

## Stanisław Barańczak i awangarda

ABSTRACT. Świeściak Alina, *Stanisław Barańczak i awangarda* [Stanisław Barańczak and the avant-garde]. „Przestrzenie Teorii” 26. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 65-85. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.26.4.

The poetry of Stanisław Barańczak, who himself was against historical avant-garde as a movement that abandoned ethical commitments, has quite a lot in common with avant-garde. Like other New Wave artists, his poetry can be read in the context of the neo-avant-garde and counterculture, e.g. in the context of Guy Debord's *The Society of the Spectacle* and Herbert Marcuse's *One-dimensional Man*, with the propositions that overlap in many places with those of Barańczak's "dialectic Romanticism". When analysing the links of this poetry with the participant art of the 1960s and 1970s, it can be concluded that new-wave commitment has little in common with the typical attempts of the neo-avant-garde at regaining privacy, since the political character of Barańczak's poetry is based on giving a position of privilege to the martyrdom code of Polish romanticism, which he frames in elitist modernist language.

## 1.

W 1965 roku artyści Alex Mlynárčik i Stan Falka oraz teoretyczka Zita Krostova zorganizowali pierwszą na Słowacji „manifestację permanentną”. Między 1 i 9 maja 1965 roku, a więc między Świętem Pracy a obchodami wyzwolenia Słowacji przez Armię Czerwoną, „dziełem sztuki”, a właściwie *ready mades*, stała się Bratysława – wraz z całą miejską infrastrukturą i mieszkańcami. Dwadzieścia trzy obiekty i odpowiadająca im liczba „egzemplarzy” (jeden zamek, jeden Dunaj, 142 090 latarni, sześć cmentarzy, 138 936 kobiet, 128 727 mężczyzn itd.) składających się na Bratysławę od 1 do 9 maja to *Happsoc I* (szczęśliwy socrealizm, happening społeczny – bo „happ-” odnosi do *happy* i do happeningu, natomiast „soc” do socjalizmu/socrealizmu i społeczeństwa). W trzeciej odsłonie *Happsoc* (autorstwa Falki) „przedmiotem znalezionym” była już cała Czechosłowacja jako „ołtarz współczesności” – *Happsoc III: Ołtarz sodobnosti*<sup>1</sup>).

Jak pisze Claire Bishop, porównująca różne formy i przejawy sztuki partycypacyjnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na świecie<sup>2</sup>, ak-

<sup>1</sup> Na temat tych i innych akcji słowackich (i nie tylko) artystów, składających się na tamtejszą sztukę partycypacyjną lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zob. C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015, s. 231-288.

<sup>2</sup> Sztuka partycypacyjna, czyli uczestnicząca, zaangażowana, rozumiana jest przez Claire Bishop historycznie – analizowana jest w kontekście konkretnych reżimów poli-

cje artystyczne realizowane w tym czasie w Europie Środkowej różnią się dosyć znacznie od tego, co działo się na Zachodzie, a nawet w (mniej niż kraje zachodnie rozwiniętej technologicznie i przemysłowo) Ameryce Południowej, gdzie działania artystów miały charakter polityczny<sup>3</sup>. Czesi i Słowacy mówią w tym czasie o egzystencjalnym impulsive swoich działań, Polacy częściej o impulsive estetycznym, ale również w separacji od polityki<sup>4</sup>. Według Bishop socjalistyczna dezindywidualizacja sprzyja czyisto estetycznemu rozumieniu awangardowej zasady włączania sztuki w życie – czy raczej czynienia życia sztuką – nonkonformistyczne działania artystów i innych uczestników akcji, mając przeciwdziałać deprywatywacji życia, stanowią w gruncie rzeczy ucieczkę od polityczności:

Dla artystów żyjących w ustroju komunistycznym partycypacja nie miała porównywalnych [przede wszystkim z Zachodem, gdzie walczone wówczas z filozofią spektaklu] agitacyjnych celów. Była narzędziem doświadczenia bardziej autentycznych (bo indywidualnych i samoorganizujących się) sposobów zbiorowego przeżywania niż te, które w formie pochodów i spektakli masowych zalecało państwo. Dlatego właśnie często była ona realizowana w formach eskapistycznych lub celebracyjnych<sup>5</sup>.

Fakt, że ani same akcje, ani pochodzące z tego czasu komentarze środkowoeuropejskich artystów nie wchodzi bezpośrednio na teren polityki, nie potwierdza jednak – a przynajmniej nie zawsze – ich apolityczności. Żeby to udowodnić, nie trzeba koniecznie odwoływać się do Rancière'owskiego rozumienia związków polityki i estetyki (Bishop twierdzi, że tylko takie potraktowanie polityczności – jako redystrybucji przestrze-

---

nicznych (strategia partycypacji może być wykorzystywana przez każdy system polityczny). Jak mówi autorka, „znaczenie partycypacji jest zawsze kontekstowe i zależy od dominujących w danym społeczeństwie innych praktyk społecznych, np. czy ludziom wolno, czy nie wolno gromadzić się w miejscach publicznych, czy mogą uczestniczyć w pewnych politycznych procesach, czy jest w nich miejsce na ekspresję indywidualizmu”. *Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop*, <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/6460-lekkie-rozczarowanie.html>> (dostęp: 20.09.2016).

<sup>3</sup> Cała kontrkultura ma charakter polityczny; mimo że najbardziej reprezentatywni dla niej artyści mają różne poglądy polityczne: sytuacjoniści są marksistami, grupa GRAV to technofilscy populiści, Jean-Jacques Lebel jest anarchistą – wszyscy sprzeciwiają się dominującej ideologii kapitalistycznego konsumpcjonizmu. W Ameryce Południowej artyści (m.in. Oscar Bony, Graciela Carnevale, Grupo de Artistas Vanguardia) proponują wręcz „terrorystyczne” podejście do sztuki, która ma bezkompromisowo ingerować w rzeczywistość społeczną; jej recepcja powinna przypominać reakcje na działania polityczne. Zob. na ten temat C. Bishop, *Sztuczne piekła...*, s. 139-223.

<sup>4</sup> Pisze o tym Piotr Piotrowski – zob. tenże, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011, s. 39-90, 118-207.

<sup>5</sup> Tamże, s. 277.

ni postrzegalnego – wchodzi w grę w środkowoeuropejskiej sztuce partycy-pacyjnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych), wystarczy wziąć pod uwagę, że relacja tego, co społeczne, i tego, co indywidualne, kształtowała się tu inaczej niż na Zachodzie, a więc już próba rozseparowania tych przestrzeni była działaniem „politycznym” (odwrotnie niż w latach dzie-więćdziesiątych, kiedy to „polityczne” okazało się właśnie zniesienie tej granicy).

## 2.

Stanisław Barańczak, mimo że jako poeta lingwista z awangardą ma sporo wspólnego<sup>6</sup>, w gruncie rzeczy za estetyką awangardową nie prze-pada (pojęcie lingwizmu też zresztą budzi jego wątpliwości, przede wszystkim ze względu na pleonastyczność, naruszającą „chirurgiczną precyzję” języka<sup>7</sup>). Wynika to w znacznej mierze z jego – dosyć jedno-stronnego – poglądu na temat awangardy. Jeśli jakichś awangardowych autorów ceni, nie łączy ich z tą formacją. Tak jest z poetami lingwistami, stanowiącymi bezpośrednią tradycję dla twórczości autora *Korekty twa-rzy*. Jako że reprezentują oni postawę nieufności do języka („pojmwane-go jako system oraz jako pewna wizja świata”<sup>8</sup>), Barańczak włącza ich twórczość w swój szeroko zakrojony projekt „romantyzmu dialektyczne-go”, nie szukając awangardowych uzasadnień ani dla ich eksperymentalnej estetyki, ani dla przekonań społecznych. Dlaczego tak się dzieje, do-wiadujemy się z tekstu poświęconego złudzeniom polskiego futuryzmu, „symbolicznej” wręcz formacji awangardowej, której dostaje się za do-gmatyczną lewicowość, aetyczność i antyhumanizm<sup>9</sup> (więcej wyrozumia-

<sup>6</sup> Badacze poezji lingwistycznej postrzegają ją zazwyczaj jako poezję eksperymentalną (do momentu, w którym nie uległa konwencjonalizacji, nie stała się rodzajem poezji operu-jącej określonym zestawem chwytów), co w sposób naturalny sytuuje ją w obszarze awan-gardy (choć nie wszyscy tę awangardowość wydobywają na plan pierwszy). Zob. np. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra” 1964, nr 10, s. 33-40; A. Świrek, *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Zielona Góra 1985; E. Balcerzan, *Poezja „sło-wiarska” – poezja lingwistyczna*, [w:] tenże, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II: *Ideo-logie estetyczne*, Warszawa 1988; A. Kluba, *Poetyki lingwistyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 93-116; D. Pawelec, *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji ling-wistycznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2006, z. XIII (*Kamp, lingwizm: niedokoń-czone projekty nowoczesności*), s. 7-21.

