodzaj znaku firmowego. Jerzy Kwiatkowski nie bez przyczyny nazwał Barańczaka *wirtuozem i moralistą*,



Rys. Małgorzata Musierowicz

poetą, który stawia w swej twórczości na mistrzostwo słowa.

### Ryzykancka żyłka poety

Sposób posługiwania się słowem w jego wierszach pokazuje, że wobec zawodności języka jako medium społecznej komunikacji i poznania trzeba bardzo uważnie nim się posługiwać, ze świadomością jego ograniczeń i różnorodnych związków z konwencjami gatunkowymi i społecznymi schematami użycia oraz historycznymi odwołaniami. Wszystko to bowiem wpływa na semantykę własnej wypowiedzi, którą „ja” poetyckie chce kontrolować. Przy opisie twórczości autora *Jednym tchem* padają takie określenia jak *erudycja, techniki, retoryczna konstrukcja, operacja* czy też *zabieg metaforyzacji i technika paronomazji*<sup>8</sup>. Podkreśla się postawę metaję-

<sup>7</sup> Przejawem owego profesjonalizmu jest propozycja autorskiej teorii i krytyki translatoologicznej zawarta w tomie Barańczaka *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*, Poznań 1994.

<sup>8</sup> D. Pawelec, *Lingwiści i inni*, Katowice 1994, s. 105 i 127.

zykową, umożliwiającą kontrolę i analizę języka, który stanowi w poezji Barańczaka *świat przedstawiony*<sup>9</sup>. Prezentuje ona: *typ jasnej, racjonalnej umysłowości i architektonicznej, konstruktywistycznej, dążącej do precyzji obrazu i przekazu wyobraźni*. Padają takie określenia łączące ściśle wiersze z ich twórcą: *język ultraliteracki, człowiek ultrawyszkolony i odczytany: Szkołą i domem Barańczaka jest biblioteka*. Mowa nawet o *ryzykanckiej żylce poety*<sup>10</sup>, która przynosi też czasami ze strony czytelnika protest, jak w przypadku jednej z recenzji *Podróży zimowej: Bóg zapłać za taką eschatologię dla ubogich, płaską perspektywę rytmizowanych elaboratów ostatecznych, eleganckie wierszydła mistrza od tej roboty*<sup>11</sup>.

W odbiorcy budzi się przekorny sceptycyzm lub nawet zła satysfakcja, pragnienie przyłapania mistrza na jakiejś niedoskonałości lub ułatwieniu. Barańczak prowokuje więc do polowania na jego ewentualne słabości,  *kto zaś poluje, ten – wiadomo – upoluje*. Drugie ryzyko wiąże się z faktem, że ołsnieni i sprowokowani wyrafinowaniem formalnym tej poezji nie zechcemy zauważyć ani jej głębi, ani jej dramatu<sup>12</sup>.

Kunstownej technice wersyfikacyjnych i lingwistyczno-semantycznych oraz intertekstualnych konstrukcji zdają się odpowiadać, zwłaszcza w późniejszej twórczości, gadżety nowoczesnego życia i zwykle: ostre/naostrzone/przytępione narzędzia. Zdumiewa, a czasem bawi, techniczny charakter wielu elementów z otoczenia: stanowią je nie tyle stopy czasopism fachowych i korespondencji oraz książki<sup>13</sup>, ale raczej przedmioty codziennego użytku: mikser, szpadel, lodówka z magnesami, toster, telewizor, radio, codzienna gazeta (z tygodników np. „Polityka”), wspomniany jest stary samochód „Warszawa”, lewarek, zdjęcie rentgenowskie, skrzynia biegów i wreszcie najbardziej tu interesujące ostre narzędzia: skalpel, żyłtka, brzytwa, nóż.

Oczywiście czytelnikowi Barańczaka anegdota o układaniu żyłek może automatycznie skojarzyć się z ostatnim tomem o wymownym „ostrym” tytule *Chirurgiczna pre-*

*cyzja*. Z kolei w mało technicznie zorientowanym tomie *Podróży zimowej* pojawiają się takie sformułowania jak: *liryczne kombinierki, pęseta wiecznych lodów, polarnych szczy piec chwyt, słowo w lipowym cięte pniu, tablica rozdzielcza, ekran [telewizora – uzup. M.B.K.] bez wytchnienia rozkrwał doniesień tort*. Wyrwane z kontekstu sformułowania te silniej ujawniają stopień poetyckiego ryzyka, jakiego poeta nie boi się podjąć – ryzyka rozwiązań głównie metaforycznych prowadzących do niezamierzonych efektów: komizmu czy autoparodii.

