

“A New Wave Film”. Cinema’s Role in the Poetry of Generation ’68

Kamila Czaja

ORCID: 0000-0002-2480-1377

White spots, empty frames

This text, devoted to the role of film in the poetry of Generation ’68, came about for three reasons. The first one is the scarcity of available materials, although admittedly, there is some interest in the relationships between film and literature: in recent years there have been at least three issues of well-established journals devoted strictly to such relationships¹. At the same time, the large number of topics discussed in literary studies monographs further highlights the scarcity of studies into film’s influence on poetry. Hence we have several-year-old cross-sectional overviews by Rafał Koschany: *Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne. Przykład poezji “filmowej”* [The borderline character of art and interdisciplinary film

¹ See “Przestrzenie Teorii” 32, 2019: *Literatura w medium filmu* [Literature in the medium of film], “Tekstualia” 2020, No 1: *Literatura a sztuka filmowa* [Literature vs. the art of film], “Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, No 2: *Film – Media – Literatura* [Film – Media – Literature].

studies. The example of "film" poetry] and *Literackie filmy urojone*² [Literary films imagined], both of which stem from his 1999 M.A. thesis: "*Filmowość" poezji polskiej XX wieku (po 1945 roku)* [The "film-like" character of 20th-century Polish poetry (after 1945)], as well as *Poezja filmowa – film poetycki* [Film poetry – poetic film] by Przemysław Kantyka. However, this is not much given the significance and scope of the topic, even if one was to search for insights into Polish poetry and film in publications on specific authors and analyses of the presence of a given actor in literature³.

The second reason is the insufficient amount of attention given to poetry from the period between World War Two and the 1989 transformation. If there are any studies focused on this topic, they are mostly devoted to the interwar period⁴, or the generation of the 1960s (and younger poets)⁵. *Zawrót głowy. Antologia wierszy filmowych*⁶ [Dizziness. An anthology of film poems] by Darek Foks provides a impetus for change in this area. However, individual papers and a fresh anthology awaiting interpreters of its contents is still not enough.

The third and final reason is related to the deficit in functionalizations of film elements in poetry that is not limited to individual works. Although he looks at post-1945 works, Koschany explains that "[...] in the proposed text I focus strictly on the theoretical level: how possible is an interdisciplinary reflection on the presence of film in poetry?"⁷. He is mostly interested in the type of film presence rather than in the role of cinema as it can be "interpreted" on the basis of poems. Foks writes a separate chapter on metaphorical meanings – *Film jako metafora, język poezji i język filmu* [Film as a metaphor, the language of poetry, and the language of film] – similarly to the authors of the English anthology he refers to, *The Faber Book of Movie Verse*. However, unlike Philip French, he does not highlight the fact that most poems could actually

² See Rafał Koschany, "Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne. Przykład poezji 'filmowej'" [Borders of art and interdisciplinary film studies. An example of 'film' poetry], *Człowiek i Społeczeństwo* 34 (2012): 79–91; Rafał Koschany, "Literackie filmy urojone", in: *Kino, którego nie ma* [Cinema that does not exist], edited by Piotr Zwierzchowski and Adam Wierski (Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014), 54–71; Przemysław Kantyka, "Poezja filmowa – film poetycki" [Film poetry – poetic film], *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 7 (2011): 153–166.

³ See Rafał Koschany, "Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej" [Chaplin as Charlie. From a cinematic to a poetic figure], *Kwartalnik Filmowy* 37–38 (2002): 82–90; Aleksander Wójtowicz, "Charlie w Inkipo. Chaplin według Pierwszej Awangardy" [Charlie in Inkipo. Chaplin according to the First Avant-garde], *Kwartalnik Filmowy* 70 (2010): 6–14; Robert Birkholc, "Charlie Chaplin w modernizmie wernakularnym polskiego dwudziestolecia międzywojennego" [Charlie Chain in the Polish vernacular modernism of the interwar period], *Tekstualia* 57, No 2 (2019): 19–35; Kamila Czaja, "Widmo bogartowskie. Literackie nawiedzenia" [The spectre of Bogart. Literary hauntings], *FA-art* 90, No 4 (2012): 37–51; Kamila Czaja, "Być 'Bogie'em'? O cytowaniu Bogarta i *Casablanki* w literaturze" [Being 'Bogie'? On quoting Bogart and *Casablanca* in literature], in: *Opus citatum. O cytacie w kulturze* [On quoting in literature], edited by Anna Jarmuszkiewicz and Justyna Tabaszewska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014), 109–120.

⁴ For an extensive list of references see Koschany, "Literackie filmy urojone".

⁵ See Krzysztof Jaworski, "Zabawy medialne w poezji polskiej po roku 1989 (kilka uwag z perspektywy uczestnika i obserwatora)" [Media games in the post-1989 Polish poetry (some insights from the perspective of a participant and an observer)], in: *Literatura w mediach. Media w literaturze. Doświadczenia odbioru* [Literature in media. Media in literature. Experiences of reception], Katarzyna Taborska and Wojciech Kuska [eds.] (Gorzów Wielkopolski: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Gorzowie Wielkopolskim, 2010), 97–106.

⁶ See *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych* [Dizziness. An anthology of film poems], Darek Foks (ed.) (Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018). Foks significantly extended the time scope of his earlier interests (see *Niewinni kaznodzieje. Filmowy zestaw wierszy poetów polskich urodzonych w latach 1958–1985* [Innocent preachers. A film anthology of poetry by Polish poets born in 1958–1985], Darek Foks (ed.) (Warszawa–Skierniewice: Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, 2001).

⁷ Koschany, "Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne", 83.

be placed in the chapter *Movie as Metaphor*⁸. Meanwhile, what is most interesting is looking at film in poetry as a “tool” that allows us to say something that would be difficult to express using more abstract methods.

It is even possible to think of film in poetry as one big metaphor, and of film motifs as means of expression which have a more general sense, or a sense referring to a different area of reality than the one to which a given work is directly devoted⁹ – beyond its openly communicated meaning. The conclusions of scholars of conceptual metaphors are also inspiring, especially in terms of structural metaphors. As explained by Olaf Jäkel, more *abstract* and complex target domains (X) are typically conceptualized through *more concrete*, simply structured and easily cognizable source domains (Y)¹⁰. An interpretative approach in the spirit of LIFE IS FILM¹¹ would allow one to read the “sensually cognizable” elements of film art as a means of verbalizing existential experiences and dilemmas in poetry.

In the introduction to *Zawrót głowy* Foks quotes an essay by Kacper Bartczak about *Paterson*. Among others, the following passage stands out: “The aesthetics of Jarmusch’s films and the poetry in its service carries beauty and light with it”¹². The present paper would be about the opposite direction: about film in the service of poetry, and more specifically – of the poetry of selected representatives of the poetic New Wave. As observed by Adam Poprawa, “New Wave was the first generation that treated popular culture seriously. Out of New Wave’s representatives, Barańczak treated it the most conscientiously”¹³. Foks also lists Barańczak (alongside Antoni Słonimski)¹⁴ and many poems by other New Wave poets¹⁵ in his anthology. In the present paper, Barańczak’s works also chart the way, but his texts will enter into dialogue with poems by Adam Zagajewski, Ewa Lipska and Julian Kornhauser¹⁶.

⁸ See Philip French, “Introduction: A Poet and Pedant Overture”, in: *The Faber Book of Movie Verse*, Philip French and Ken Wlaschin (ed.) (Londyn–Boston: Faber and Faber, 1993), 24.

⁹ Janusz Sławiński, “Wielka metafora” [Grand metaphor], in: *Słownik terminów literackich* [A dictionary of literary terms], Janusz Sławiński (ed.) (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2008), 612.

¹⁰ Olaf Jäkel, *Metaphors in Abstract Domains of Discourse, Polish translation by Monika Banaś and Bronisław Drąg* (Kraków: Universitas, 2003), 28. *Zob. See* George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Polish translation by Tomasz P. Krzeszowski (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010).

¹¹ Although this phrase does not appear in *Metaphors we live by*, but LIFE IS A PLAY can be found in *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1989), 20–23 by Lakoff and Turner. This idea was later developed into LIFE AS A SHOW (Zoltán Kövecses, *Metaphor in Culture. Universality and Variation* (New York: Cambridge University Press, 2005), 184–189) and LIFE IS A MOVIE (see Carina Rasse, Alexander Onysko and Francesca Citron, “Conceptual metaphors in poetry interpretation: a psycholinguistic approach”, *Language and Cognition* 12, No 2 (2020): 329).

¹² Kacper Bartczak, “Ciemna materia i błona wiersza” [Dark matter and the membrane of a poem], <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/ciemna-materia-blona-wiersza/> (date of access: 7.01.2021).

¹³ Adam Poprawa, “Poślowie” [Afterword], in: Stanisław Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej* [Incapacitated recipient. Texts on mass and popular culture], Adam Poprawa (ed.) (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2017), 493.

¹⁴ See Darek Foks, “Wstęp” [Introduction], in: *Zawrót głowy*, 7.

¹⁵ Poems quoted in this paper, which also appear in Foks’s anthology, are described with ZG with a page number (following a comma) apart from a regular reference. Some of them are mentioned by Kantyka in the appendix to his paper (see Kantyka, “Poezja filmowa – film poetycki” [Film poetry – poetic film], 164).

¹⁶ Ryszard Krynicki will not be discussed here. Compared to his New Wave peers, he does not use as many film means. In *Zawrót głowy* Foks only includes one poem of his, *Bezpłatne* [Free of charge] (ZG, 101), about commercials; *Ktoś, Kaspar Hauser* [Someone, Kaspar Hauser] could also be mentioned, but here the film interpretation is only apparent in Krynicki’s footnote.

Ethics and (film) poetics

In the ninth part of *Przywracanie porządku*¹⁷ [Restoring order] (WZSB, 281–282; ZG,165), Barańczak juxtaposes two attitudes from the Polish martial law period. A film-derived metaphor was already used for the addressee of those verses, an internee called "W". (Wojciech Wołyński¹⁸):

[...] the same style,
the same moustache *à la* Jack Nicholson in *The Last Detail*¹⁹

This is followed by the ethical approaches of dissidents and officials who were part of the system, defined by means of a comparison to the process of selecting a film from a repertoire²⁰:

But they went to see different films. For them
being a man meant carrying a gun,
driving a fast car, wheels screeching on turns,
and shooting professionally, from a half knee bend, holding the gun in both hands.
For us adulthood was more like the crooked smile of
Humphrey Bogart, ironic bitterness,
which needs to be swallowed, for it is rude to spit it out in company.²¹

Poprawa stresses that what is interesting about this poem is that "the difference here does not separate films by someone like Antonioni from commercial films, but Humphrey Bogart from action films"²². However, there are more surprising examples, as well – in a poem by Julian Kornhauser, *Spacer z Holubem w maju 1996 roku*²³ [A walk with Holub in May 1996] (WZJK, 523; ZG, 239) a cartoon character breaks the gloomy mood of writings on walls:

¹⁷Barańczak's poems are from: Stanisław Barańczak, *Wiersze zebrane* [Collected poems] (Kraków: a5, 2007), henceforth WZSB, with a page number following a comma.

¹⁸See Adam Poprawa, "Krytyka filmowa Barańczaka" [Barańczak's film criticism], in: *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum* [Polish literature in the world. Vol. VI. Barańczak. Postscriptum], Romuald Cudak and Karolina Pospiszil (eds.) (Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2016), 107.

¹⁹[...] ten sam fason,
ten sam wąs *à la* Jack Nicholson w *Ostatnim zadaniu*

²⁰To refer to the ending of the poem 14.12.79: *Wieczór autorski* [Reading] (WZSB, 235), about a scene of a Security Service revision: "They did not work long, for there was a film on TV and a man is just a man", which highlights another clash of attitudes: "Tautological saying – a man is just a man – is typically used to make excuses for some weakness. Here, combined with a plan to turn on the TV in the evening, it looks like an anthropological self-creation of the Security Service agents" (Poprawa, "Krytyka filmowa Barańczaka", 107). The agents are going to see a film, and in the meantime: "An actress was waisting her talent on collecting signatures and contributions" (*Dyletanci* [Dilletantes], WZSB, 289–290).