<sup>7</sup> Zob. S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*, [w:] tenże, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 30.

<sup>8</sup> S. Barańczak, *Szkoła bez uczniów*, [w:] tenże, *Nieufni i zadufani...*, s. 45.

<sup>9</sup> Zob. S. Barańczak, *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu*, [w:] ten-że, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 115-132.

łości ma Barańczak dla tzw. drugiej awangardy, która z awangardowością stanowczo mniej miała wspólnego).

Brak zrozumienia dla futurystycznych czy dadaistycznych „wyglądów” nie dziwi u przedstawiciela polskiej Nowej Fali, mimo że podstawą obydwu formacji jest krytycyzm, można nawet powiedzieć: kulturowy i społeczny negatywizm. O futuryzmie pisze Barańczak: „Nie było w naszym stuleciu prądu literackiego, który, przy tak znacznym rozgłosie, okazałby się poronionym płodem tak szybko i tak dotkliwie”<sup>10</sup>. Pomijając niesprawiedliwość tej oceny – od futuryzmu zaczyna się wszak historia artystycznych działań partycypacyjnych – ilustruje ona sposób myślenia Barańczaka nie tylko o awangardzie, ale o relacjach literatury i rzeczywistości w ogóle. Poeta postrzega te relacje w kategoriach etycznego obowiązku – od którego awangarda ucieka. W awangardowych utopiach nie chodzi jego zdaniem o zaangażowanie – wręcz przeciwnie. Termin ich ważności nie był zbyt długi, zdaniem autora *Korekty twarzy* wolność bez zobowiązań prędzej czy później (raczej wcześniej niż później) musi się skończyć „poszukiwaniem jakiegoś stałego ładu, oparcia w jakimkolwiek autorytecie”<sup>11</sup>. Ci „awanturniczy anarchiści”<sup>12</sup>, jak ich nazywa Barańczak, wchodzą na drogę schematycznej lewicowej ideologii i partyjnej dyscypliny, a co najważniejsze – w pogoni za nowością i w zafascynowaniu wolnością bezrefleksyjnie odrzucają całą humanistyczną tradycję. A zatem utopie i złudzenia awangardy kompromitują jej przedstawicieli głównie dlatego, że są „pięknoduchowskie i oderwane od rzeczywistości”<sup>13</sup>, a co za tym idzie – to największy zarzut – antyhumanistyczne i aetyczne<sup>14</sup>. Optymistyczny determinizm historyczny i biologiczny redukcjonizm odpodmiotowiły człowieka awangardy, a estetyka wyrugowała etykę. Tyle Barańczak. Takie postrzeganie i ocena awangardy nie stanowią jednak wystarczającego zabezpieczenia dla jego poezji przed awangardowymi wpływami.

Potrzeba samookreślenia poprzez nowość, inność, przełomowość<sup>15</sup> (jakkolwiek nie „futurystyczne” odcięcie się od tradycji jako takiej); do-

<sup>10</sup> Tamże, s. 118.

<sup>11</sup> Tamże, s. 119.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Tamże, s. 121.

<sup>14</sup> „[...] u twórców Pierwszej Awangardy nie spotkamy jej [problematyki moralistycznej] ani śladu, bo i skąd moralistyka, skoro zdeterminowany przez Historię człowiek Awangardy nie musi dokonywać żadnych wyborów”. Tamże, s. 125.

<sup>15</sup> „Mam tu na myśli poezję ‘pokolenia ’68’, która – niezależnie od oceny jej rangi – dzięki dyskusjom, jakie wywołała, stała się już wyraźnie odrębną, nową jakością”. S. Barańczak, *Życie zaczyna się po trzydziestce?*, [w:] tenże, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 165; „Już w tej chwili można powiedzieć, że rok 1972 będzie uważany za jedną z najważ-

wartościowanie „zwykłego człowieka” idące w parze z brakiem zaufania do jego mocy intelektualnych i wynikająca stąd potrzeba przewodzenia, misja dydaktyczna<sup>16</sup>; przede wszystkim zaś zadekretowany bunt<sup>17</sup>, postawa jednoznacznie krytyczna zarówno w wymiarze społecznym, jak i estetycznym (w tym drugim głównie w odniesieniu do „arbitralnej”, mityzującej, idealizującej rzeczywistość, jak twierdzili nowofalowcy, poetyki Hybryd) – to zestaw postulatów niezłe wpisujących się w myślenie awangardowe, jakkolwiek trudno go uznać za skończony. W nowofalowych wystąpieniach programowych kwestie estetyczne traktowane są jako podrzędne wobec zagadnień społecznych, a właściwie wobec wynikających z nich postulatów etycznych. Szczególnie przez Barańczaka, który w *Etyce i poetyce* mówi wprost:

Wartością naczelną staje się ponownie postawa buntu i krytycyzmu, ale wywodząca się tym razem w pierwszej kolejności ze sfery doświadczeń społecznych; przełom estetyczny jest tylko dalszą tych doświadczeń konsekwencją i zapewne nie został jeszcze dokonany w pełni<sup>18</sup>.

Trudno to nazwać postawą eksperymentalną – jeśli bunt ma wymiar etyczny, a nie estetyczny, gubi się to, co awangardzie artystycznej nadaje sens. Nie wydaje się jednak, jakoby nowofalowcy tak zupełnie kwestie estetyczne lekceważyli, deklarowane upodrzednienie estetyki wobec kwestii społecznych wynika w znacznej mierze z dominującego społeczno-etycznego dyskursu, z narzuconego sobie kursu ideologicznego, w ramach którego każda orientacja estetyczna może budzić podejrzenia o reakcjonizm. Niezależnie od okoliczności (łagodzących) – autorów, którzy nie wynoszą na sztandary walki o nowe formy sztuki, trudno uznać za *sensu stricto* awangardowych. A o tym, że w Polsce PRL-owskiej postawienie na estetyczną zmianę było jednak możliwe, świadczą działania całej rzeszy artystów tego czasu, m.in. Tadeusza Kantora, Krzysztofa Wodiczki, Włodzimierza Borowskiego, Natalii Lach-Lachowicz, Andrzeja Matuszewskiego, Jerzego Rosołowicza czy poetów konkretystów. O este-

---

niejszych dat w dziejach – krótkich, jak na razie, ale ciekawych – najmłodszej «zmiany warty» polskiej poezji». S. Barańczak, „*Powiedz prawdę, do tego służysz*”, [w:] tenże, *Etyka i poetyka*, s. 259.

<sup>16</sup> „[...] sądzę, że poezja może być na coś potrzebna tylko wtedy, kiedy nie zniża się do poziomu tzw. masowego odbiorcy, ale odwrotnie, stara się podciągnąć go do swojego poziomu, zmusić go do intelektualnego wysiłku”. S. Barańczak, *Uwagi krótkowidza*, [w:] tenże, *Etyka i poetyka...*, s. 274.

<sup>17</sup> Dzieliąc poezję powojenną na fazy, którym odpowiadają różne relacje z jednej strony buntu i zgody, z drugiej etyki i estetyki, okres przypadający na późne lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte określa Barańczak przez sumę buntu i etyki: „Faza IV: bunt + etyka”. S. Barańczak, *Życie zaczyna się po trzydziestce?*, s. 165.

<sup>18</sup> Tamże.

tyczny wymiar poezji lat siedemdziesiątych walczyła również grupa Kontekst<sup>19</sup>. Niezależnie od tego, czy orientacja estetyczna była tu programowo skorelowana z kwestiami społecznymi, czy nie, w warunkach „realnego socjalizmu” miała ona wymiar polityczny<sup>20</sup>.