W wcześniejszych tomach poezji mniej znajdziemy nowoczesności, gadżetów, ale ostrych narzędzi nie zabraknie: *urodzony z żelaznym nożem w zębach, / w stalowym czepku (Kolęda)*, mowa też o *odciętych języku i dłoni wbitej nożem w stół* oraz *szulerstwie przygwożdżonym i woni kolczastych drutów (Kwiat cięty)*, o *odciętych palcu* i budynku Hancock Tower opisanym jako *wzniosła żyłtka postawiona na sztorc w środku miasta (Sierpień 1988)*, o *szybie, która jest cienka jak noża ostrze (Szyba)* i o *kolczastej obroży z jedliny (Złożyli wieńce i wiązanki kwiatów)* oraz *zarzniętych tuszach* (w odniesieniu do zdarzeń realnych pozbawionych

<sup>9</sup> Zamiast obrazów języka jako belkotu zakłócającego komunikację pojawia się mowa podmiotu nazywająca i interpretująca różne odmiany społecznego mówienia, w: W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 170.

<sup>10</sup> Ostatnie cytaty z: P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998*, Kraków 1999, s. 74.

<sup>11</sup> K. Maliszewski, *Podróż zimowa przez ziemię ognistą*, „Nowy Nurt” 1995, nr 15.

<sup>12</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński, *op. cit.*, s. 74.

<sup>13</sup> Choć i one zjawiają się, np. poezja George’a Herberta w wierszu *Grudzień* 1976. Wydaje się, że bogactwo odwołań kulturowych (przede wszystkim do literatury i muzyki), wielość intertekstualnych tropów obecnych na różnych poziomach – poczynając od wersyfikacji, typu zastosowanej strofiki, dalej zwrotów, aluzji, przywołanych znanych z innych utworów sytuacji lirycznych, bezpośrednio pojawiających się tytułów i nazwisk czy cytatów w funkcji motta – wszystko to stanowi wewnętrzną, intelektualną otoczenie i wskazuje na swoistą intertekstualną, a zarazem „mentalną” bibliotekę, w której mieszka autorski podmiot tej twórczości.

swej tożsamości w medialnym przekazie, który poddaje je swym konwencjom prezentacji – *Podnosząc z progu niedzielną gazetę*). W wierszu *Papier i popiół, dwa sprzeczne zeznania* znajdujemy fragment – *powiedzą: to proste! „jak drut”, kolczasty, „jak druk” gazetowy*; a w tekście *Nie* tytułowemu słowu nadaje się *bagaż strzaskanych kości i wylanej krwi*. „Nie” – to dalej *nieświadome dzieło bólu (wszelkie prawe zastrzelone), którego zakrwawione kopie, / czcionkami chłosty odbite kości, arkuszel przeszyte nicią strzałów*. To jedynie ilustracyjny materiał, można znaleźć więcej przykładów.



Rys. Małgorzata Musierowicz

### Metaforyka techniczna

Idąc już dalej na zasadzie rozbudzonego ciągu asocjacji ciekawie sprawdzić krąg niezwykle bogatej, ale też stylistycznie bardzo ryzykownej metaforyki technicznej, tj. wykorzystującej różnorakie narzędzia w niezwykle dla nich połączeniach znaczeniowych. Tu też widać silny związek Barańczaka z tradycją futurystycznych eksperymentów i awangardowego projektu *metafory teraźniejszości*. Nie tylko autor *Widokówki z tego świata* stosuje podobną metaforykę, która polega – jak u Peipera – na *samowolnym spokrewnieniu pojęć, któremu w rzeczywistości nic nie odpowiada*. Wiąże również tę metaforykę z doświadczeniem nowoczesności jako naturalnego dziś dla człowieka otoczenia. Choć jest to – dodajmy – nowoczesność niedoskonała, zawodna, ulegająca erozji i awariom: w *Podróży zimowej* są *cmentarze samochodów/lasagne z rdzy i blach*, a w *Chirurgicznej precyzji* cały utwór na temat zawodności urządzeń *Aria: awaria*, który buduje dystans do wszelkiej fascynacji techniką i otwiera na doświadczenie chaosu wciąż ukrytego za fasadą przedmiotów i rytuałów codzienności:

*Jakimi zdziczeniami  
osacza cię ten dom  
Żarówka się nie pali,  
to znów piec – na złom!  
gazowy piec na złom!  
Mikrofalówkę trzeba  
grzmotnąć porządnie w bok:  
inaczej nie odgrzewa;  
awarii czyha mrok!  
Awaria czyha o krok!*

Dodajmy: obserwując tylko narzędzia i przedmioty pojawiające się w roli rekwizytów ważnych dla przedstawianej sytuacji lirycznej i często budujących metaforę (*ostrze oddechu* itp.) widzimy, jak są zagrożone podwójnie: ulegają opisanemu zużyciu i zniszczeniu, ale także starzeją się technicznie i odchodzą do lamusa, stając się przedmiotem historii materialnej. Choćby: zyletki nie tylko się tępią, ale dziś także w swym dawnym kształcie, owinięte w papierki, znikają z naszego otoczenia, nabierając coraz silniej tekstowego charakteru, podobnie jak np. brzytwa, samochód „Warszawa” i maczuga.