²¹Tyle że oni chodzili na inne filmy. Dla nich
być mężczyzną oznaczało nosić kaburę pod pachą,
jeździć szybkim samochodem, z piskiem opon na zakrętach,
i strzelać fachowo, z półprzysiadu, trzymając pistolet oburącz.
Dla nas dorosłość była raczej jak skrzywienie ust
Humphreya Bogarta, ironiczna gorycz,
którą trzeba przełknąć, bo wypluć w towarzystwie nie wypada.

²²Adam Poprawa, "Barańczak. 14 akapitów" [Barańczak. 14 paragraphs], *Czas Kultury* 184, No 1 (2015): 120.

²³Kornhauser's poems are taken from: Julian Kornhauser, *Wiersze zebrane* [Collected poems] (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016), henceforth WZJK, with a page number following a comma.

“*Jude raus! Tu rządzi Wisła*” [Wisła rules here], “*Jude gang. Cracovia pany!*” [Cracovia masters], “*Polska dla Polaków*” [Poland for Poles]. The last one is annotated: “*Kaczor Donald też był Polakiem*” [Donald Duck was Polish too].

Poprawa’s proposal to read a passage from *Przywracanie porządku*, submerged in popculture, in a perverse dialogue with Herbert’s *Potęga smaku*²⁴ [A matter of taste], is inspiring. This reference seems to be meaningful beyond pure polemics, for: “In *Przywracanie porządku* from *Atlantyda* [Atlantis] the choice of genre is of ethical, political and social significance – all of this stems from “They went to see different films”²⁵ – a laconic phrase explaining a moral abyss. But why Bogart?

Marek Hłasko²⁶ and Marek Bieńczyk recall an anecdote about the actor’s facial expression; the latter devotes significant attention to Bogart’s face in his essay *O trzy drinki do tyłu*²⁷ [Three drinks behind]. His main focus is on the “ironic bitterness” hiding behind the “crooked smile”²⁸ accentuated in Barańczak’s poem. This topic requires longer treatment²⁹, but it should suffice here to recall that Bogart “created the first genuine ‘loser’ in the history of American cinema, a man doomed to constant failure, and because he was aware of his imminent doom”³⁰, his face “expressed a conviction that life is deprived of meaning, and yet we are still obliged to live it with dignity, live up to our own idea of ourselves, that it is fighting with our own weaknesses matters – rather than victories”³¹. Aleksander Jackiewicz writes: “Perhaps he is the last Conrad-style character [...]. He knows that the world is badly organized, and that one no longer needs to pretend to be a saint. One only has to stick to their own moral principles – not for others, but for oneself”³², and Stefan Kanfer, author of Bogart’s biography, diagnoses: “It was not a proud, confident gate that testified to his masculinity, but the opposite – calm, bitter cognition of reality and the way in which it should be accepted, how it should be approached, and – sometimes – how it should be opposed”³³. Indeed, those characteristics do not sound like an adequate description of the attitude chosen by the oppressed yet unyielding positive characters of *Przywracanie porządku*, and they coordinate with the fatalism of the final words addressed at W.:

²⁴See Adam Poprawa, “Nieufność i afirmacja. O kulturze masowej w twórczości Stanisława Barańczaka” [Distrust and affirmation. On mass culture in Barańczak’s work], *Literatura i Kultura Popularna* 3 (1992): 96; Poprawa, “Posłowie”, 493.

²⁵Poprawa, “Barańczak. 14 akapitów”, 120.

²⁶See Marek Hłasko, *Piękni, dwudziestolenni* [Beautiful twentysomethings] (Warszawa: Czytelnik, 1989), 121–122.

²⁷See Marek Bieńczyk, “O trzy drinki do tyłu” [By three drinks behind], in: Marek Bieńczyk, *Książka twarzy* [Book of face] (Warszawa: Świat Książki, 2011), 78–80.

²⁸Poetry in English also provides some examples, such as “lip curled so nasty” highlighted by Lee L. Berkson in *Bogey* (*The Faber Book of Movie Verse*, 199). “It’s all in the corner of his mouth” in *Nobody Dies Like Humphrey Bogart* (*The Faber Book of Movie Verse*, 198–199) by Norman Rosten.

²⁹See Czaja, “Widmo bogartowskie. Literackie nawiedzenia”; Czaja, “Być ‘Bogie’em? O cytowaniu Bogarta i *Casablanki* w literaturze”.

³⁰Grażyna Stachówna, “Pięćdziesiąt cztery lata oglądania *Casablanki*” [54 years of watching *Casablanca*], *Dialog* 476, No 7 (1996): 141.

³¹Jacek Tabęcki, “Humphrey Bogart: W czasie i poza czasem” [Humphrey Bogart. In and beyond time], *Iluzjon* 18, No 2 (1985): 14.

³²Aleksander Jackiewicz, “Zapiski krytyczne. Bogart” [Critical notes. Bogart], *Film* 909, No 19 (1966): 14.

³³Stefan Kanfer, *Tough Without a Gun: The Life and Extraordinary Afterlife of Humphrey Bogart*, Polish translation by Bożena Markiewicz (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2012), 255.

That picture of yours: prince Poniatowski
 jumping towards Estera, with sideboards, of course,
 when a horse comments: "I knew this is what it would end like".
 Take care, W. Say something like that.³⁴

A film antinomy arises from a clash of attitudes in the self-deprecating *Drobnomieszczańskie cnoty* [Petit bourgeois virtues] (WZSB, 354–355), which is on the list of differences between B. and J. In the context of his insufferably non-scandalous biography, the "incurable top of the class" admits that:

I know, this is no material for a myth, cult, legend,
 A De Niro film, braking glass and scenes.³⁵

Lech Giemza sees in those lines an accumulation of revealing rituality, a repetitiveness of gestures by a tragic artist³⁶. Of course with time the poem reveals its gloomy depth, there is "a suggestion that a truly dark darkness may lurk in the apparent petit bourgeois, that a correctly tied tie may be the last thing that stands between it and complete disintegration"³⁷.

Drobnomieszczańskie cnoty received a poetic answer. Jacek Bierezin, claiming that he is the "J. artist", wrote *Wielomiesięczne kryzysy* [Months-long crises], at the same time specifying the film contexts of the attitude which he was defending:

I know, this is material for myth, cult, legend,
 De Niro, Micky Rourke film, marines, ring
 and breaking glass. [...] ³⁸

In the New Wave's use of film, extreme attitudes – political (*Przywracanie porządku*) and artistic-existential (*Drobnomieszczańskie cnoty* vs *Wielomiesięczne kryzysy*) – are accompanied by a criticized attitude reflecting withdrawal, escapism, and an indifference to reality. *Łzy w kinie* [Tears in the cinema] by Barańczak (WZSB, 435–436; ZG, 135–136) is the most common example. The poem exposes the hypocrisy of cinema emotions and spiritual pauperization

³⁴ Ten twój obrazek: księżę Poniatowski
 skaczący do Elstery, z baczkami, a jakże,
 gdy koń wygłasza komentarz: "Wiedziałem, że tak się to skończy".
 Trzymaj się, W. Machnij znowu coś w tym stylu.

³⁵ Ja wiem, to nie materiał na mit, kult, legendę,
 film z Robertem De Niro, tłuczeniem szkła i scenami.

³⁶ See Lech Giemza, "Ironiczny autoportret Stanisława Barańczaka" [Barańczak's ironic self-portrait], *Napis* 14 (2008): 429.

³⁷ Michał Okoński, Adam Szostkiewicz, "Poeta w krawacie" [an interview with Stanisław Barańczak] [A tie-wearing poet], *Tygodnik Powszechny* No 51–52 (1994): 13.

³⁸ Ja wiem, to jest materiał na mit, kult, legendę,
 film z Robertem De Niro, Micky'm Rourke, *marines*, ringiem
 i tłuczeniem szkła. [...]

Jacek Bierezin, "Wielomiesięczne kryzysy" [Months-long crises], in: *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Wiersze i komentarze* [A defined epoch. New Wave 1968–1993. Poems and comments], edited by Tadeusz Nyczek (Kraków: Oficyna Literacka, 1994), 45–46; the previous version does not contain the phrase "Micky'm Rourke" (see. *Na Głos* 29, No 4 (1991): 65–66). See also: Tomasz Mizerkiewicz, "Potępięcze swary? O sporze Bierezina z Barańczakiem" [Hellish conflicts? On the conflict between Bierezin and Barańczak], *Polonistyka* 384, No 4 (2001): 220–224.

which makes visits to the cinema “the modern equivalent of the penance and reconciliation sacrament”³⁹. The “repentance” expressed by a viewer:

[...] since the last screening once again I have been unable to live in beauty, in the land of Sense and Glaze, in such a lively, human, full, genuine, indisputable way as actors in a film,⁴⁰

is a dream about life which, despite all of these emotions, would be apparent, inhuman – although probably simpler, in line with some imposed screenplay, deprived of doubts, insecurity, aporia (“indisputable”). Poprawa highlights the relationship between this poem and *Jak słodko płakać na Love Story* [How sweet it is to cry on *Love Story*] by Barańczak⁴¹, adding that “this is what cultural criticism is for, so that facilitations – aesthetic and existential – can be avoided. Hence maximalism”⁴². Agnieszka Czyżak writes about “the ultimate victory of external illusions of human success as their conclusive measure (both of man and success)”⁴³. Similar film illusions (which, however, can be explained with youthful naivety) appear in a poem by Ewa Lipska *O czym myśli dziewczyna na lekcji gramatyki języka polskiego*⁴⁴ [What a girl dreams about on a lesson on Polish grammar]:

He will step down from a photograph from an illustrated magazine, in tight shorts which he will be recommending for the summer. Or from the screen. With Godard’s twilight and a wild rose he will replace dubbing for us.⁴⁵

Escapes – apart from internal pauperization – can lead to indifference towards real wrongs. Barańczak’s poem, *Kasety* [Tapes] (WZSB, 437; ZG, 320) is a vision in which rented disaster films overshadow real events:

[...] Shadows of news, relegated to the background,
were hiding in the CRT – their genuine
newsreel? – for him it was no longer certain, for the abundance
of crimes getting wilder by the day would be deemed
even by the most unrefined screenwriter as

³⁹Piotr Bogalecki, “Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej” [Stanisław Barańczak’s therapy which never began. An attempt at a post-secular diagnosis], in: Piotr Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* [Fortunate faults of teolinguistics. Post-1968 Polish poetry from the post-secular perspective] (Kraków: Universitas, 2016), 212.

⁴⁰[...] od ostatniego seansu znów nie zdołałem żyć w pięknie, w krainie Sensu i Glansu, w sposób tak żywy, człowieczy, pełny, prawdziwy, bezsprzeczny jak żyją aktorzy w filmie”

⁴¹Adam Poprawa, “Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze” [Barańczak’s mythologies. Comparative notes], in: “Obchodzę urodziny z daleka...” *Szkice o Stanisławie Barańczaku* [“I am celebrating my birthday from afar...” Sketches on Stanisław Barańczak], Joanna Dembińska-Pawelec and Dariusz Pawelec (eds.) (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007), 36.

⁴²Poprawa, “Krytyka filmowa Barańczaka”, 103.

⁴³Agnieszka Czyżak, “Kwestia wyboru” [A matter of choice], in: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka* [Poet and the spirit of freedom. Sketches on Barańczak’s works], edited by Piotr Śliwiński (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016), 208.

⁴⁴Ewa Lipska, “O czym myśli dziewczyna na lekcji gramatyki języka polskiego” [What a girl dreams about on a lesson on Polish grammar], in: Ewa Lipska, *Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane* [Young people’s home. Selected poems] (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979), 69.

⁴⁵Zejdzie z fotografii pisma ilustrowanego w obcisłych szortach które poleca na lato. Albo z ekranu. Ze zmierzchem Godarda i z dziką różą która zastąpi nam dubbing.

the exaggerated pessimism of Truth, whose disdain for humanity
is such that even he himself rarely uses its materials⁴⁶

Giving in to the catastrophism of film productions "can be a form of escapism",⁴⁷ as Poprawa observes, recalling Jerzy Kandziora's interpretation, that "a greatly mysterious [...] person-viewer of catastrophic films, who simultaneously loses sight of everyday crimes and dramas that take place on that planet"⁴⁸ is presented here.