Nowofalowcy podtrzymują retorykę rewizjonizmu i już chociażby z tego względu nie są w stanie przekroczyć ograniczeń systemu (i jego języka), ale równocześnie, mimo że niemal we wszystkich wystąpieniach programowych „zgłaszają akces”, ramy systemu okazują się dla nich za ciasne. Żeby to zobaczyć, potrzebny był niewielki choćby dystans czasowy. Barańczak o klęsce postawy rewizjonistycznej pisze już w 1980 roku:

Na dłuższą metę jednak Marzec przyniósł literaturze więcej dobrego niż złego. Stał się przede wszystkim końcem rewizjonistycznych złudzeń, momentem ostatecznej krystalizacji liberalno-demokratycznej świadomości literackiej opozycji wobec systemu. W Marcu ów system odsłonił swoje oblicze. Odtąd pisarze rzadziej już marzą o naprawie ustroju od wewnątrz: z niewielkim tylko uproszczeniem można powiedzieć, że po Marcu dzielą się coraz wyraźniej na popleczników systemu [...] i jego przeciwników [...] <sup>21</sup>.

Dokładnie sytuację uwikłania pokolenia '68 w język i świadomość rewizjonistyczną zbadała Lidia Burska, badaczka dziejów awangardowych złudzeń Nowej Fali. Jej zdaniem awangardowe inklinacje nowofalowców nie budzą wątpliwości, tyle że trzeba je lokować w ramach utopii – że skazane są na bycie „awangardowymi złudzeniami”<sup>22</sup>.

Burskiej (również) nie interesują konteksty estetyczne, badaczka widzi w awangardzie przede wszystkim dążność do radykalnej, rewolucyjnej zmiany, a jako że „rewolucyjna” zmiana społeczna i polityczna była wówczas niemożliwa (to oczywiście w sporym uproszczeniu), „nowofalowa awangarda” okazała się złudzeniem. Myśląc w ten sposób, należałoby

---

<sup>19</sup> Jak pisze Stanisław Piskor, pomijanie kwestii awangardowych w dyskursie krytycznoliterackim Nowej Fali wynika z braku orientacji w tym, co dzieje się w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Poglądy na temat awangardy – potwierdza to postawa Barańczaka – ukształtowali sobie wyłącznie na podstawie awangardy historycznej. Zob. S. Piskor, *Spór o awangardę*, [w:] W. Paźniewski, S. Piskor, T. Sławek, A. Szuba, *Spór o poezję*, red. S. Piskor, Kraków 1977, s. 9-17.

<sup>20</sup> Czeski artysta Milan Knížak w 1956 roku wyjechał po raz pierwszy do Ameryki, gdzie szybko zorientował się, że sztukę performatywną uprawiają tam niemal wszyscy artyści. Wówczas, jak pisze, działania te straciły dla niego sens. W Pradze każda jego akcja, niezależnie od tego, jak się miała do spraw bieżących i jak daleka była od polityki, wywoływała reakcję władz. Tylko wtedy artysta czuje się potrzebny – pisze Knížak, który wrócił do Pragi długo przed upływem uzgodnionego terminu. Zob. C. Bishop, *Sztuczne piekła...*, s. 243-244.

<sup>21</sup> S. Barańczak, *Knebel i słowo*, Warszawa 1980, s. 9.

<sup>22</sup> Zob. L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012.

uznać, że każda awangarda, jako że każda bazuje na jakiejś społecznej i estetycznej utopii, jest złudzeniem – co w ogóle likwidowałoby jej problem. Tymczasem owo „złudzenie”, czyli bezkompromisowe dążenie naprzód, zorientowane na to, by utopia stała się rzeczywistością, jest istotą tego zjawiska. Tak jak Barańczak widzi w (pierwszej) awangardzie niemal wyłącznie utopie estetyczne (co istotne: skutkujące jego zdaniem społecznym eskapizmem), tak Burska dostrzega w niej przede wszystkim społeczny progresywizm (również kiedy przechodzi do omawiania poezji nowofalowych autorów, interesują ją głównie deklaracje społeczno-polityczne).

Już chociażby z tego względu, że nowofalowa poezja i krytyka literacka wpisują się w toczące się wówczas w zachodnim świecie dyskusje na temat kulturowej i społecznej zmiany (bywa, że rewolucyjnej), bliżej im do kontrkulturowej neoawangardy<sup>23</sup> niż do jakiejkolwiek innej formacji kulturowej. Mimo że sami poeci na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tego nie dostrzegają i że jest to neoawangarda przefiltrowana przez polską tradycję literacką. I chociaż jako estetyczno-światopoglądowy kontekst dla swojej twórczości proponują manieryzm, „romantyzm dialektyczny” (Barańczak), ekspresjonizm (Kornhauser) czy realizm (Zagajewski, Kornhauser), sposób, w jaki dokonują samookreślenia, język, jakim się przy tym posługują, a nade wszystko same wiersze nie pozostawiają wątpliwości co do neoawangardowych i kontrkulturowych korzeni tej poezji. Zresztą w wypowiedziach programowych romantyzm i ekspresjonizm ustawione są tak, że pozwalają się uzgodnić z neoawangardowymi wartościami i antywartościami.

Romantyzm w ujęciu Barańczaka oparty jest na współistnieniu sprzeczności. „W utworze nurtu romantycznego każda prawda znajduje swoją kontrprawdę, każda demaskacja – kontrdemaskację; domeną tej literatury jest wątpliwość i rozterka, nieufność, ale i bezustanne przebijanie się ku prawdzie”<sup>24</sup>. Podobnie jak poeci grupy Teraz Barańczak wychodzi od diagnozy kryzysu, w jakim znalazła się literatura (i kultura w ogóle), a więc postawa oparta na nieufności, krytycyzmie, niepoddawaniu się „zbiorowym hipnozom”, „przebijanie się ku prawdzie”<sup>25</sup>, będącej

<sup>23</sup> Kontrkultura i neoawangarda nie muszą być traktowane łącznie. Jako przeciwstawne postrzegali je na przykład Andrzej Turowski: „Awangarda nie ma dostępu do kontrkultury, ponieważ nie może obyć się bez języka kultury, poznając świat w jego wyobcowaniu i w jego przewyciężaniu”. A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej, 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 197. Przeciwstawienie to wydaje się jednak fałszywe, ponieważ kontrkultura, na co wskazuje sama jej nazwa, również nie może się bez tego języka obyć.

<sup>24</sup> S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*, [w:] tenże, *Nieufni i zadufani...*, s. 15.

<sup>25</sup> Tamże.

prawdą społeczną, polityczną, a w każdym razie pozaliteracką, to podstawa do zmiany rzeczywistości, która jest stawką w tej grze. Nazwanie tego romantyzmem dialektycznym wskazuje oczywiście na Hegla i Marksa:

Myślenie poznawcze, a zatem i literatura, nie tylko jest wytworem świata materii i ludzkiej praxis, ale też zdolne jest na ten świat wpływać: myśl nie tylko odbija rzeczywistość, ale także projektuje ją, postuluje rzeczywistość taką, jak ma być. [...] Jeśli [...] powiadam, że dziś potrzebna jest w literaturze „romantyczna” postawa nieufności, „klasycystyczne” zaś zadufanie jest rzeczą społecznie szkodliwą – rozumiem przez to, że właśnie nieufnej, krytycznej postawy wymaga dzisiaj konieczność przynoszenia nam o skomplikowanym świecie takich informacji, które pozwoliłyby go nam pełniej rozumieć i wydajniej przekształcać<sup>26</sup>.

Marksowska idea sprzeczności i jedenasta teza o Feuerbachu, nałożone na heglowską dialektykę, dają „demaskujący antynomie zastanego porządku rzeczy z punktu widzenia możliwej ich syntezy”<sup>27</sup> „romantyzm dialektyczny”, ale – co nie powinno dziwić – przywołują również założenia kontrkultury. Jej intelektualni patroni także odwoływali się do marksizmu (ale i do innych, niegłównonurtowych odmian myślenia lewicowego, jak trockizm czy maoizm). Oto 187. teza *Spoleczeństwa spektaklu* (1967) Guy Deborda:

Nowoczesny proces rozpadu wszelkiej sztuki, jej unicestwienie formalne, wyraża *explicite* zanik języka komunikacji, *implicite* zaś konieczność odnalezienia nowego języka wspólnego – już nie w jednostronnej konkluzji, która w przypadku sztuki społeczeństw historycznych przychodziła zawsze za późno, oznajmiała innym to, co zostało przeżyte z dala od rzeczywistego dialogu, i godziła się na tę ułomność życia. Chodzi bowiem o odnalezienie tego języka w *praxis* jednoczącej bezpośrednią działalność i jej język, a więc o urzeczywistnienie w życiu tej wspólnoty dialogu i gry z czasem, którą twórczość poetycko-artystyczna jedynie przedstawiała<sup>28</sup>.