Janina Abramowska pisze o znaczeniu osoby twórcy dla interpretacji jego dzieł:

Na poziomie ontologicznym istnienie autora jako osobnego bytu psychofizycznego, jako człowieka przeżywającego swoje życie, nie ulega wątpliwości. Pozostają jednak otwarte problemy epistemologiczne – co i w jakim stopniu jesteśmy w stanie rekonstruować? I metodologiczne: co rekonstruować warto? Bo w końcu interesuje nas dzieło literackie<sup>14</sup>.

Czy zatem warto iść tropem drobnej biograficznej anegdoty? To propozycja wychodzi od żartobliwo-makabrycznego wydarzenia, które jednak może uruchomić cały mechanizm asocjacji z różnorodnymi znaczeniami postawy twórczej i pozwala uchwycić hipotetyczny rys stałej struktury osobowości twórczej w powiązaniu z jej dziełami. Ważny jest bowiem *ten ktoś, kto wybiera i kto scala*<sup>15</sup>.

Oczywiście część przywołanych cytatów ma charakter metaforyczny, jednak zestawione razem budują swoiste wyobrażenie sali tortur wypełnionej nie tylko narzędziami męki, ale też codziennymi nowoczesnymi i banalnymi przedmiotami, które świadczą o pewnym kręgu obrazowym niezmiennie odtwarzającym życie jako pełne zagrożenia, cierpienia, bólu czy chociażby samego ryzyka. Barańczak na początku lat 70. pisał:

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

W niektórych wierszach to doświadczenie wiąże się z odwołaniem się do politycznych prześladowań, ale jednak z perspektywy całej twórczości widać, że to temat i motywy uniwersalny, stale obecny w tekstach autora *Chirurgicznej precyzji*. W tym ostatnim tomie na przykład w utworze *Debiutant w procederze* o narodzinach dziecka (to właśnie ono – ku zaskoczeniu czytelnika – okazuje się tytułowym bohaterem) pierwszy oddech noworodka Barańczak opisuje dobitnie jako doznanie cierpienia:

*sam nabity w butelkę, w cztery mleczne ściany porodówki, ofiara kantu do kwadratu, debiutant w procederze mimo wszystko szczwany*

*nie dość, by od razu przejrzeć na wskroś plany biorących cię, za kostki nóg, w garść, wszelkich dyktatur –*

(...)

*debiutant w procederze, nabieracz nie szczwany  
ale zaledwie szczuty, gnany nieustannym  
pierwszym klapsem pod dyktat wiecznych odtąd  
batut  
i batów, w cały ogrom dotąd ci wzbraniany,*

*nagle zwięzony w ostrze oddechu, który zranił  
tak, że go wykrztusiłeś z krzykiem, z jakimś  
„Ratuj!” –  
debiutant w procederze tchu, za mało szczwany  
na ten ogrom raniący, choć już nie wzbraniany.*

Oddychanie, biologiczna podstawa ludzkiego życia, zostaje określone słowem *proceder* – w nawiązaniu do pojęć prawnych – i tym samym staje się ono dwuznaczne, ponieważ oznacza nie tylko postępowanie, ale również nieczny, nielegalny sposób zarabiania, a może nawet nieuczciwą umowę, jaką Istnienie zawiera z człowiekiem – tak bowiem poeta określił narodziny w swoim eseistycznym wyznaniu *O pisaniu wierszy* (z tomu *Tablica z Macondo*).

Anegdotyczne lizanie i układanie żyletek na własnym nagim ciele to raczej ryzykowna gra – ale zarazem jednak gra: połączona z pasją i przyjemnością. Jak: układanie kunsztownych figur retorycznych i stylistycznych, rzadkich strof, porządkowanie wersów według często trudnego wzoru sylabiczno-akcentowego z zaskakującymi rymami. Poeta uczula: to nie jest kwestia formy i wstydem jest potwornym

*nie dostrzec, że jeżeli jest coś, co pomaga  
trzymać się życia, iść przez ujadanie sfory  
dni – jeszcze żałośniejsza jest moja pogarda...*

(Od Knasta)

Zatem *ten ktoś, kto wybiera i kto scala* w przypadku poezji Barańczaka ujawnia stały jej rys: pasję życia i zarazem tworzenia połączoną z ryzykiem i wielorakim doświadczeniem cierpienia.

<sup>14</sup> J. Abramowska, *op. cit.*, s. 62.

<sup>15</sup> Tamże.

Monika Brzóstowicz-Klajn – dr, pracuje w Zakładzie Semiotyki Literatury Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.