These universal escapes from responsibility can be supplemented by criticism of political indifference or simply being used to the state of affairs in the People's Poland's. One example is *Tak naprawdę* [Actually] by Kornhauser (WZJK, 329; ZG, 167) – a poem in which a reversal of ethical order: "a boy reading 'Ekran' [Screen]", admiring the body of an actress on a magazine cover, who himself starts to display characteristics of a colorful illusion:

motionless
clinging to the surface of the street
cut out from colorful paper⁴⁹

Due to the advantage of this form of entertainment, among noisy tram bells ("rolling stock staff always with the party") what should inspire resistance – loses significance:

more important [...]
[...]
from a group of attackers
twisting the arms of the man they caught
and the scream
they are taking daddy away!⁵⁰

In *Za nas, z nami* [For us, with us] (WZJK, 321), "we go to the cinema every day" is one of the signs of indifference to the fact that "they" are actually "fighting with us", and not "for us". In an ironic "essay" about the countryside (*Wolny temat* [Free topic], WZJK, 276; ZG, 166) "the

⁴⁶ [...]. W kineskopie kryły się cienie
zepchniętych kasetą na dalszy plan wydarzeń dnia – rzeczywista
ich kronika? – dla niego nie było to już pewne, bo zatrzęsienie
codziennie dzikszych zbrodni niewybredny nawet scenarzysta
uznałby za przesadny pesymizm Prawdy, której pogarda
dla ludzi jest taka, że on sam z materiałów jej rzadko korzysta

⁴⁷Poprawa, "Krytyka filmowa Barańczaka", 104.

⁴⁸Jerzy Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* [Rescued in the edifice of a poem. On Barańczak's poetry] (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2007), 288.

⁴⁹nieruchomy
przylegający do powierzchni ulicy
wycięty z kolorowego papieru

⁵⁰ważniejszy [...]
[...]
od grupy napastników
wykręcających ręce złapanemu mężczyźnie
i okrzyku
zabierają tatusia!

cinema often arrives to the community hall”⁵¹. In Barańczak’s poem *N.N. staje przed oknem* [John Doe (WZSB, 152) the following line expresses the suffocating invariability of an oppressive situation: [...] as if at any moment that crowd was leaving the “Tęcza” cinema [...].⁵²

The “lullaby of a high-class TV film”⁵³ – part of Barańczak’s list in *Co jest grane* [What’s on] (WZSB, 164) – is one well-known example of a perfidious “anesthetic” to reality, in which “the problem of make-believe existence, among red herrings”⁵⁴, when “the truth is concealed and curbed by various, ritualistic shows, which dramatize reality and reach their objective [...]”⁵⁵. And although due to the fact that the material is diametrically different (a moving documentary), and the complexity of the problem of representing Shoah, Zagajewski’s poem *Oglądając “Shoah” w pokoju hotelowym, w Ameryce*⁵⁶ [Watching “Shoah” in a hotel room, in America] (WWAZ, 134) would require a longer interpretation, it is hard to resist a similar association – for interruptions in the reception of the terror of the film result not only from the ongoing hotel party, the geographical and temporal distance, the fact that the viewer himself is not the victim, but also from the screen mediation “and the one-eyed TV set indifferently shuffles pictures”, “and they were greeting me coldly from the screen”,

The TV set reassured me: both of us
are beyond any suspicion⁵⁷

Reaching for film in New Wave poetry is thus related to choosing an ethical attitude and attempts at influencing individuals, in order to dull vigilance and detach from reality. The negative role dominates – although in *Przywracanie porządku* both attitudes are presented with the use of film elements, and *Drobnomieszczańskie cnoty* as well as *Wielomiesięczne kryzysy* are different evaluations of the same onscreen model, in these poems, film enslaves, simplifies, desensitizes. But what about situations when it is not about the choice of an ethical attitude, but about the somewhat imposed existential condition and the elements of the world which one tries to “domesticate” with the use of film?

⁵¹Kornhauser’s prose offers a more nuanced picture of cinema’s influence: propaganda films with those shaping ethics coexist here: “I am watching with shining eyes how Native American heroes and those from Podhale were yelling slogans about freedom (perhaps not very understandable for a young boy), as well as easily understood phrases, wise phrases about friendship and betrayal” (Julian Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce* [House, dream, and children’s games] (Kraków: Znak, 1995), 30). Quoted from: Ryszard Waksmund, “Historia dzieciństwa – historia kina” [History of childhood – history of cinema], *Studia Filmoznawcze* 33 (2012), 181.

⁵²[...] jakby w każdej chwili
wychodził z kina Tęcza” ten tłum [...].

⁵³Poprawa suspects that it was *The Forsythe Saga* (see *Poprawa* “Posłowie”, 490). There are more examples of Barańczak’s critical view on television, although they tend to refer to news, for instance *To, co jest wierszem nie do pomyslenia* [What is an unthinkable poem] (WZSB, 208–209): “in the sleepy roar of the screen, in front of which / we spend / (arm by arm) / every evening”, or a later poem from *Podróż zimowa – IX [Wylączany telewizor...]* (WZSB, 398): [A winter trip – IX, We are turning the TV off...]: “We are turning the TV off / into the black tunnel of the CRT / all reality is sucked, / so that we can sleep better”.

⁵⁴Dariusz Pawelec, *Czytając Barańczaka* [Reading Barańczak] (Katowice: Wydawnictwo Gnome, 1995), 81.

⁵⁵Danuta Opacka-Walasek, “...ta próba jest grana tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny”. Teatralizacje Stanisława Barańczaka”, [...this rehearsal is played in such a way that all the scenes are taking place simultaneously] in: *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum*, 32.

⁵⁶Unless a different reference is provided, Zagajewski’s poems are taken from: Adam Zagajewski, *Wiersze wybrane* [Selected poems] (Kraków: a5, 2017), henceforth WWAZ, with page number following a comma.

⁵⁷Telewizor zapewniał mnie: my obaj
jesteśmy poza wszelkim podejrzeniem

To be like... Laurel and Hardy?

In Barańczak's poem *Ziemia usuwała się spod nóg* [The ground slips away from under one's feet] (WZSB, 304), among the many variants of the titular situation, there is also the following one:

and the ground was slipping away from under feet, a carpet
secretly snatched away in a silent comedy; no worse than Laurel or Hardy
you lost balance and, to avoid a fall,
you stretched your arms awkwardly, in an imitation, quite successful by the way,
of a newcomer, who is already welcoming a new land; and you would continue playing that role,
but the voice appointed accurate and celestial controls for you⁵⁸

In the simplest conceptualization this is a vision of an emigrant's feelings – which, by the way, is not the only ones expressed via film-related symbols. For in the essay *E.E., przybysz z innego świata* [E.E., a newcomer from a different world], Barańczak writes: "[...] a typical Eastern European (let's use the abbreviation E.E., which additionally has the advantage of resembling the initials E.T., the alien from the popular film) [...]"⁵⁹. Poprawa observes that: "The self-mockery is further reinforced by the reference to the movie *E.T.*, and Steven Spielberg, who as one may suppose, did not belong to directors especially appreciated by Barańczak"⁶⁰. We should also notice the simplest self-mockery: the juxtaposition of the protagonist with the adorable, yet not very beautiful alien. In the poem, the "newcomer" is compared to Laurel or Hardy, who are better known in Poland as the duo Flip and Flap. Krzysztof Biedrzycki interprets this poem through the sacral key⁶¹. Katarzyna Mulet argues with this line of interpretation, highlighting the existential motifs⁶². But what about the film comparison, how does it work here? According to Beata Przymuszała, this time the film frame of "a carpet / secretly snatched away in a silent comedy" is introduced. The jocular gesture of depriving someone of a stable footing not only attracts attention to the question of the possible perpetrator of the situation, but first and foremost, it takes away the seriousness of the situation – it is a comic relief [...]. Interestingly, the film-like "slipping away of the ground" is shown as an opportunity for "entering the role": the poem's protagonist talks about imitating "the role of a newcomer, who is already welcoming a new land" [...]. And though it would seem that this is more of a scene being played out for people who came to the airport to bid farewell than an

⁵⁸ a ziemia usuwała się spod nóg, wyszarpięty ukradkiem
dywanik w niemej komedii; nie gorzej niż Hardy czy Laurel
traciłeś równowagę i, ratując się przed upadkiem,
machając niezgrabnie rękami, w imitacji, dość nawet udatnej,
przybysza, który już wita nowy ląd; i grałbyś jeszcze tę rolę,
lecz głos wyznaczał ci celne i celestialne kontrole

⁵⁹Stanisław Barańczak, "E.E., przybysz z innego świata" [E.E., a newcomer from a different world], in: Stanisław Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze* [Macondo board. 18 attempts at explaining why and what for we write] (London: Wydawnictwo "Aneks", 1990), 191.

⁶⁰Poprawa, "Krytyka filmowa Barańczaka", 109.

⁶¹See Krzysztof Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka* [The world of Barańczak's poetry] (Kraków: Universitas, 1995), 255–256.

⁶²See Katarzyna Mulet, "Trauma wyobcowania w *Atlantydzie i innych wierszach* Stanisława Barańczaka" [The trauma of alienation in *Atlantida* and other Barańczak's poems], in: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice. Seria pierwsza* [Polish literature of both Americas. Studies and sketches. First series], edited by Beata Nowacka and Bożena Szałasta-Rogowska (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014), 369.

attempt at shortening the distance between people by reducing one's own fears of experiencing the protagonists of a bad film gag, it does not seem that the surroundings were significant for the narrator⁶³.

In spite of the accuracy of many of the above-mentioned comments, it seems a good idea to highlight the ambiguity of the reference to Laurel and Hardy. Indeed, the lack of seriousness may concern the audience's reaction, but it comes at a high price. For the man functioning here "no worse than Laurel or Hardy" – and both the choice of one of the co-appearing "elements", and reversing the typical order of names (even if this is to maintain rhyme) increase anxiety – such a diagnosis seems to be rather tragic, and in the best case: tragicomic. The gag character is doomed to fall to make others laugh – and moreover, he is mute. This vision is even more cruel than the one observed by Marcin Jaworski – that on the basis of the American poems by Barańczak, a self-definition of the poet emerges "as the one whose voice is insecure and barely audible, to say the least"⁶⁴ – cited by Przymuszała, although in a different context. And yet, as Barańczak comforts himself in the essay *O pisaniu wierszy* [On writing poems], comparing writing poetry to playing "the role of a simple partner in a cabaret sketch, in which the world is the main comedian – delivering a monologue without a moment of rest, allowing no interruptions, unapologetically shouting over us"⁶⁵, hope lies in the voice: "The simple partner of the comedian will eventually turn out to be the victim of his joke – the ultimate punch line belongs to the world, not to the poet. And although the poet in this role does not have the final word – at least he has a chance to say something. It is always better than being just a mute extra"⁶⁶. The state of the man from the poem, the "role" of the victim in the silent gag, seems to be especially poignant.

Zagajewski refers to the same duo of comedians, this time together (without "or") in *Europa w zimie* [Europe in winter] (WWAZ, 254), dedicated to Anders Bodegård:

to enter the underground of your metro, there,
 where Persephone died, and to
 the slums, where virtue and vice
 are walking proudly like Laurel and Hardy,
 I am trying to find the addresses of execution and ecstasy⁶⁷

⁶³Beata Przymuszała, "Usuwanie się ziemi – Ameryka Barańczaka" [Landslide – Barańczak's America], in: *Ameryka Barańczaka* [Barańczak's America], edited by Sylwia Karolak and Ewa Rajewska (Kraków: Universitas, 2018), 122–123.

⁶⁴Marcin Jaworski, "Implozja wiersza. O amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka" [Implosion of a poem. On American poetry by Barańczak], in: *Poeta i duch wolności*, 152.