Debordowi chodzi o odnalezienie komunikacji poza dominującym, narzuconym społeczeństwu językiem spektaklu, mającym tendencje do samoodtworzenia, wchłaniania wszystkiego, co nim nie jest, a nawet co próbuje mu się przeciwstawić. Ten rodzaj komunikacji jest czymś więcej niż sztuka, która „jedynie przedstawiała” (a powinna zmieniać: urzeczy-

<sup>26</sup> Tamże, s. 16.

<sup>27</sup> Tamże, s. 19.

<sup>28</sup> G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstępem i komentarzem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 127. Pierwsze polskie tłumaczenie *Spoleczeństwa spektaklu* ukazało się w 1998 roku, ale echa tekstu Deborda (z 1967 roku) i nakręconego na jego podstawie filmu (z 1973 roku) dochodziły do Polski znacznie wcześniej; trudno oczywiście powiedzieć, czy Barańczak inspirował się Debordem – na pewno oddychał „atmosferą Deborda”.



wistniać) związku wspólnoty z jej czasem i językiem. Narzędziem umożliwiającym urzeczywistnianie w życiu wspólnoty „dialogu i gry z czasem” są w społeczno-artystycznych praktykach Deborda *detournements* – przechwycenia. W wyniku zderzania ze sobą przechwyconych obrazów i języków, w całości wypełniających nową całość, każda prawda – jak powiedziałby Barańczak – znajduje kontrprawdę, a każda demaskacja kontrdemaskację. Autor *Społeczeństwa spektaklu* zgodziłby się pewnie również ze stwierdzeniem, że *detournement* to przejaw nieufności, oparte na grze sprzeczności „przebijanie się do prawdy” przez „zbiorowe hipnozy” czy mity „wyższego rzędu”.

Drugą organizującą świadomość zrewoltowanej młodzieży 1968 roku książką – obok *Społeczeństwa spektaklu* – był *Człowiek jednowymiarowy* Herberta Marcusego (1964). Mimo że stanowi ona diagnozę rozwiniętej cywilizacji technicznej, w której jednostka, język, kultura zdominowane są przez zasadę wydajności – czego „produktem” jest właśnie „człowiek jednowymiarowy” – Marcuse traktuje społeczeństwo technologiczne jako społeczeństwo totalitarne, podlegające podobnym mechanizmom jak te, które określają życie społeczeństw postsowieckich, tyle że miejsce terroru zajmuje tu wytwarzający potrzeby konsumpcyjne, a więc niewymagający działań indoktrynacyjnych system produkcji. Tak jak Debord, który rozróżniał rodzaje spektaklu typowe dla społeczeństw kapitalistycznych i „socjalistycznych”, ale uważał, że jednakowo podporządkowują one sobie przestrzeń życia społecznego i zapośredniczają relacje międzyludzkie, Marcuse analizuje mechanizmy konstruowania potrzeb i powstawania fałszywej świadomości. Alienacji podlega również kultura – dawniej traktowana jako porządek wyższego rzędu, w niczym nienaruszający przestrzeni życia codziennego, teraz (lata sześćdziesiąte), kiedy dysponuje kapitałem emancypacyjnym, przechwytywana przez glajchsztaltujące siły społeczeństwa towarowego:

Absorbująca siła społeczeństwa redukuje wymiar artystyczny przez przyswojenie jego antagonistycznych wobec niego treści. W dziedzinie kultury nowy totalitaryzm przejawia się właśnie w harmonizującym pluralizmie, w którym najbardziej przeciwstawne dzieła i prawdy zgodnie współistnieją w spokojnej obojętności.

Przed nadejściem owego pojednania kulturalnego literatura i sztuka były w swej istocie wyobcowaniem, podtrzymując i zachowując sprzeczność – nieszczęśliwą świadomość podzielonego świata, udaremnione możliwości, nadzieje niespełnione i zdradzone obietnice. Były one racjonalną, poznawczą siłą odsłaniającą wymiar człowieka i przyrody, który był tłumiony i odrzucany w rzeczywistości<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa 1991, s. 88. Pierwsze polskie tłumaczenie *Człowieka...*

To, co mówi Barańczak o relacji języka poetyckiego do innych języków, do „cudzego słowa”, wydaje się dużo bardziej prostomyślne, „romantyczne”, ale o postawę romantyczną był „podejrzewany” również Marcuse, jednemu i drugiemu chodziło bowiem o zachowanie emancypacyjnej mocy sztuki. Inna rzecz, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce o żadnym przyswajaniu antagonistycznych wobec społeczeństwa treści przez rynek kulturowy czy rynek idei nie mogło być mowy – to jeszcze nie ta faza społeczeństwa spektaklu. W każdym razie metodologicznym wrogiem numer jeden w obydwu przypadkach jest „zgodne współistnienie” (jakkolwiek w Polsce niepluralistyczne) sztuki i społeczeństwa. Barańczak mówi o tym w ten sposób:

Właśnie poezja – nieschlebiająca „prostemu człowiekowi”, jak gazeta, używaniem jego (rzekomo) języka, ale wytrącająca odbiorcę z językowych i myślowych przyzwyczajęń – ma szansę stać się nie tyle uderzeniem w twarz [...], co zbawiennym puknięciem w czoło, uruchamiającym proces samodzielnego myślenia<sup>30</sup>.

W jeszcze jednym zgadzają się polscy i zachodni przedstawiciele kontrkultury: w ocenie ociężałości myślowej swoich społeczeństw, chociaż w pierwszym przypadku wynika ona z niedoboru (myśli i dóbr wszelakich) i uruchamia romantyczny język dominacji świadomej jednostki nad ciemnym narodem, w drugim z nadmiaru (tychże dóbr), prowokującego do retoryki anarchistycznej. Nic dziwnego, że dla wielu naszych intelektualistów zachodnia rewolta była niezrozumiała, w przeciwieństwie do „sprawy polskiej”, o którą z oczywistych względów należało walczyć<sup>31</sup>.

### 3.

Badacze awangard krajów posttotalitarnych niemal zgodnie twierdzą, że w znacznie większym niż na Zachodzie stopniu podtrzymały one autonomiczny, modernistyczny status sztuki, a co za tym idzie, że typowa dla awangardy sztuka krytyczna była tu, by tak rzec, mało krytyczna.

---

pochodzi z 1991 roku, ale tłumaczenia fragmentów tego tekstu pojawiały się wcześniej. Podobnie jak w przypadku Deborda, trudno orzec, które z pism Marcusego (i na ile) znał Barańczak, należy chyba jednak przypuszczać, że idee Marcusego docierały do niego, tak jak do innych uczestników pokolenia '68.

<sup>30</sup> S. Barańczak, *Uwagi krótkowidza*, [w:] tenże, *Etyka i poetyka*, s. 277.

<sup>31</sup> Burska przytacza w swojej książce kilka takich głosów, świadczących o zupełnym niezrozumieniu sprawy Maja '68, w tym m.in. głos Leszka Kołakowskiego czy opinie samych nowofalowców; przytacza jednak również poglądy intelektualistów, którzy wykazali się wręcz dziwną jak na tamte czasy przeziernością – na przykład Jana Błońskiego. Zob. L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia...*, s. 162-163.

Przyczyny tego stanu rzeczy są dosyć złożone, ponieważ z jednej strony modernistyczny formalizm, traktowany przez władze jako przejaw burżuazyjnego reakcjonizmu, wielu artystom wydawał się jedynym łącznikiem z Zachodem, z drugiej był formą społecznego i politycznego eskapizmu<sup>32</sup>. Sporo środkowoeuropejskich (ale i południowoeuropejskich, a także rosyjskich) projektów artystycznych przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stawia na uczynienie widoczną i uaktywnienie prywatnej, indywidualnej sfery życia artysty i odbiorcy, szczególnie dokuczliwie zawłaszczonej przez system, i w ten sposób nadaje sztuce wymiar polityczny. Jako że tendencja ta zbiega się z powstającymi w tym czasie na Zachodzie happeningami i (nieco późniejszymi) performansami, środkowoeuropejska sztuka partycypacyjna – przynajmniej w jakimś sensie – nabiera charakteru kontestacyjnego. Co mimo wszystko nie oddala problemu jej autonomii.