⁶⁵Stanisław Barańczak, "O pisaniu wierszy" [On writing poems], in: Barańczak, *Tablica z Macondo*, 237.

⁶⁶Barańczak, 240. In Barańczak's essays on poetry the subject of taking inspiration from mass culture, including film, is common. For example: "Człowiek, Który Za Dużo Wie" [Man who knows too much] and "Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych" [Gag and word. On Polish literature in 1970s] (see for example Poprawa, "Posłowie", 486–489).

⁶⁷wejść do podziemi twojego metra, tam,
 gdzie z tęsknoty umarła Persefona, i do
 biednych dzielnic, gdzie cnota i występki
 przechadzają się uroczyście jak Laurel i Hardy,
 spróbuję znaleźć adresy kaźni i ekstazy

It is not hard to arrive at a conclusion that virtue and vice appearing together, inseparable, like in the case of Laurel and Hardy⁶⁸, does not characterize just the "slums" – it is an existential certainty. "Characters from silent films" can thus be a metaphor of the truth of life – whereas in another poem by Zagajewski, *Uniwersytet*⁶⁹ [University], they are a symbol of unnecessary, useless knowledge:

Your professors talked
like characters from silent films.⁷⁰

In the context of looking for "a different university" we should also mention the metaphor from *Zwyczajne życie* [Normal life] (WWAZ, 235): "Black cinemas crave light" – like in the mysterious, elliptical final verse of the poem: "Normal life craves".

Zagajewski presented a combination of emotions, seemingly incomprehensible, violating the decorum, and at the same time typical for a man thrown in an extreme situation, in a scene of watching a comedy film while travelling to the mother's funeral in *O mojej matce* [About my mother] (WWAZ, 314) [emphasis mine]:

and as I was flying from Houston
to attend her funeral and *on the plane they played*
a comedy, and I was crying with laughter
and with sorrow, and I could not say anything, and I still can't^{71, 72}

Film can also be helpful in a clash with finiteness – or the opposite: in an attempt at highlighting eternity. Hence in Lipska's *Sen*⁷³ [Dream] "a film about the end of the world", but also in *Moi ulubieni poeci* [My favorite poets] by Zagajewski (WWAZ, 324), "a film which was about to end" was aired above the titular characters while they were watching clouds.

In Barańczak, Laurel and Hardy (which perhaps sounds more dignified than the Polish Flip and Flap) are not the only film creations complicating an interpretation. In the poem *Za*

⁶⁸Tadeusz Sławek wrote: "The saddest sight in the world / Laurel walking alone a country road / after Hardy's death / ("Flying Deuces", 1939)" (Tadeusz Sławek, "**** [Najsmutniejszy widok...]", [The saddest sight] in: Tadeusz Sławek, *Rozmowa* (Katowice: Wydawnictwo "Śląsk", 1985), 44).

⁶⁹Adam Zagajewski, "Uniwersytet" [University], in: Adam Zagajewski, *Plótno* (Paryż: "Zeszyty Literackie", 1990), 61.

⁷⁰Twoi profesorowie przemawiali
jak bohaterowie niemych filmów.

⁷¹Interestingly, the "film-like" expression of two different reasons for crying – laughter and grief – was added later. As a result, Anna Czabanowska-Wróbel does not analyse this part, only taking note of the fact that there are two versions of the poem (see Anna Czabanowska-Wróbel, "Ogień życia. Cykl wierszy Adama Zagajewskiego o matce" [Fire of life. A cycle of Zagajewski's poems about his mother], in: Anna Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu* [Utopia of repetition. Repetition, subjectivity, memory in the modernist literature] (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 257.

⁷²i jak leciałem z Houston
na jej pogrzeb i w samolocie wyświetlano
komedie i jak płakałem ze śmiechu
i z żalu, i jak nic nie umiałem powiedzieć,
i wciąż nie umiem.

⁷³Ewa Lipska, "Sen" [Dream], in: Ewa Lipska, *Dom Spokojnej Młodości*, 47.

szkłem [Behind a glass] (WZSB, 467–468; ZG, 137–138), which opens with a reference to both western films and home: “At high noon. Kitchen”, a film by Fred Zinnemann returns in the finale of that story, which only seems to be about cucumbers:

[...] Do not hide, what changes her into green, what else hides in you: for I know her, not the one of salt, not from the too lead-role born bile, this inborn resistance and stubbornness of yours, like two lines on a face – a face like the one of Gary Cooper in the famous frame, by the way also behind glass, behind a glass broken into ray-like splinters. A face with molds and everything, a trickle of sweat, folds of skin; but so brightly back then, about thirty years ago, in the screening room at the “Muza” cinema, on the walls, its plaster and paneling its screen reflection wrote: you, unfaithful Tomek, are allowed to, at noon, i.e. any time, you are allowed to check this mist on the glass of the jar, the bleeding of that glass, the pulse of a star, to check life, your own, by placing half-blind fingers on the world’s wrists⁷⁴.

Poprawa points to Barańczak’s essay on the western as proof that this “performance” of Cooper’s cannot be treated fully seriously. “Although *High Noon* should be seen as a classic, it is only a western”⁷⁵. However, at the same time the case of *Behind Glass* is ambiguous: “In Zinnemann’s film the character created by that actor solved a problem, and at the end of the poem he appears as another element of the sense-making indecisiveness”⁷⁶. Interpreters also point out to “highlighting the situation of a life and death struggle, which takes place according to the accepted rhythm of a clock measuring the time to subsequent duels” (Iwona Misiak⁷⁷), “a Christological figure” (Poprawa⁷⁸) and the “illumination of memory”, which connects the poem with the biography, and moves towards “an independent life, testing everything, rebellion, distrust, freedom” (Kandziora⁷⁹). However, in the context of the sheriff played by Cooper, the associations of a cinema image, remembered after many decades, with “resistance and stubbornness” should be stressed; even the original poster for *High Noon* says it is “the story of a man who was too proud to run”⁸⁰. The man (or the anthropomorphized cucumber), even with all the distance imposed by the genre (western) and the jar context, would still impress with its steadfastness. And while we are on the topic of posters, numerous Polish motifs in *Za szkłem* seem to be enough to justify associations with the 1989 poster by Tomasz Sarnecki, designed for “Solidarność” (Solidarity).

⁷⁴[...] Nie kryjcie, co ją zmienia w zielen, co jeszcze w was siedzi: znam ją przecież, tę nie z soli, nie z roli nazbyt pierwszoplanowej zrodzoną żółć, ten wrodzony wasz opór i upór jak dwie bruzdy na twarzy – takiej, jaką miał Gary Cooper w słynnym kadrze, też za szkłem zresztą, za strzaskaną w promienne drzazgi szybą. Twarz z brodawkami i wszystkim, strużką potu, fałdami skóry; ale tak jasno wtedy, ze trzydzieści lat temu, w salce kina “Muza”, na ścianach, na ich tynku i boazerii jej ekranowy odbłask wypisywał: wolno-ć, niewierny Tomku, w samo południe, czyli w każdej chwili, wolno ci sprawdzić tę mgiełkę na szkle słoja, krwotok tej szyby, puls gwiazdy, sprawdzać życie, własne, na przegubach świata kładąc półślepe palce.

⁷⁵Adam Poprawa, “Ogórki małosolne antropomorfizowane. Próby o wierszu *Za szkłem*” [Anthropomorphised fresh pickled cucumbers. Sketches on the poem *Za szkłem*], *Przestrzenie Teorii* 26 (2016): 187.

⁷⁶Adam Poprawa, “Ogórki małosolne antropomorfizowane. Próby o wierszu *Za szkłem*” [Anthropomorphised fresh pickled cucumbers. Sketches on the poem *Za szkłem*], *Przestrzenie Teorii* 26 (2016): 187.

⁷⁷Iwona Misiak, “Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga” [Barańczak’s dialogue of a surgeon and demiurge], *Teksty Drugie* 105, No 3 (2007): 88.

⁷⁸Poprawa, “Ogórki małosolne antropomorfizowane”, 193.

⁷⁹Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza*, 276.

⁸⁰See for example *High Noon* (1952), <https://www.imdb.com/title/tt0044706/mediaviewer/rm365116416/> (date of access: 7.01.2021).

Attempts at stopping the tape

Among existential cinema figures in poetry those numerous ones related to evanescence and memory are worth distinguishing. We can start with another "troublesome" actor from Barańczak's poem. In *Płynąc na Sutton Island* [Swimming to Sutton Island] (WZSB, 487–488), a film element which precedes the grand finale about the chances that love has in saving one from change, appears among what is, "what it was like":

the same dappled
pair of Dalmatians is being brought onboard
(or rather dragged) by an oldish brunette
similar to Ali MacGraw; wet breeze hits with
the same power, and the fact that everyone is wrong: that it is possible
to stop something from changing with the force of pure love,
like an island from the sea.⁸¹

The colon inspires the greatest interpretative doubts. Is everyone wrong, because they think *that* it is possible, or is everybody wrong *because it actually* is possible? "Is it possible or not to save something from changing with the force of pure love? And what is this 'something'?"⁸² – asks Ewa Rajewska. Joanna Dembińska-Pawelec lists several interpretations, including Barańczak's conclusion:

[...] the protagonist is "surprised that everyone is wrong (and) that (in spite of the popular opinion) *it is possible* to save something from changing with the force of pure love". The final verses of the poem (and, simultaneously, the book) is a paean of praise for Enduring (or at least for its manifestation – constantly "loving" someone or something); even more so in the light of the fact that it rebels against the potency of Passing brought by experiencing⁸³.

But if everything here is so simple, what about Ali MacGraw? Dembińska-Pawelec includes this film allusion in a list of measures thanks to which "[...] Barańczak introduces irony in order to conceal or hide the lofty character of the poem [...]"⁸⁴. Rajewska also notices here a moment of hesitation – after all, MacGraw "is best known from her role in *Love Story* [...]" – a film about a great, mutual love against social conventions which requires major sacrifices,

⁸¹ tę samą nakrapianą
parę dalmatyńczyków wprowadza na pokład
(lub jest przez nie wciągana) podobna do Ali
McGraw starszawa brunetka; z tą samą
mocą uderza mokra bryza i to, że wszyscy się myślą: że można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchować coś przed zmianą.

⁸²Ewa Rajewska, "Pauza Barańczaka" [Barańczak's pause], in: *Poeta i duch wolności*, 181.

⁸³"Pesymista, który nie podnosi głosu. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy" [A pessimist who never raises his voice. An e-mail interview with Barańczak by Michał Cichy], *Magazyn Gazety Wyborczej* 349, No 35 (1999): 21; quoted after Joanna Dembińska-Pawelec, "Wyspa wśród morza. Na marginesie wiersza Stanisława Barańczaka *Płynąc na Sutton Island*" [An island in the sea. On the margin of Barańczak's poem *Płynąc na Sutton Island*], in: *Ameryka Barańczaka*, 114.

⁸⁴Dembińska-Pawelec, 115.

which still does not save the female protagonist from death”⁸⁵. Despite the author’s certainty regarding what he “wanted” to write, it is difficult to ignore doubts while reading the poem; if those doubts do not stem from the punctuation of the final diagnosis, they stem from the actress’s “ghost”. Moreover, the footnote in Misiak’s text, which omits *Love Story* and instead characterizes MacGraw with her role “in a disaster film *Survive the Savage Sea* (directed by K.J. Dobson), does not clarify the situation”⁸⁶.

Similar insights can accompany the poem *Poranek w Vicenzy* [Morning in Vicenza] by Zagajewski⁸⁷ (WWAZ, 191–192; ZG 68). The poem *In memoriam Josifowi Brodskiemu, Krzysztofowi Kieślowskiemu*, which is about the loss of two important people, concludes with the following verses:

You are no longer here, and now we’ll lead double lives, simultaneously in light and in darkness, in the bright sun of the day and in the coolness of stone corridors, in mourning and in joy.⁸⁸

Considering the question of time in this poem, Danuta Opacka-Walasek explains that:

Also in *Poranek w Vicenzy*, a poem [...] whose chronotype is constructed on the experience of “now”, in that “now” retention, i.e. primary memory, constitutes the presence of the past. It is directly connected to the present moment, with the present observation [...]. The present tense leaning towards the future, saturated with the past, is captured here – like in Hussler – as a “vanishing observation”, staying behind the newly coming experience through time. In retention the past is conceptualized as something which on the one hand vanishes, and on the other – never stops existing⁸⁹.

It should be highlighted that the “duality” required in the face of a loss is expressed in the phrase “we’ll lead double lives”. In this poem the “double live”, commonly associated with deceit, refers to Kieślowski’s film *The Double Life of Véronique* (which, notably, was considered kitsch by Barańczak)⁹⁰.

⁸⁵Rajewska, “Pauza Barańczaka”, 180. At the same time, after Poprawa’s suggestion, the scholar also highlights the ambiguity of the reference to this particular film, since Barańczak did not appreciate *Love Story* (see Rajewska, 181).

⁸⁶Misiak, “Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga”, 88.

⁸⁷In the case of Vicenza, the attempt at capturing time dominates. However, the New Wave poetry also offers spatial metaphors: the characterization of the titular Rue Armand Silvestre – “deprived of a good ending, / like some films” (Adam Zagajewski, “Rue Armand Silvestre”, in: Adam Zagajewski, *Asymetria* [Assymetry] (Kraków: a5, 2014), 73–74), a reference to Robert Rossellini’s film in the title of the poem *Rzym, miasto otwarte* [Rome, an open city] (Adam Zagajewski, “Rzym, miasto otwarte”, in: Adam Zagajewski, *Anteny* [Antenna] (Kraków: a5, 2005), 9–10; ZG, 329), or a reference to this production in the title of Lipska’s poem *Nowy Jork miasto porwane* [New York, a city abducted] (Ewa Lipska: “Nowy Jork miasto porwane”, in: Ewa Lipska, *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek* [It is not about death, it is about white filoselle] (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982), 7–13).

⁸⁸Nie ma was i dlatego będziemy teraz wiedli podwójne życie, jednocześnie w świetle i w cieniu, w jaskrawym słońcu dnia i w chłodzie kamiennych korytarzy, w żałobie i w radości.

⁸⁹Danuta Opacka-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku* [Moments and eons. Depictions of time in the Polish poetry of the second half of the 20th century] (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), 35, 36.

⁹⁰[...] I do not accept the division into high and low culture. The only division I accept is into valuable culture (which, to my mind, includes Bach, Shakespeare, as well as Charlie Parker and Monty Python), and culture of no value, i.e. the culture of kitsch (in which I include: Madonna, *Rambo*, as well as Tchaikovsky’s piano concert and *The Double life of Veronique*) (Stanisław Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony*, 447).

Film elements also constitute parts of memories. Bourvil in *** [*Przyjaciele, rynek, miasto...*] [Friends, market, city...] by Kornhauser (WZJK, 159), the cinema from Zagajewski's poem *Kino "Potęga"* ["Potęga" cinema] dedicated to Barbara and Wojciech Pszoniak (WZAG, 221; ZG, 142), or screenings remembered as almost religious⁹¹ experiences, even if the repertoire was a compromise:

The screen at the "Potęga" cinema could take any film and any picture – Indians felt at home there, and the Soviet characters had nothing to complain about either.

[...]

It seems that on some Sundays

God was close.⁹²

A memory of music proves to be translatable into film in *Dżungla* [Jungle] by Zagajewski (WWAZ, 325):

music alien and beautiful since the very beginning, like Greta Garbo
in a spy film, among ordinary figures⁹³

In another poem by the same author, *Anteny w deszczu* [Antennas in the rain], a perverse evaluation of a film's greatness (treated literally) appears: "Kino było tak małe, że film Bergmana z trudem się w nim mieścił" [The cinema was so small that Bergman's film could hardly fit] (WWAZ, 259–263), in *Serenada, szeptana do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora* [A serenade whispered in the ear to the tune of air conditioner's humming] by Barańczak (WZSB, 485–486; ZG 272–273) "w kinie / obejrzeni *Wałkonie*" [*I vitelloni* seen / at the cinema] are among discoveries which – as opposed to living with the beloved woman – one can get used to, and in *Podczas świąt*⁹⁴ [During Christmas] by Lipska (ZG, 140) a Christmas dinner involves not even Bergman or Fellini, but a classic melodrama by Michael Curtiz: I am watching *Casablanca* with my usual appetite for digression.⁹⁵

⁹¹Dariusz Pawelec writes about Zagajewski and Kornhauser: The "Potęga" [Might] cinema was the common "happy place" of both poets, where "in spite of its name, the screening room was tight and narrow like an intestine, but the boys saw it as a space made of dream and imagination" (Dariusz Pawelec, "W poszukiwaniu świata nieogarnionych rzeczy" ["In the search of "the world of unimaginable things świata", *Fabryka Silesia* 10, No 3 (2015): 103).

⁹²Ekran w kinie "Potęga" gotów był przyjąć każdy film i każdy obraz – Indianie czuli się tu jak u siebie w domu, lecz sowieccy bohaterowie także nie mogli narzekać.

[...]

Wydaje się, że w niektóre niedziele

Bóg był blisko.

⁹³Poprawa writes about Roland Barthes's *Mythologies* in the context of Barańczak (see Poprawa, "Mitologie Barańczaka" [Barańczak's mythologies]), however, also in the case of Zagajewski it is tempting to remind that Barthes (among other things) Barthes states that Garbo's face is an idea (Roland Barthes, "Garbo's face", in: Roland Barthes, *Mythologies*, Polish translation by Adam Dziadek (Kraków: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 99). muzyka od początku obca i piękna jak Greta Garbo w szpiegowskim filmie, wśród pospolitych figur.

⁹⁴Ewa Lipska, "Podczas świąt" [During holidays], in: Ewa Lipska, *Sklepy zoologiczne* [Pet shops] (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 15.

⁹⁵Oglądam *Casablankę* z takim samym jak zawsze apetytem na dygresję.

Capturing this moment is bitter-sweet since the viewer admits that she is “playing with loneliness”⁹⁶. In *Pamięciarnia* [Memory place] by Kornhauser (WZJK, 84), whose motto is “*I already don’t like you, for you are different*”, a love disappointment is presented as follows:

Heart, which I am holding on suspenders,
indeed resembles a photograph
of Doris Day, taking a bath
in “Ixi” bath powder [...]

Laurel and Hardy are also back – accompanied by two other silent cinema stars: Charlie Chaplin and Buster Keaton. In *Tablice rejestracyjne* [License plates] by Lipska⁹⁷, an account of an imagined trip further and further into the past, seemingly carefree, but with a sense of threat, also contains the following vision:

We are feeling great. We can see the storm
but we cannot hear it. Like in a silent film.

Chaplin. Laurel and Hardy. Keaton.
We burst out laughing. Lucky beggars
in between wars. [...] ⁹⁸

In the poetry of Generation ’68, film is also used to show the impossibility of preserving what belongs to the past. Chaplin appears in *Dom* [Home] by Kornhauser (WZJK, 31; ZG, 162) as “Charlie Chaplin with a knife in his chest”, which hyperbolizes a vision of a home which is “not what it used to be”⁹⁹. As a “tragic comedian, comic tragedian”¹⁰⁰, Chaplin fits such pictures – not only because the knife in his chest can be seen as an ultimate negation of the old, lost world. The “funniness” of references to Laurel and Hardy seems to be similarly ambiguous. However, in this case the tension from Chaplin’s films should be mentioned, when “he shows

⁹⁶Lipska also refers to this film in an interview – as a metaphor of past loves one is over with: “Everyone has their own private *Casablanca*. Sometimes it is worth rewatching” (Ewa Lipska: “Nie ma we mnie rozpacz. Nigdy jej nie było. Łzy zostawiam sobie do podlewania kwiatów” [There is no despair in me. Never has been. I leave my tears for watering plants] [an interview by Dorota Wodecka], <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25052455,ewa-lipska-lzy-zostawiam-sobie-do-podlewania-kwiatow.html> (date of access: 7.01.2021)). Lipska also refers to the same film in her novel: “Here’s just ‘looking at you, kid’, do you remember, from *Casablanca*?” (Ewa Lipska, *Sefer* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009), 102).

⁹⁷Ewa Lipska, “Tablice rejestracyjne”, [Registration plates] in: Ewa Lipska, *Czytnik linii papilarnych* [Fingerprints reader] (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2015), 37.

⁹⁸Czujemy się świetnie. Widzimy burzę
ale jej nie słyszmy. Jak w niemych filmach.
Chaplin. Laurel i Hardy. Keaton.
Wybuchamy śmiechem. Szczęściarze
pomiędzy wojnami. [...]

⁹⁹This vision resembles a “performance” by Chaplin in an Anatol Stern’s poem quoted by Koschany, *Charlie Chaplin*, “And a bloodied knife falls down with a clink, / When he, a harbor in a storm, / Fights – for the right to dream” (quoted after Koschany, “Chaplin jako Charlie” [Chaplin as Charlie], 87). Here the surprising resemblance of depiction also with subsequent lines of Kornhauser’s text manifests itself: “Let’s sail, friends, the earth is reversed, / let’s sail towards something, always towards something”.

¹⁰⁰Paweł Mościcki, *Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości* [Chaplin. Predicting the present] (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2017), 83.

this kind of fundamental disorganization of the world not only on the level of elementary physics, but also from the perspective of historical experience"¹⁰¹.

In the poem *Grażyna* by Zagajewski¹⁰², the name of a cinema in Gliwice is a symptom of a doomed-to-fail attempt at regaining Lviv, "changing / this city into that city"¹⁰³. And in *Bełzec*¹⁰⁴ a film comparison:

What a beautiful day, surely berries in the wood
are already as black as the lips of a *femme fatale* from a silent film¹⁰⁵

is used to signal the pre-war past and to clash it with the cruelty committed later in Bełzec:

Berries are blacker and blacker.
Shadows are black, hollowed.
Burnt love is black.¹⁰⁶

The subject of memories expressed through film does not have to lead to pleasant emotions, as shown by some of the above-mentioned examples, as well as the poem *Kino i coś jeszcze* [Cinema and something else] by Lipska¹⁰⁷ (ZG, 110). The title of the precursory debut by Luis Buñuel is used here metaphorically:

The beast of memories
is jerking us
like *An Andalusian Dog*
in a New York movie house
for one dollar¹⁰⁸

This "beast" can be associated with wolves which "approached the house". Another element of horror can be associated with silent film: "a silent shadow was cast". This poem is about a constant threat, about the "decay of time", which "crushed history with a plot". As a side note,

¹⁰¹Mościcki, 143.

¹⁰²Zagajewski, *Asymetria*, 23.

¹⁰³See Anna Czabanowska-Wróbel, "Oddajcie mi moje dzieciństwo...". Pamięć i zapomnienie w twórczości Adama Zagajewskiego" ["Give me my childhood back...". Memory and oblivion in Zagajewski's works], in: Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia* [Utopia of repetition], 278, 279.

¹⁰⁴Adam Zagajewski, "Bełzec", in: Adam Zagajewski, *Prawdziwe życie* [Real life] (Kraków: a5, 2019), 63.

¹⁰⁵Jaki piękny dzień, z pewnością jeżyny w lesie
są już czarne jak usta amantek w niemym filmie

¹⁰⁶Jeżyny są coraz czarniejsze.
Czarne są cienie, wydrążone.
Czarna jest miłość spalona.

¹⁰⁷Ewa Lipska, "Kino i coś jeszcze" [Cinema and something more], in: Ewa Lipska, *Pamięć operacyjna* [Operational memory] (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017), 33–34.