Problem autonomii poezji nowofalowej, stawiany w kontekście toczących się wśród filozofów, estetyków i historyków sztuki dyskusji na temat związanych z nią (autonomią) postaw eskapistycznych lub, wręcz przeciwnie, jej potencjału emancypacyjnego, krytycznego, przedstawia się równie niejednoznacznie jak w tych dyskusjach.

Eskapizm jest przez nowofalowców wyszydzany, potępiany jako nietetyczny, tyle że w polskiej poezji lat sześćdziesiątych reprezentują go nie „formaliści” i eksperymentatorzy, ale tradycjoniści, mitotwórcy, jednym słowem: pokolenie Hybryd<sup>33</sup>. Tak pojęta poetycka autonomia jest nie do przyjęcia. Nie do przyjęcia jest jednak również rezygnacja z poetyckości, jednoznaczne przejście na stronę „życia”, bezpośrednia realizacja postulatów „mówienia wprost”. Barańczak – wynika to z wielu jego wypowiedzi – jest przekonany o konieczności zachowania balansu pomiędzy autonomią a heteronomią literatury, bo tylko równowaga przynosi wymierne, pragmatyczne społeczne (estetyczne – jest pod tym względem dosyć konsekwentny – interesują go mniej) korzyści<sup>34</sup>. A zatem równowaga poetyckiej

---

<sup>32</sup> Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, s. 70-85.

<sup>33</sup> Na temat arbitralności, źle pojętej klasycyzacji, mitotwórstwa tej poezji Barańczak pisał wielokrotnie. Zob. np. *Dwa style myślenia*, [w:] S. Barańczak, *Nieufni i zadufani...*, s. 19-26; *Piekło latwizny*, [w:] tenże, *Nieufni i zadufani...*, s. 32-40.

<sup>34</sup> „Sama idea «mówienia wprost» jest [...] wewnętrznie sprzeczna, gdy ją zastosować do poezji: toteż da się ją przyjąć właściwie tylko jako nieziszczalny postulat, cel, do którego można się jedynie zbliżyć, ale którego osiągnąć w granicach mowy poetyckiej niepodobna, gdyż po prostu nie miałyby to sensu. [...] Wyjście poezji poza granicę, która oddziela ją od publicystyki, wydaje mi się zaś zgubne – nie dlatego, abym uważał, że rzeczą najważniejszą jest obecnie stać na straży czystości literatury pięknej, ale ponieważ sądzę, że poezja właśnie jako poezja ma w tej chwili do spełnienia zadania, których nikt za nią nie wykona. Właśnie język poetycki – odpowiednio nowoczesnie i elastycznie rozumiany – kryje

autonomii i społecznego zaangażowania, służąca tym większemu zaangażowaniu – tak mogłoby brzmieć hasło poezji nowofalowej według autora *Korekty twarzy*.

Żeby zobaczyć, jak realizuje się ta idea w poezji Barańczaka i jaki ma związek z neoawangardą, proponuję lekturę dwóch wierszy z tomu *Dziennik poranny*. Pierwszym jest *Gdzie się zbudziłem*:

Gdzie się zbudziłem? gdzie jestem? gdzie jest  
strona prawa, gdzie lewa? gdzie góra, a gdzie  
dół? spokojnie; spokojnie: to jest moje ciało,  
leżące na wznak, to ręka, w której zwykle  
trzymam widelec, a tą drugą chwytam  
nóż lub wyciągam ją na przywitanie;  
pode mną prześcieradło, materac, podłoga,  
nade mną kołdra i sufit; po lewej  
ręce ściana, przedpokój, drzwi, butelka z mlekiem  
stojąca już pod drzwiami, bo po prawej widzę  
okno, a za nim świt; pode mną  
przepaść pięt, piwnica, a w niej hermetycznie  
zamknięte słoje z kompotem na zimę;  
nade mną inne piętra, strych z bielizną  
na sznurach, dach, telewizyjne  
anteny; dalej, po lewej, ulica  
wiodąca na zachodnie przedmieścia, za nimi  
pola, szosy, granice, rzeki i przypyływy  
oceanu; po prawej, już w szarych zaciekach  
świt, inne ulice, pola, szosy, rzeki,  
granice, mroźne stepy, lodowate lasy;  
pode mną fundamenty, ziemia, otchłań ognia,  
nade mną chmury, wiatr, blednący księżyc,  
ledwie widoczne gwiazdy, tak;

odnaleziony,

przymyka jeszcze oczy, z głową w miejscu  
krzyżowania się wszystkich pionów i poziomów,  
przybity do tych wszystkich naraz krzyży  
miarowymi ćwiekami dudniącego serca.

(*Gdzie się zbudziłem*<sup>35</sup>)

Wiersz Barańczaka, wpisujący się w „serię” nowofalowych tekstów o budzących się w różnych, zazwyczaj dziwnych okolicznościach bohate-

---

w sobie możliwości efektywnej kompromitacji tych wszystkich języków, które utrwalają w sobie zmurszałe zarysy rozmaitych «fałszywych świadomości». S. Barańczak, *Uwagi krótkowidza...*, s. 276-277.

<sup>35</sup> S. Barańczak, *Gdzie się zbudziłem*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 102.

rach<sup>36</sup> (zob. wiersze z cyklu \*\*\* [nagle nagi] Ryszarda Krynickiego), nazywa oczywistości, „mówi wprost” o tym, co znajduje się w zasięgu wzroku bohatera (a następnie poza jego zasięgiem), ale nazywanie („to jest moje ciało [...] to ręka [...]”) równa się tu stawianiu pytań: o podmiot, przedmiot, przestrzeń i ich wzajemne relacje. Zwyczajność miejsca, rzeczy i zachowań podmiotu może przywołać na myśl neoawangardowe sposoby kontaktowania przestrzeni prywatnej i publicznej, sugerujące – jak mówiłam wcześniej – typową dla sztuki środkowoeuropejskiej obronę pozycji „minimum prywatności”. Można by iść dalej i przywołać wspomniane na wstępie akcje artystów słowackich, Młynářčika i Falki, włączających do projektu *Happsoc* najpierw Bratysławę, a później całą Czechosłowację – ostatecznie Barańczak hojniejszym gestem rozszerza „miejsce akcji”, zaczynając od ciała bohatera, a kończąc na „całym świecie”. Szukając podobieństw wiersza *Gdzie się zbudziłem* do sztuki neoawangardowej, zamiast artystów słowackich możemy zaproponować polskich, na przykład Andrzeja Matuszewskiego czy Jerzego Rosołowicza. Pierwszy, jak kilku innych artystów w tym czasie (Tadeusz Kantor, Krzysztof Wodiczko), przewartościowuje rolę przedmiotu w sztuce, zastępując nim konwencjonalny obraz. Na pierwszy rzut oka mamy tu do czynienia z neodada, z *ready mades*, jak w *21 przedmiotach*. Matuszewski umieścił obok siebie w galerii pozornie przypadkowo dobrane przedmioty (rynną, nogą od wanny, wieszak, pokrywa od pojemnika na śmieci, drzwiczki do pieca kaflowego, fragment krzesła, sztućce, stolik itd.), z tym że wszystkie pomalował na czerwono, burząc w ten sposób „efekt rzeczywistości” i każąc odbiorcy zmysłowo, ale inaczej niż do tego przywykł, doświadczać przedmiotu. Modernistyczne uniwersum sztuki kwestionuje również Rosołowicz. To „wynalazca” idei działań neutralnych, a więc niecelowych, nieprzynoszących człowiekowi ani szkody, ani korzyści. Artysta próbuje tym samym zabezpieczyć sztukę (a poprzez sztukę obszar działań społecznych w ogóle) przed zawłaszczeniem, manipulacjami. Działania neutralne nie nadają się do politycznego (ani innego) przechwycenia, zachowują etyczną czystość. Ten utopijny wymiar projektów Rosołowicza daje o sobie znać na przykład w *Neutrdromie*, olbrzymiej konstrukcji złożonej z odwróconego stożka i kuli, ironicznym komentarzu do architektonicznej pragmatyki, i w bardziej krytycznych *Reliefach dwustronnych*, soczewkach neutralnie przepuszczających rzeczywistość, ale również upłynnia-

---

<sup>36</sup> O roli snu i nocy w poezji Barańczaka – obydwu groźnych, ale różniących się stopniem doprecyzowania grozy (noc, jak mniej określona, wypada lepiej) – pisał Krzysztof Biedrzycki. Zob. tenże, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 17-22.

jących, przedstawiających ją w ruchu, a przy tym zacierających granice między przedmiotem i przestrzenią, prezentacją i reprezentacją<sup>37</sup>.

Co z tym wszystkim ma wspólnego wiersz Barańczaka? W zależności od punktu widzenia – nic zgoła albo bardzo wiele. W każdym razie pozostawanie w tym samym uniwersum idei nie skutkuje takimi samymi efektami artystycznymi i społecznymi. Najmniej chyba wiąże ten tekst z akcjami partycypacyjnymi Słowaków. Poecie nie chodzi wszak o okupację przestrzeni publicznej w imię uczynienia „dzieła sztuki” dziełem społeczności, czyli dziełem społecznym. Młynárčik bowiem – w metaforycznym sensie oczywiście – odwraca proces zawłaszczania prywatnego przez społeczne/polityczne. Innymi słowy, *Gdzie się zbudziłem* to nie przejaw ekscentrycznego nonkonformizmu, jakkolwiek, tak jak *Happsoc*, dotyczy polityki prywatności. O potrzebie chronienia w poezji tego, co indywidualne, mówi zresztą sam Barańczak<sup>38</sup>, tak też rolę czasowo-przestrzennego konkrety w twórczości nowofalowców widzieli jej interpretatorzy (konkret najtrudniej, mówiąc językiem Deborda, przechwycić)<sup>39</sup>. Autorzy *Happsocu* podkreślali jego nieinterwencyjność, można by powiedzieć: neutralność. „[*Happsoc* był] procesem, w którym wykorzystujemy to, co istnieje obiektywnie, w celu pobudzenia subiektywnych punktów widzenia, co sprawia, że rzeczy wydają się bardziej realistyczne”<sup>40</sup>.

W wierszu Barańczaka zachodzi proces odwrotny: odrealniania; relacja prywatne – społeczne/polityczne nie jest ustawiona tak, by ze sfery społeczno-politycznej odzyskiwać przestrzeń prywatności, ale by prywatność w tym, co wobec niej zewnętrzne, rozpuszczać. Nie chodzi tu oczywiście o neutralne spojrzenie na podmiot jako na część większej, właśnie społeczno-politycznej całości. W poezji nowofalowej te sfery funkcjonują oddzielnie, a kiedy się łączą, zawsze odbywa się to kosztem podmiotu. W wierszu Barańczaka elementy „świata przedstawionego”, które mogą

---

<sup>37</sup> Na temat tych i innych projektów polskich artystów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kwestionujących modernistyczne zasady artystyczne i estetyczne zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, s. 148-174.

<sup>38</sup> „Poezja – piszą współtwórcy Młodej Kultury – ma być tą domeną ludzkiego myślenia, która za swoją nadrzędną wartość uznaje permanentny bunt, krytycyzm, demaskację. Dlaczego właśnie poezja? Dlatego że we współczesnym świecie ona właśnie ocala jednostkowy punkt widzenia, indywidualny i niepowtarzalny pogląd na świat. Broniąc prawa jednostki ludzkiej do wolności w każdej dziedzinie życia, bronić musi również prawa do samodzielnego sądu – prawa szczególnie istotnego w epoce dogmatów odgórnie narzuconych i upowszechnianych przez tubę masowego przekazu”. S. Barańczak, „*Pokolenie '68*”: *próba przedwczesnego bilansu*, [w:] tenże, *Etyka i estetyka*, s. 299.

<sup>39</sup> Zob. K. Dybciak, *Nowe w nowej poezji*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 106-122.

<sup>40</sup> A. i E. Młynárčik, *Memorandum (1971)*, [w:] P. Restany, *Ailleurs: Alex Młynárčik*, Paris–Bratislava 1994, s. 256. Cyt. za: C. Bishop, *Sztuczne piekła...*, s. 250.

początkowo sprawiać wrażenie *objets trouvés* (bohater budzi się i „znajduje” swoje ciało, pokój, budynek i to, co go coraz większymi kręgami otacza/osacza), poddane są dodatkowej „obróbce” – niczym w pracy Matuszewskiego, tyle że zamiast intensyfikować ich zmysłową obecność, poeta – z wersu na wers coraz jawniej – przesuwając te „przedmioty” w domenę znaków symbolicznych, dematerializuje je (zaczyna od ręki i widelca, a kończy na gwiazdach). Podobnie jak nowi realiści Barańczak każe się przyglądać podmiotowi, przedmiotom, przestrzeni w ich wzajemnych uwikłaniach: śledzić przemieszczanie się konotacji: od materialnych, przez geograficzne, geopolityczne, polityczne, do symboliczno-metafizycznych. A więc odwrotnie niż czynili to w latach sześćdziesiątych przewartościowujący modernistyczną estetykę artyści. Inaczej niż Rosołowicz, któremu odrealnienie przestrzeni pozwalało zobaczyć na nowo relacje człowieka i architektury i zdynamizować relacje społeczne. Wyznawane przez Barańczaka zasady „romantyzmu dialektycznego” i prymat etyki nad estetyką nie prowadzą w stronę takiego ustawienia związków etyki i estetyki, by wspólnie pracowały one na przewartościowanie rzeczywistości społecznej; poeta daleki jest nie tylko od idei działań neutralnych (etyczne są nie działania neutralne, ale bezpośrednio zaangażowane), ale od jakichkolwiek form zaangażowania realizującego się w związku ze zmianą estetyczną i poprzez nią.

Z jednej strony wydaje się, że wiersz Barańczaka jest bardziej krytyczny niż polska sztuka tego czasu: aluzje do strony lewej i prawej nie pozostawiają wątpliwości co do jego zaangażowania (po lewej cywilizacja: ulica, przedmieścia, pola, szosy, rzeki i „przyływy”; po prawej rzeczywistość zanikająca, przechodząca w zmarzlinę: mroźne stopy, lodowate lasy, nie mówiąc o zaciekach/zasiekach), z drugiej okazuje się bardziej anachroniczny. Zarówno w kwestiach społecznych, jak i estetycznych. Nie chodzi tylko o to, że nie „odzyskuje” ciała, przedmiotu, przestrzeni społecznej – co było stawką w estetyczno-politycznej grze, jaką prowadzili wówczas z systemem (czymkolwiek by on był) artyści – a po raz kolejny demonstruje ich gubienie, zawłaszczanie, niechciane upolitycznianie, ale że odwołuje się przy tym do kodu romantycznego, do mitu podmiotu męczennika i polskości ukrzyżowanej (Barańczakowy „odnaleziony” kończy na krzyżu „wielokrotnym”; miejsce przebudzenia okazuje się miejscem kaźni – „to jest moje ciało” odsyła do Chrystusowego „Oto ciało moje”). Tak zręcznie opisane przez Dariusza Pawelca nakładanie się na siebie w wierszach Barańczaka kodów politycznego, egzystencjalnego i metafizycznego<sup>41</sup> działa tu w gruncie rzeczy blokująco, obezwładniająco, dowo-

<sup>41</sup> Dariusz Pawelec jako pierwszy zanalizował konteksty twórczości Barańczaka, biorąc pod uwagę jej uwarunkowania polityczne i wpisane w nią kody tradycji, spośród

dzi, że ich autor nie potrafi opuścić romantyczno-modernistycznego imaginarium.

Mimo że Barańczakowi nie sposób zarzucić – typowego dla środkowo-europejskich artystów – politycznego eskapizmu, można mu zarzucić eskapizm estetyczny. Ten poetycki performans, któremu nie są potrzebni widzowie-uczestnicy (ewentualnie jako świadkowie ukrzyżowania), a tradycja polskiej literatury jest mu potrzebna nie po to, by jej zaprzeczać, nie tylko ujawnia polityczną spektakularność polskiej kultury, ale i okazuje się ofiarą spektaklu: polskiego spektaklu martyrologicznego.