¹⁰⁸Bestia wspomnień
wciąż szarpie nami
jak *Pies andaluzyjski*
w nowojorskim Iluzjonie
za jednego dolara.

it should be observed that the forthcoming transformations are expressed in a form which sounds like an ironic epilogue added by the poet to *Za szkłem* by Barańczak:

In a jar of cucumbers
a cineplex was maturing¹⁰⁹

The not-last screening

The New Wave's reflection on popular culture is (rightly so) mostly associated with Barańczak, but Zagajewski also approaches this topic in his latest collection of essays:

And there is one more rich source of references which is crucial in poetry – mass culture. I think that the noble theologians do not have a big problem with that, as they can simply ignore it – or study it wearing gloves, so to say. Meanwhile, reading hundreds of poems printed in dozens of magazines makes us realize that John Lennon, Robert De Niro, Andy Warhol, Greta Garbo, and Marilyn Monroe appear there more often than Dante, Milton, Goethe or Mickiewicz [...] ¹¹⁰.

The poetry of the Generation '68 is another proof that there is no point in distancing oneself from such references. And despite the rather impressive volume of the present text, it is merely a reconnaissance. Film-related poetry requires more attention and detailed analyses of its stylistic tropes. A more extensive list of poems and poets is needed, contexts – from prose ¹¹¹, essay writing, film studies – should be developed, and “New Wave film” should be compared to films of both older and newer poems, as well as those which escaped the generational poetics of contemporaries, such as Bohdan Zadura's poetry...

There is still much to do in terms of literary studies (theory, history of literature, interpretation). However, even the necessarily short review presented here shows the significance of the role sometimes played by film in New Wave poetry. Poetic cinema is not always associated with clearly stated attitudes, it sometimes complicates interpretations of poetic situations, but then it supplies pictures, scenes, figures, which all allow us to realize and sensualize issues related to politics, culture, love, existential anxiety, and (un)successful attempts at stopping disintegration. And to show a person in a slightly different way; a bit of Bogart and Cooper – and a bit of Laurel and Hardy.

translated by Paulina Zagórska

¹⁰⁹W słoikach z ogórkami
dojrzewało Multikino.

¹¹⁰Adam Zagajewski, “Odeszli wielcy poeci” [Great poets are gone], in: Adam Zagajewski, *Substancja nieuporządkowana* [Unstructured substance] (Kraków: Znak, 2019), 116–117.

¹¹¹For example, Koschany notices the cinemacity of a part of *Żywa śmierć* (*Scenariusz z mojej wczesnej młodości. Wakacje*) [Living death. A scenario from my early youth] by Lipska (see Koschany, “Literackie filmy urojone”, 66).

References

- Barańczak, Stanisław. "E.E., przybysz z innego świata". in: Stanisław Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wy tłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, 191–199. London: Wydawnictwo "Aneks", 1990.
- . "O pisaniu wierszy". in: Stanisław Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wy tłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, 237–240. London: Wydawnictwo "Aneks", 1990.
- . *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*. ed. Adam Poprawa. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2017.
- . *Wiersze zebrane*. Kraków: a5, 2007.
- Bartczak, Kacper. "Ciemna materia i błona wiersza", <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/ciemna-materia-blona-wiersza/> (accessed: 7.01.2021).
- Barthes, Roland. "Twarz Greta Garbo". in: Roland Barthes, *Mitologie*, trans. Adam Dziadek, 98–99. Kraków: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Biedrzycki, Krzysztof. *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków: Universitas, 1995.
- Bieńczyk, Marek. "O trzy drinki do tyłu". in: Marek Bieńczyk, *Książka twarzy*, 77–82. Warszawa: Świat Książki, 2011.
- Bierezin Jacek. "Wielomiesięczne kryzysy". *NaGłos* 29, no. 4 (1991): 65–66.
- . "Wielomiesięczne kryzysy". in: *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Wiersze i komentarze*, ed. Tadeusz Nyczek, 45–46. Kraków: Oficyna Literacka, 1994.
- Birkholc, Robert. "Charlie Chaplin w modernizmie wernakularnym polskiego dwudziestolecia międzywojennego". *Tekstualia* 57, no. 2 (2019): 19–35.
- Bogalecki, Piotr. "Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej". in: Piotr Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, 201–220. Kraków: Universitas, 2016.
- Czabanowska-Wróbel, Anna. "Oddajcie mi moje dzieciństwo...". Pamięć i zapomnienie w twórczości Adama Zagajewskiego". in: Anna Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, 271–286. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- , Anna. "Ogień życia. Cykl wierszy Adama Zagajewskiego o matce". in: Anna Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, 257–270. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Czaja, Kamila. "Być 'Bogie'em'? O cytowaniu Bogarta i *Casablanki* w literaturze". in: *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, eds. Anna Jarmuszkiewicz and Justyna Tabaszewska, 109–120. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.
- . "Widmo bogartowskie. Literackie nawiedzenia". *FA-art* 90, no. 4 (2012): 37–51.
- Czyżak Agnieszka. "Kwestia wyboru". in: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, ed. Piotr Śliwiński, 205–213. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Demińska-Pawelec, Joanna. "Wyspa wśród morza. Na marginesie wiersza Stanisława Barańczaka *Płynąc na Sutton Island*". in: *Ameryka Barańczaka*, eds. Sylwia Karolak and Ewa Rajewska, 105–119. Kraków: Universitas, 2018.
- Foks, Darek. "Wstęp". in: *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, zredagowane przez Darek Foks, 5–10. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018.
- French Philip. "Introduction: A Poet and Pedant Overture". in: *The Faber Book of Movie Verse*, eds. Philip French and Ken Wlaschin, 1–26. London–Boston: Faber and Faber, 1993.
- Giemza, Lech. "Ironiczny autoportret Stanisława Barańczaka". *Napis* 14 (2008): 421–431.
- Hłasko, Marek. *Piękni, dwudziestoletni*. Warszawa: Czytelnik, 1989.
- Jackiewicz, Aleksander. "Zapiski krytyczne. Bogart". *Film* 909, no. 19 (1966): 14.
- Jaworski, Krzysztof. "Zabawy medialne w poezji polskiej po roku 1989 (kilka uwag z perspektywy uczestnika i obserwatora)". in: *Literatura w mediach. Media w literaturze. Doświadczenia odbioru*, ed. Katarzyna Taborska and Wojciech Kuska, 97–106. Gorzów Wielkopolski: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Gorzowie Wielkopolskim, 2010.

- Jaworski, Marcin. "Implozja wiersza. O amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka". in: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, ed. Piotr Śliwiński, 141–155. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Jäkel, Olaf. *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, trans. Monika Banaś and Bronisław Drąg. Kraków: Universitas, 2003.
- Kandziora, Jerzy. *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2007.
- Kanfer, Stefan. *Humphrey Bogart. Twardziel bez broni*, trans. Bożena Markiewicz. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2012.
- Kantyka, Przemysław. "Poezja filmowa – film poetycki". *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 7 (2011): 153–166.
- Kornhauser, Julian. *Dom, sen i gry dziecięce*. Kraków: Znak, 1995.
- . *Wiersze zebrane*. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Koschany, Rafał. "Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej". *Kwartalnik Filmowy* 37–38 (2002): 82–90.
- . "Literackie filmy urojone". in: *Kino, którego nie ma*, ed. Piotr Zwierzchowski and Adam Wierski, 54–71. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014.
- . "Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne. Przykład poezji 'filmowej'". *Człowiek i Społeczeństwo* 34 (2012): 79–91.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- Lakoff, George i Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, trans. Tomasz P. Krzeszowski. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010.
- Lakoff, George i Mark Turner. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1989.
- Lipska, Ewa. *Czytnik linii papilarnych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2015.
- . *Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.
- . "Nie ma we mnie rozpacz. Nigdy jej nie było. Łzy zostawiam sobie do podlewania kwiatów" [interview with Dorota Wodecka], <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25052455,ewa-lipska-lzy-zostawiam-sobie-do-podlewania-kwiatow.html> (accessed: 7.01.2021).
- . *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- . *Pamięć operacyjna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017.
- . *Sefer*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- . *Sklepy zoologiczne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Misiak, Iwona. "Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga". *Teksty Drugie* 105, no. 3 (2007): 68–92.
- Mizerkiewicz, Tomasz. "Potępieńcze swary? O sporze Bierzina z Barańczakiem". *Polonistyka* 384, no. 4 (2001): 220–224.
- Mościcki, Paweł. *Chaplin. Przewidywanie terażniejszości*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2017.
- Mulet, Katarzyna. "Trauma wyobcowania w *Atlantydzie i innych wierszach* Stanisława Barańczaka". in: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice. Seria pierwsza*, ed. Beata Nowacka and Bożena Szałasta-Rogowska, 363–375. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- Niewinni kaznodzieje. Filmowy zestaw wierszy poetów polskich urodzonych w latach 1958–1985*. ed. Darek Foks. Warszawa–Skierniewice: Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, 2001.
- Okoński, Michał and Adam Szostkiewicz. "Poeta w krawacie" [interview with Stanisław Barańczak]. *Tygodnik Powszechny* no. 51–52 (1994): 12–13.
- Opacka-Walasek, Danuta. *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- . "...ta próba jest grana tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny". *Teatralizacje Stanisława Barańczaka*. in: *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum*, ed. Romuald Cudak and Karolina Pospiszil, 27–42. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2016.

- Pawelec, Dariusz. *Czytając Barańczaka*. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 1995.
- . "W poszukiwaniu 'świata nieogarnionych rzeczy'". *Fabryka Silesia* 10, no. 3 (2015): 100–103.
- "Pesymista, który nie podnosi głosu. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy". *Magazyn Gazety Wyborczej* 349, no. 35 (1999): 20–22.
- Poprawa, Adam. "Barańczak. 14 akapitów". *Czas Kultury* 184, no. 1 (2015): 116–121.
- . "Krytyka filmowa Barańczaka". in: *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum*, ed. Romuald Cudak and Karolina Pospizil, 100–113. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2016.
- . "Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze". in: "Obchodzę urodziny z daleka..." *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, zredagowane przez Joanna Dembińska-Pawelec i Dariusz Pawelec, 32–42. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007.
- . "Niefuność i afirmacja. O kulturze masowej w twórczości Stanisława Barańczaka". *Literatura i Kultura Popularna* 3 (1992): 77–105.
- . "Ogórki małosolne antropomorfizowane. Próby o wierszu *Za szkłem*". *Przestrzenie Teorii* 26 (2016): 185–194.
- . "Posłowie". in: Stanisław Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty i kulturze masowej i popularnej*, zredagowane przez Adam Poprawa, 483–510. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2017.
- Przymuszała, Beata. "Usuwanie się ziemi – Ameryka Barańczaka". in: *Ameryka Barańczaka*, zredagowane przez Sylwia Karolak i Ewa Rajewska, 121–132. Kraków: Universitas, 2018.
- Rajewska, Ewa. "Pauza Barańczaka". in: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, ed. Piotr Śliwiński, 175–182. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Rasse, Carina, Alexander Onysko i Francesca Citron. "Conceptual metaphors in poetry interpretation: a psycholinguistic approach". *Language and Cognition* 12, no. 2 (2020): 310–342.
- Sławek, Tadeusz. *Rozmowa*. Katowice: Wydawnictwo "Śląsk", 1985.
- Sławiński, Janusz. "Wielka metafora". in: *Słownik terminów literackich*, zredagowane przez Janusz Sławiński, 612. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2008.
- Stachówna, Grażyna. "Pięćdziesiąt cztery lata oglądania *Casablanki*". *Dialog* 476, no. 7 (1996): 133–148.
- Tabęcki, Jacek. "Humphrey Bogart: W czasie i poza czasem". *Iluzjon* 18, no. 2 (1985): 7–17.
- The Faber Book of Movie Verse*. Eds. Philip French and Ken Wlaschin. London–Boston: Faber and Faber, 1993.
- W samo południe* (1952), <https://www.imdb.com/title/tt0044706/mediaviewer/rm365116416/> (accessed: 7.01.2021).
- Waksmund, Ryszard. "Historia dzieciństwa – historia kina". *Studia Filmoznawcze* 33 (2012), 171–185.
- Wójtowicz, Aleksander. "Charlie w Inkipo. Chaplin według Pierwszej Awangardy". *Kwartalnik Filmowy* 70 (2010): 6–14.
- Zagajewski, Adam. *Anteny*. Kraków: a5, 2005.
- . *Asymetria*. Kraków: a5, 2014.
- . "Odeszli wielcy poeci". in: Adam Zagajewski, *Substancja nieuporządkowana*, 101–120. Kraków: Znak, 2019.
- . *Płótno*. Paryż: "Zeszyty Literackie", 1990.
- . *Prawdziwe życie*. Kraków: a5, 2019.
- . *Wiersze wybrane*. Kraków: a5, 2017.
- Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*. ed. Darek Foks. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018.