#### 4.

Z nieco inaczej ustawioną grą artystyczną mamy do czynienia w tekstach ujawniających politykę spektaklu niejako od środka, których głównym „bohaterem” uczynił Barańczak przechwycenie. Jedną z form, jakimi lubi się posługiwać poeta, jest teatralizowana, zakłócana mowa partyjna, co w takich wierszach, jak *Protokół* (z tomu *Dziennik poranny*) czy *Określona epoka* (*Ja wiem, że to niesłuszne*) daje rezultaty estetycznie i politycznie co najmniej interesujące. Przechwytywanie przechwyconych uprzednio przez język propagandowy formuł i zapośredniczanie ich w innych kontekstach i językach (egzystencjalnych, metafizycznych) skutkuje, by tak rzec, politycznością przez odpolitycznienie. Wykorzystujące mowę propagandową i urzędową wiersze Barańczaka, Krynickiego, Kornhausera mogłyby służyć za przykład nie tylko nowofalowego, ale i sytuacjonistycznego postulatu odrzucenia podziałów na to, co artystyczne, i to, co polityczne. Pojawiają się w nich często echa poetyki surrealistycznej czy dada, nieraz wzmocnione formą kolażu (co wobec wątlej w latach sześćdziesiątych tradycji polskiego poetyckiego kolażu wydaje się tym bardziej interesujące).

Nieco dadaistyczny efekt absurdu wpisany jest m.in. w przywołany przeze mnie wyżej *Protokół* – jego bohater występuje przed partyjną publicznością z samokrytyką, której przedmiotem okazuje się wykroczenie polegające na tym, że się urodził. Niby nieistotne (potraktowane nawiasowo) i przypadkowe, ale głośne, poświadczające zaangażowanie reakcje „publiczności” wpisują tę scenę w konwencję farsy. Rzecz jasna nie chodzi tu o surrealizm czy dadaizm *sensu stricto*, z ich artystyczną ideologią, a jedynie o sfunkcjonalizowaną w nowofalowy sposób, polegającą na

---

których najważniejszy jest kod romantyczny. Zob. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992. Jak nakładanie się na siebie kodów politycznego, egzystencjalnego i metafizycznego wygląda w poszczególnych wierszach, zaprezentował Pawelec w książce *Czytając Barańczaka* (Katowice 1995).



skrajnej niekoherencji poetykę. „Nowofalowy sposób” – to znaczy, że niekoherencja prowadzić ma do nowej koherencji, której interpretacja nie powinna budzić wątpliwości (w przeciwieństwie do zawsze znaczeniowo niepewnej ideowej i artystycznej anarchii dadaizmu). Na tym też między innymi polega różnica między Nową Falą a SI: sytuacjonistyczne przechwycenia nie zmierzają do ustanawiania nowego porządku (choćby przez odwrócenie starego), znacznie bliżej im do dadaistycznej subwersji.

O tym, jak w poezji nowofalowej funkcjonuje słowo cudze, pisano wielokrotnie, jako pierwszy pisał o tym zresztą sam Barańczak<sup>42</sup>. Funkcja krytyczna strategii kontaminowania „użytkowych” dyskursów w tekście poetyckim nie budzi wątpliwości, różne mogą być jednak jej techniki i różne – w ramach tej krytycznej ramy – cele. Strategia Barańczaka rysuje się dosyć wyraźnie. Zobaczmy, jak wygląda to w wierszu *W atmosferze* (cykl *Właściwe wnioski* z tomu *Dziennik poranny*):

*Ryszardowi Krynickiemu  
i jego wierszowi „Odkrycie Ameryki”*

W atmosferze szczebiotu oraz wzajemnego  
zrozumienia, w atmosferze ptaszęco  
świeżej (rosa, wschód słońca, poranne  
gazety), wydestylowanej w ciągu  
nocy wspólnym wysiłkiem  
z parnych oddechów śpiących, z dymu sal  
konferencyjnych, z zaduchu cel (cele  
uświęcają środki zaradcze), w atmosferze  
szczerości  
szczekania (reakcja  
łańcuchowa) lub merdania językiem oraz wzajemnego  
zrogowacenia gałek ocznych rozmówców  
toczą się w dal rozmowy w sprawie, dochodzenia  
też w sprawie (różnica w ustawieniu  
lampy na biurku) i walki za sprawę  
oraz koła pociągów towarowych, które  
wiozą w wagonach-chłodniach ku najodleglejszym  
krańcom kraju  
atmosferę szczelności i wzajemnego zrośnięcia się z sobą  
mózgów i ust.

*(W atmosferze<sup>43</sup>)*

---

<sup>42</sup> Zob. S. Barańczak, *Proszę pokazać język*, [w:] tenże, *Etyka i poetyka*, s. 180-183. Zob. też W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 149-174.

<sup>43</sup> S. Barańczak, *W atmosferze*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 92.

Podobnie jak w *Protokole* (i wielu innych wierszach) Barańczak przechwytuje frazeologizmy typowe dla komunistycznej propagandy i przemieszcza je w rejony możliwie dalekie i różne. Atmosfera, prymarnie stanowiąca część słownika meteorologii, wraca do tego słownika, by za chwilę znowu go opuścić; zalicza wszystkie możliwe dziedziny, w których jako słowo ma zastosowanie: posiada wymiar fizyczny (jako powietrze zajmuje przestrzeń otwartą: atmosfera poranka; zamkniętą: sale konferencyjne, cele więzienne; podlega destylacji) i abstrakcyjny – odnosi się do relacji międzyludzkich. Nakładając na siebie oba wymiary, otrzymujemy ogromną skalę „możliwości atmosferycznych”, przy czym dobrze osadzone w języku zwroty funkcjonują tak samo jak te, którym zdarzyło się zaistnieć po raz pierwszy. Te drugie stawiają pod znakiem zapytania pierwsze: oczywiście nie tylko słowa, ale również konteksty, sytuacje, użytkowników języka i jego „prawodawców”. Wchodzące w związki z „atmosferą” frazy budują własne siatki znaczeniowe, komplikujące i oddalające sensy od oczekiwanych – zarówno jeśli chodzi o językowy uzus, jak i ideologiczną prawomocność (a więc coraz wyraźniej rozchodzą się z „atmosferą zrozumienia i wzajemnej szczeroci”). To znany (i opisany) mechanizm; znajduje on zresztą zastosowanie również w wierszach Krynickiego z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – nie bez powodu Barańczak dedykuje *W atmosferze* autorowi *Aktu urodzenia*, którego *Nasz specjalny wysłannik* (by odwrócić uwagę, przemianowany na *Odkrycie Ameryki*) był najczęściej zdejmowanym przez cenzurę jego tekstem. Efekt sieciowości: wzajemnego przenikania się rejestrów językowych, słowników, wikłających się dodatkowo w multiplikowane sprzeczności, jest u Krynickiego znacznie wyraźniejszy niż w poezji Barańczaka – a zarazem bliższy surrealistycznemu automatyzmowi i oniryzmowi oraz mającej im sporo do zawdzięczenia sytuacjonistycznej niekonkluzywności<sup>44</sup>. *Detournement* jako praktyka oporu zasadza się bowiem na zapośredniczeniu, które stanowi środowisko (*milieu*) upłynniania przemianowanych znaków, nieprzywracające im pierwotnych znaczeń, ale też niepowodujące zastygania w nowych układach. Nie chodzi tu więc o proste odwracanie sensów – to stanowczo zbyt nikła ingerencja w spektakl, którego podstawy, jako że ciągle poruszamy się w obrębie produkowanego przezeń uniwersum znaczeń, nie zostają naruszone. W ogóle w *detournement* unika się prostej racjonalności, jego operatywność jako strategia oporu polega właśnie na wymykaniu się łatwemu ideowemu i estetycz-

<sup>44</sup> Zob. na ten temat A. Świeściak, *Estetyczne konteksty poezji Ryszarda Krynickiego*, [w:] *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*, red. P. Próchniak, Kraków 2014, s. 20-27.

nemu porządkowaniu<sup>45</sup>. *Nasz specjalny wysłannik*, mimo że wykorzystuje frazeologizmy wywołujące polityczne skojarzenia („pierwsza z brzegu” linia przebiegu znaczeń: głos, donos, głosowanie, jednogłośnie), doskonale rozmywa ich sensy. Cenzorzy mieliby spore kłopoty z racjonalnym uzasadnieniem swoich decyzji – gdyby tylko musieli je uzasadniać – właśnie dlatego, że Krynicki stosuje irracjonalne metody „dowodzenia”, surrealistycznie zestawia językowe obrazy świata, któremu grozi utrata gruntu, zasady istnienia. Wykorzystujące *detournement* wiersze z *Aktu urodzenia* i pierwszej części *Organizmu zbiorowego* są po Debordowsku niepokojące, skuteczność tej techniki oporu (poświadczona decyzjami cenzury) również należy mierzyć kategoriami sytuacjonistycznymi: językowy dryf to tutaj taktyka trudnej do wygrania wojny podjazdowej (chodzi o znoszące się nawzajem, ale w jakimś sensie również wzmacniające sensy biologiczne, egzystencjalne, eschatologiczne, metafizyczne, językowe, polityczne).