KEYWORDS

film

GENERATION '68

poetry

metaphor

Julian Kornhauser

ABSTRACT:

The paper presents the role of film in the poetry of Generation '68 – mostly by Stanisław Barańczak, but also Julian Kornhauser, Ewa Lipska, and Adam Zagajewski. The New Wave poets referred to actors (such as Humphrey Bogart, Gary Cooper, the duo Laurel and Hardy, Charlie Chaplin, Ali McGraw), characters, titles, scenes, as well as experiences and conclusions related to film genres from cinema and (less commonly) TV productions. It allowed to verbalize or even “translate” issues regarding ethical choices, the condition of a man lost in a clash with the world, (and often doomed to fail in that clash), evanescence, and attempts at escaping from its ruthless rules into sensual categories.

ADAM ZAGAJEWSKI

Stanisław Barańczak

NEW WAVE

Ewa Lipska

NOTE ON THE AUTHOR:

Kamila Czaja –1987, PhD in humanities (literary studies), editor in chief of the biweekly “artPAPIER”, author of *(Nie)przygotowani. Metafora szkoły w polskiej poezji współczesnej* [(Un)prepared. School metaphor in the contemporary Polish poetry] (2018) and *Hardy. Jacka Kaczmarskiego zmagania wybrane* [Haughty. Selected struggles of Jacek Kaczmarski] (2020), chapters in edited monographs as well as academic papers, essays, and reviews published in “artPAPIER”, “Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, “Śląskie Studia Polonistyczne” and “Twórczość”. Her research interests are focused on the contemporary Polish poetry and poetic song. |

„Film nowofalowy”.

Rola kina w poezji pokolenia '68

Kamila Czaja

ORCID: 0000-0002-2480-1377

Białe plamy, puste kadry

Tekst poświęcony roli filmu w poezji pokolenia '68 wynika z poczucia potrójnego braku. Trudno wprawdzie mówić o niezainteresowaniu związkami filmu i literatury, nawet ostatnie lata przyniosły co najmniej trzy skupione na takich zależnościach numery uznanych czasopism¹. Równocześnie wielość tematów podjętych na łamach monograficznych wydań literaturoznawczych periodyków jeszcze uwypukla niepopularność badania wpływu filmu na poezję. Pojawiły się, choć kilka lat wcześniej, przekrojowe teksty Rafała Koschanego: *Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne. Przykład poezji „filmowej” oraz Literackie filmy urojone*², mające źródło w jego pracy magisterskiej z 1999 roku: „Filmowość” poezji polskiej XX wieku (po 1945 roku), a także *Poezja filmowa – film poetycki* Przemysława Kantyki. To jednak niewiele jak na znaczenie i zasięg zagadnienia, nawet jeśli można szukać uwag o polskiej

¹ Zob. „Przestrzenie Teorii” 2019, 32: *Literatura w medium filmu*; „Tekstualia” 2020, nr 1: *Literatura a sztuka filmowa*; „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 2: *Film – Media – Literatura*.

² Zob. Rafał Koschany, „Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne. Przykład poezji «filmowej»”, *Człowiek i Społeczeństwo* 34 (2012): 79–91; Rafał Koschany, „Literackie filmy urojone”, w *Kino, którego nie ma*, red. Piotr Zwierchowski i Adam Wierski (Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014), 54–71; Przemysław Kantyka, „Poezja filmowa – film poetycki”, *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 7 (2011): 153–166.

poezji i filmie w publikacjach na temat konkretnych twórców i w analizach obecności w literaturze danego aktora³.

Drugi brak dotyczy niedostatecznego poświęcania uwagi poezji powojennej sprzed przełomu 1989. Jeżeli już pojawiają się skupione na tym wątku badania, dotyczą głównie dwudziestolecia⁴, ewentualnie roczników sześćdziesiątych i młodszych⁵. Impuls do zmian w tym zakresie dać może opracowana przez Darka Foksa książka *Zawrót głowy. Antologia wierszy filmowych*⁶. Pojedyncze artykuły i świeża antologia czekająca na interpretatorów zawartego w niej materiału to nadal mało.

Brak trzeci wiązałby się z deficytem nieograniczonych do pojedynczych utworów funkcjonalizacji filmowych elementów w poezji. Koschany, chociaż przygląda się twórczości po 1945 roku, wyjaśnia: „[...] w zaproponowanym tekście skupiam się na poziomie ściśle teoretycznym: jak możliwa jest interdyscyplinarna refleksja nad obecnością filmu w poezji?”⁷. Interesuje go bardziej typ obecności filmu niż rola kina, jaką można z wierszy „wyinterpretować”. A Foks wydziela wprawdzie, podobnie jak autorzy przywoływanej przez niego anglojęzycznej antologii *The Faber Book of Movie Verse*, rozdział poświęcony znaczeniom metaforycznym – *Film jako metafora, język poezji i język filmu* – ale w przeciwieństwie do Philipa Frencha nie podkreśla faktu, że właściwie większość wierszy można by zamieścić właśnie w rozdziale *Film jako metafora [Movie as Metaphor]*⁸. Tymczasem interesujące wydaje się spojrzenie na film w poezji jako „narzędzie” pozwalające wypowiedzieć coś trudnego do uchwycenia bardziej abstrakcyjnymi metodami.

Można by wręcz pomyśleć o filmie w poezji jako o wielkiej metaforze, o wątkach filmowych jako o środkach „mających poza sensem bezpośrednio komunikowanym jakiś inny sens ogólniejszy lub odnoszący się do innej dziedziny rzeczywistości niż ta, której utwór wprost dotyczy”⁹. Inspirujące są też wnioski badaczy metafor pojęciowych, przede wszystkim metafor strukturalnych. Olaf Jäkel pisze: „abstrakcyjne i kompleksowe domeny docelowe (X) są

³ Zob. Rafał Koschany, „Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej”, *Kwartalnik Filmowy* 37–38 (2002): 82–90; Aleksander Wójtowicz, „Charlie w Inkipo. Chaplin według Pierwszej Awangardy”, *Kwartalnik Filmowy* 70 (2010): 6–14; Robert Birkholc, „Charlie Chaplin w modernizmie wernakularnym polskiego dwudziestolecia międzywojennego”, *Tekstualia* 57, nr 2 (2019): 19–35; Kamila Czaja, „Widmo bogartowskie. Literackie nawiedzenia”, *FA-art* 90, nr 4 (2012): 37–51; Kamila Czaja, „Być «Bogie'em»? O cytowaniu Bogarta i Casablanki w literaturze”, w *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, red. Anna Jarmuszkiewicz i Justyna Tabaszewska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014), 109–120.

⁴ Obszerną bibliografię skompletował Koschany (zob. Koschany, „Literackie filmy urojone”, 57).

⁵ Zob. Krzysztof Jaworski, „Zabawy medialne w poezji polskiej po roku 1989 (kilka uwag z perspektywy uczestnika i obserwatora)”, w *Literatura w mediach. Media w literaturze. Doświadczenia odbioru*, red. Katarzyna Taborska i Wojciech Kuska (Gorzów Wielkopolski: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Gorzowie Wielkopolskim, 2010), 97–106.

⁶ Zob. *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, red. Darek Foks (Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018). Foks znacznie rozszerzył czasowo wcześniejszy obszar zainteresowania (por. *Niewinni kaznodzieje. Filmowy zestaw wierszy poetów polskich urodzonych w latach 1958–1985*, red. Darek Foks (Warszawa–Skierniewice: Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, 2001).

⁷ Koschany, „Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne”, 83.

⁸ Zob. Philip French, „Introduction: A Poet and Pedant Overture”, w *The Faber Book of Movie Verse*, red. Philip French i Ken Wlaschin (Londyn–Boston: Faber and Faber, 1993), 24.

⁹ Janusz Sławiński, „Wielka metafora”, w *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2008), 612.

z reguły konceptualizowane przy pomocy *bardziej konkretnych*, prosto ustrukturyzowanych i poznawalnych zmysłowo domen źródłowych (Y)¹⁰. Interpretacyjne podejście w duchu ŻYCIE TO FILM¹¹ pozwalałoby „poznawalne zmysłowo” elementy sztuki filmowej czytać jako sposób werbalizacji w wierszach egzystencjalnych przeżyć i dylematów.

Foks cytuje we wstępie do *Zawrotu głowy* esej Kacpra Bartczaka o *Patersonie*, między innymi passus: „Estetyka filmu Jarmuscha, działająca w jego służbie poezja, niesie ze sobą piękno i światło [...]”¹². W niniejszym artykule chodziłoby o kierunek odwrotny, o film działający „w służbie” poezji, ściślej – poezji wybranych przedstawicieli poetyckiej Nowej Fali. Adam Poprawa zauważa: „Nowa Fala była wszak pierwszą generacją, która kulturę popularną potraktowała serio, i właśnie Barańczak (spośród nowofalowców) zajął się nią najdokładniej [...]”¹³. Foks też wyróżnia Barańczaka (obok Antoniego Słonimskiego)¹⁴ i zamieszcza w antologii liczne wiersze nowofalowców¹⁵. W niniejszym tekście drogę również wyznaczy twórczość Barańczaka, ale jego teksty wejdą w dialog z utworami Adama Zagajewskiego, Ewy Lipskiej i Juliana Kornhausera¹⁶.

Etyka i poetyka (filmu)

W dziewiątym fragmencie *Przywracania porządku*¹⁷ (WZSB, 281–282; ZG,165) Barańczak zdezerza postawy z okresu stanu wojennego. Do adresata tych wersów, internowanego W. (Wojciecha Wołyńskiego¹⁸), już wcześniej porównanego filmowo:

¹⁰Olaf Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, tłum. Monika Banaś i Bronisław Drąg (Kraków: Universitas, 2003), 28. Zob. George Lakoff i Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. Tomasz P. Krzeszowski (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010).

¹¹Wprawdzie fraza ta nie pojawia się w *Metaforach w naszym życiu*, ale w pracy Lakoffa i Turnera znaleźć można LIFE IS A PLAY (zob. George Lakoff i Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago–Londyn: The University of Chicago Press, 1989), 20–23), a badacze metafor pojęciowych rozwijali ten wątek w stronę LIFE AS A SHOW (zob. Zoltán Kövecses, *Metaphor in Culture. Universality and Variation* (Nowy Jork: Cambridge University Press, 2005), 184–189) i właśnie LIFE IS A MOVIE (zob. np. Carina Rasse, Alexander Onysko i Francesca Citron, „Conceptual metaphors in poetry interpretation: a psycholinguistic approach”, *Language and Cognition* 12, nr 2 [2020]: 329).

¹²Kacper Bartczak, „Ciemna materia i błona wiersza”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/ciemna-materia-blona-wiersza/> (dostęp: 7.01.2021).

¹³Adam Poprawa, „Posłowie”, w Stanisław Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, red. Adam Poprawa (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2017), 493.

¹⁴Zob. Darek Foks, „Wstęp”, w *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, 7.

¹⁵Przywoływane w artykule wiersze, które pojawiają się także w antologii Foksa, oprócz podstawowego adresu bibliograficznego opatrzone zostały przypisem ZG z numerem strony po przecinku. Kilka z tych wierszy wymienia w aneksie do swojego artykułu Kantyka (zob. Kantyka, „Poezja filmowa – film poetycki”, 164).

¹⁶„Wielkim nieobecny” tekstu będzie więc przede wszystkim Ryszard Krynicki. Na tle nowofalowych rówieśników mniej u niego środków filmowych. Foks w *Zawrocie głowy* uwzględnia tylko wiersz *Bezpłatne* (ZG, 101), dotyczący filmów reklamowych; można by wskazać też utwór *Ktoś*, *Kaspar Hauser*, ale tu filmowa inspiracja pojawia się wyraźnie dopiero w odautorskim przypisie Krynickiego.