Jeśli strategia Krynickiego to partyzancka walka podjazdowa, Barańczak proponuje raczej wojnę pozycyjną. Linia frontu jest dosyć jasno określona, ustalone są pozycje i taktyki zaczepno-obronne. To również mało efektywna, ale chociaż bardziej efektowna strategia. Barańczak jest mistrzem ironii, spektakularnych logicznych piruetów, jak w *Protokole*, gdzie stawką staje się obezwładnienie przeciwnika kpina, a w gruncie rzeczy zakwestionowanie jego logiki, która „w użyciu” sama się kompromituje (na tego rodzaju autokompromitację jeszcze wyraźniej wskazuje *Określona epoka*). Politycznie odwrócone sensy, jak słusznie zauważa Debord, pozostają jednak sensami wygenerowanymi przez system – pozycja wroga, mimo widowiskowych akcji własnych, jest silniejsza. Również dzięki chłonności systemu – w „skoncentrowanym spektaklu” nie jest ona mniejsza niż w „spektaklu rozproszonym”<sup>46</sup>. Tamten drugi krytykę zamienia w rynkowy produkt, ten pierwszy wykazuje się doskonałą obojętnością, bo jego władzę wspiera siła militarna.

Wiersze operujące – jak *W atmosferze* – kontaminacjami, amplifikacjami i redukcjami związków frazeologicznych oraz ich paronomastycznymi analogonami wydają się bardziej zabezpieczone przed siłami ab-

---

<sup>45</sup> Na temat *detournement* zob. G. Debord, G.J. Wolman, *Mode d'emploi du detournement*, [w:] G. Debord, *Oeuvres*, Paris 2006; P. Mościcki, *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Warszawa 2015, s. 75-86; C. Bishop, *Sztuczne piekła...*, s. 146-156.

<sup>46</sup> „Spektakl przybiera postać skoncentrowaną lub rozproszoną w zależności od stadium nędzy, którą maskuje i podtrzymuje. W obu przypadkach jest tylko obrazem szczęśliwego zjednoczenia otoczonego rozpaczą i trwogą w nieruchomym sercu nieszczęścia. [...] Tam, gdzie rządzi spektakularność skoncentrowana, tam rządzi policja”. G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu...*, s. 58-59.

sorpcyjnymi systemu niż te wykorzystujące ironiczne odwrócenie. Pole gry jest tu szersze, a jednak funkcja i znaczenie nowej całości są dosyć czytelne. Powiedzmy tak: atmosfera nie rozrzedza się, ale zagęszcza w kilku miejscach, będących metonimiami systemu – sala konferencyjna, cela więzienna, pokój przesłuchań, wywózka. Utrzymywana przez spektakl separacja między różnymi sferami życia zostaje zniesiona, a następnie przywrócona – tym razem granica przebiega między tym, co jest spektaklem, a tym, co „autentyczne”. Taktyką Barańczaka nie jest więc mnożenie ambiwalencji, początkowe rozprężenie języka prowadzi do końcowego jego „obkurczenia”. Chodzi o odebranie językowi spektaklu prawomocności – po to, by przywrócić mu prawomocność na innym, wyższym poziomie. O „mówienie prawdy” – jakkolwiek nie wprost, ponieważ język poetycki wyklucza taką możliwość.

Mimo że nie można zaprzeczyć podobieństwu stosowanych przez Barańczaka poetyckich strategii oporu do praktyk sytuacjonistycznych, w kluczowych miejscach okazują się one różne. W jakiejś mierze wynika to z innego statusu samego „rozproszonego” spektaklu i jego miękkich metod zawłaszczania, wymagających równie miękkich strategii przeciwdziałania; nie bez znaczenia jest też wybór tradycji, będący równocześnie wyborem tak a nie inaczej rozumianej etyki: za romantyzmem dialektycznym, mimo że jego związki z Heglem i Marksem nie budzą wątpliwości, stoi etyka heroicznego oporu<sup>47</sup>. Krytyka nie wyczerpuje się w negacji – negacja zmierza do nowej syntezy.

W tych okolicznościach nie może dziwić stwierdzenie, że ani uruchamiane w wierszach Barańczaka mechanizmy odzyskiwania prywatności, ani stosowane przez niego techniki przechwytywania nie stanowią najbardziej radykalnych projektów polskiej neoawangardy. Zaangażowanie w proces społecznej zmiany, którego wierszom autora *Jednym tchem* odmówić nie sposób, realizuje się tu nie przez upolitycznienie estetycznego/uestetycznienie politycznego, ale w ramach elitarnego modelu romantyczno-modernistycznego. W ten sposób kwestie estetyczne, traktowane przez poetę jako drugorzędne, stają się w jego poezji dominujące – tyle że w obszarze poetyki, która nie ma wiele wspólnego z nową, „czynną politycznie” estetyką.

<sup>47</sup> Tomasz Cieślak-Sokołowski, autor książki o wczesnej poezji Barańczaka i Krynickiego, pisząc o Barańczakowych grach z językiem, dowodzi, że do połowy lat siedemdziesiątych zajmowały one centralną pozycję w tej twórczości, później natomiast „gra językowa jest już włączona w ramy programu etycznego – «czujności językowej»”. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011, s. 289. Wydaje mi się, że nie jest to dobry podział, etyczność i estetyczność „rozkładają się” tu nie według parametrów czasowych i nie wchodzą z sobą w kolizję.

## BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan E., *Poezja „słowiarska” – poezja lingwistyczna*, [w:] E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II: *Ideologie estetyczne*, Warszawa 1988.
- Barańczak S., *Etyka i poetyka*, Kraków 2009.
- Barańczak S., *Gdzie się zbudziłem*, [w:] S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007.
- Barańczak S., *Knebel i słowo*, Warszawa 1980.
- Barańczak S., *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Biedrzycki K., *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995.
- Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015.
- Bolecki W., *Jezyk jako świat przedstawiony*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2.
- Burska L., *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu ’68 w Polsce*, Gdańsk 2012.
- Cieślak-Sokołowski T., *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011.
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstępem i komentarzem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Debord G., Wolman G.J., *Mode d’emploi du détournement*, [w:] G. Debord, *Oeuvres*, Paris 2006.
- Dybiak K., *Nowe w nowej poezji*, „Teksty” 1975, nr 1.
- Kłuba A., *Poetyki lingwistyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.
- Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop*, <<http://www.dwutygodnik.com/artykul/6460-lekkie-rozczarowanie.html>> (dostęp: 20.09.2016).
- Marcuse H., *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa 1991.
- Mlynářčik A. i E., *Memorandum (1971)*, [w:] P. Restany, *Ailleurs: Alex Mlynářčik*, Paris–Bratislava 1994.
- Mościcki P., *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Warszawa 2015.
- Pawelec D., *Czytając Barańczaka*, Katowice 1995.
- Pawelec D., *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji lingwistycznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2006, z. XIII (*Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*).
- Pawelec D., *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011.
- Piskor S., *Spór o awangardę*, [w:] W. Paźniewski, S. Piskor, T. Sławek, A. Szuba, *Spór o poezję*, red. S. Piskor, Kraków 1977.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra” 1964, nr 10.
- Świeściak A., *Estetyczne konteksty poezji Ryszarda Krynickiego*, [w:] *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*, red. P. Próchniak, Kraków 2014.
- Świrek A., *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Zielona Góra 1985.
- Turowski A., *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej, 1910–1930*, Warszawa 1990.