¹⁷Wiersze Barańczaka pochodzą z wydania: Stanisław Barańczak, *Wiersze zebrane* (Kraków: a5, 2007), dalej oznaczonego WZSB, z numerem strony po przecinku.

¹⁸Zob. Adam Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, w *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum*, red. Romuald Cudak i Karolina Pospiszil (Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2016), 107.

[...] ten sam fason,
ten sam wąż *à la* Jack Nicholson w *Ostatnim zadaniu*

skierowano zbudowane na wyborach filmowych repertuaru zdefiniowanie etycznych stanowisk dysydentów i funkcjonariuszy systemu¹⁹:

Tyle że oni chodzili na inne filmy. Dla nich
być mężczyzną oznaczało nosić kaburę pod pachą,
jeździć szybkim samochodem, z piskiem opon na zakrętach,
i strzelać fachowo, z półprzysiadu, trzymając pistolet oburącz.
Dla nas dorosłość była raczej jak skrzywienie ust
Humphreya Bogarta, ironiczna gorycz,
którą trzeba przełknąć, bo wypluć w towarzystwie nie wypada.

Poprawa podkreśla, że interesujące w *Przywracaniu porządku* jest to, iż „różnica nie oddziela tu filmów, powiedzmy, Antonioniego od komercji, lecz Humphreya Bogarta od kina sensacyjnego czy kina akcji”²⁰. Bywa jednak i bardziej zaskakująco – w wierszu Juliana Kornhausera *Spacer z Holubem w maju 1996 roku*²¹ (WZJK, 523; ZG, 239) przełamaniu grozy napisów na murach: „*Jude raus! Tu rządzi Wisła*”, „*Jude gang. Cracovia pany!*”, „*Polska dla Polaków*” służy postać z kreskówki. Dopisek pod ostatnim hasłem głosi: „*Kaczor Donald też był Polakiem*”.

Inspirująca jest propozycja Poprawy, by czytać zanurzony w masowej kulturze fragment *Przywracania porządku* w przewrotnym dialogu z Herbertowską *Potęgą smaku*²², a powiązanie wydaje się, że ma sensy nie tylko polemiczne, skoro: „W *Przywracaniu porządku* z *Atlantydy* wybór gatunkowy ma zasadnicze konsekwencje etyczne, polityczne, życiowe, międzyludzkie – to wszystko bierze się stąd, że «oni chodzili na inne filmy»”²³. „Oni chodzili na inne filmy” – lakoniczna formuła wyjaśniająca etyczną przepaść. Ale dlaczego akurat Bogart?

Anegdotę o wyrazie twarzy aktora przywołują Marek Hłasko²⁴ i Marek Bieńczyk, który fizjonomii Bogarta poświęca sporo uwagi w eseju *O trzy drinki do tyłu*²⁵. Przede wszystkim chodziłoby pewnie o kryjącą się za „skrzywieniem ust” zaakcentowaną w wierszu Barańczaka „ironiczną

¹⁹Jeśli przypomnieć finał wiersza 14.12.79: *Wieczór autorski* (WZSB, 235), dotyczącego sceny esbeckiej rewizji: „Nie pracowali długo, ponieważ jest pewien film w telewizji i człowiek jest tylko człowiekiem”, uwyraźni się kolejne zderzenie postaw. „Tautologiczne powiedzenie – człowiek jest tylko człowiekiem – najczęściej bywa używane jako usprawiedliwienie słabości. Tutaj, połączone z planowanym wieczornym włączeniem telewizora, staje się szczególnie i kapitalnie złośliwie dwuznaczne: właśnie oglądanie telewizji jawi się jako antropologiczna autokreacja esbeków” (Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, 107). Przedstawiciele aparatu represji idą oglądać film. Tymczasem: „Aktorka marnowała swój talent, zbierając podpisy i składki” (*Dyletanci*, WZSB, 289–290).

²⁰Adam Poprawa, „Barańczak. 14 akapitów”, *Czas Kultury* 184, nr 1 (2015): 120.

²¹Wiersze Kornhausera pochodzą z wydania: Julian Kornhauser, *Wiersze zebrane* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016), dalej oznaczonego WZJK z numerem strony po przecinku.

²²Zob. Adam Poprawa, „Nieufność i afirmacja. O kulturze masowej w twórczości Stanisława Barańczaka”, *Literatura i Kultura Popularna* 3 (1992): 96; Poprawa, „Posłowie”, 493.

²³Poprawa, „Barańczak. 14 akapitów”, 120.

²⁴Zob. Marek Hłasko, *Piękni dwudziestoletni* (Warszawa: Czytelnik, 1989), 121–122.

²⁵Zob. Marek Bieńczyk, „O trzy drinki do tyłu”, w Marek Bieńczyk, *Książka twarzy* (Warszawa: Świat Książki, 2011), 78–80.

gorycz”²⁶. To dłuższy temat²⁷, ale wystarczy przypomnieć choćby to, że Bogart „stworzył pierwszego w dziejach amerykańskiego kina prawdziwego «losera», człowieka zawsze skazanego na klęskę, noszącego ją w sobie i mającego świadomość nieuchronnej przegranej”²⁸, że twarz Bogarta „wyrażała przeświadczenie, że życie pozbawione jest sensu, niemniej człowiek ma obowiązki wobec samego siebie przeżyć je godnie, dorosnąć do własnego wyobrażenia o sobie, że nie zwycięstwa mają znaczenie, ale walka z własną słabością”²⁹. Aleksander Jackiewicz pisze: „Może to ostatnia postać Conradowska [...]. Wie, że świat jest źle urządzone i że nie trzeba już udawać świętego. Trzeba zachować tylko podstawowe nakazy etyczne, nawet nie wobec innych, wobec siebie”³⁰, a biograf Bogarta, Stefan Kanfer, diagnozuje: „O jego męskości nie stanowił dumny, pewny siebie krok, wręcz odwrotnie – spokojne, gorzkie poznanie rzeczywistości i sposób, w jaki to powinno być przyjęte, w jaki należy do tego podejść i czasami się sprzeciwić”³¹. Czy te charakterystyki nie brzmią adekwatnie do postawy wybranej przez prześladowanych, ale nieustępliwych pozytywnych bohaterów *Przywracania porządku*? I czy nie współgrają z kpiącym fatalizmem skierowanych do W. na koniec słów?

Ten twój obrazek: księżę Poniatowski
skaczący do Elstery, z baczkami, a jakże,
gdy koń wygłasza komentarz: „Wiedziałem, że tak się to skończy”.
Trzymaj się, W. Machnij znowu coś w tym stylu.

Na zderzenie postaw w autoironicznych *Drobnomieszczańskich cnotach* (WZSB, 354–355) wśród wyliczenia różnic między B. a J. też składa się antynomia filmowa. „Nieuleczalny prymus” w kontekście swojej nieznośnie nieskandalizującej biografii przyznaje:

Ja wiem, to nie materiał na mit, kult, legendę,
film z Robertem De Niro, tłuczeniem szkła i scenami.

Lech Giemza dostrzega w tych wersach kumulację obnażania rytualności, powtarzalności gestów artysty tragicznego³². Oczywiście z czasem wiersz odslania ponurą głębię, pada „sugestia, że właśnie w pozornym drobnomieszczańskim mogą się gdzieś na dnie czaić mroki na prawdę mroczne, że jego poprawnie zawiązany krawat to może być ostatnia rzecz, która go chroni przed zupełnym rozpadem”³³.

²⁶Przykłady znaleźć można także z poezji anglojęzycznej: „paskudnie skrzywione usta” [„lip curled so nasty”] akcentował Lee L. Berkson w wierszu *Bogey* (*The Faber Book of Movie Verse*, 199). „To wszystko jest w kącie jego ust” [„It’s all in the corner of his mouth”] – pisał Norman Rosten w *Nobody Dies Like Humphrey Bogart* (*The Faber Book of Movie Verse*, 198–199).

²⁷Por. Czaja, „Widmo bogartowskie. Literackie nawiedzenia”; Czaja, „Być «Bogie’em»? O cytowaniu Bogarta i *Casablanki* w literaturze”.

²⁸Grażyna Stachówna, „Pięćdziesiąt cztery lata oglądania *Casablanki*”, *Dialog* 476, nr 7 (1996): 141.

²⁹Jacek Tabęcki, „Humphrey Bogart: W czasie i poza czasem”, *Iluzjon* 18, nr 2 (1985): 14.

³⁰Aleksander Jackiewicz, „Zapiski krytyczne. Bogart”, *Film* 909, nr 19 (1966): 14.

³¹Stefan Kanfer, *Humphrey Bogart. Twardziel bez broni*, tłum. Bożena Markiewicz (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2012), 255.

³²Zob. Lech Giemza, „Ironiczny autoportret Stanisława Barańczaka”, *Napis* 14 (2008): 429.

³³Michał Okoński, Adam Szostkiewicz, „Poeta w krawacie” [rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem], *Tygodnik Powszechny* nr 51–52 (1994): 13.

Drobnomieszczańskie cnoty doczekały się poetyckiej odpowiedzi. Jacek Bierezin, twierdzący, że to on jest „artystą J.”, napisał *Wielomiesięczne kryzysy*, dookreślając przy okazji filmowe konteksty postawy, której bronił:

Ja wiem, to jest materiał na mit, kult, legendę,
film z Robertem De Niro, Mickeyem Rourke, *marines*, ringiem
i tłuczeniem szkła. [...] ³⁴.

Skrajnym postawom, politycznym (*Przywracanie porządku*) i artystyczno-egzystencjalnym (*Drobnomieszczańskie cnoty* vs *Wielomiesięczne kryzysy*), w nowofalowych wykorzystaniach filmu towarzyszy potępiana postawa wycofania, ucieczki od rzeczywistości, obojętności na to, co się dzieje naprawdę. Najczęściej w tym kontekście przywołuje się *Łzy w kinie* Barańczaka (WZSB, 435–436; ZG, 135–136), wiersz obnażający hipokryzję kinowych wzruszeń, duchową pauperyzację, czyniącą z wizyt w kinach „współczesny ekwiwalent sakramentu pokuty i pojednania” ³⁵. Wygłoszona przez widza „skrucza”:

[...] od ostatniego seansu znów nie zdołałem żyć w pięknie,
w krainie Sensu i Glansu,
w sposób tak żywy, człowieczy,
pełny, prawdziwy, bezsprzeczny
jak żyją aktorzy w filmie

to marzenie o życiu, które, wbrew powyższym określeniom, byłoby życiem pozornym, nieludzkim – chociaż pewnie prostszym, zgodnym z odgórnym scenariuszem, pozbawionym wątpliwości, niepewności, aporii („bezsprzeczny”). Poprawa podkreśla związek tego wiersza z *Jak słodko płakać na Love Story* Barańczaka ³⁶, dodając w innym miejscu: „Od tego zaś krytyka kultury, by ułatwić – estetycznych i egzystencjalnych – uniknąć. Stąd maksymalizm” ³⁷, a Agnieszka Czyżak pisze o świecie „ostatecznego zwycięstwa zewnętrznych iluzji człowieczego sukcesu, jako jego miary ostatecznej (i człowieka, i sukcesu)” ³⁸. Podobne filmowe iluzje, co jednak można tu tłumaczyć młodzieńczą jeszcze naiwnością, pojawiają się w wierszu Ewy Lipskiej *O czym myśli dziewczyna na lekcji gramatyki języka polskiego* ³⁹, skoro ten, o którym marzy bohaterka:

³⁴Jacek Bierezin, „Wielomiesięczne kryzysy”, w *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Wiersze i komentarze*, red. Tadeusz Nyczek (Kraków: Oficyna Literacka, 1994), 45–46; w wersji wcześniejszej brak słów „Mickeyem Rourke” (zob. *NaGłos* 29, nr 4 [1991]: 65–66). Zob. także: Tomasz Mizerkiewicz, „Potępięncze swary? O sporze Bierezina z Barańczakiem”, *Polonistyka* 384, nr 4 (2001): 220–224.

³⁵Piotr Bogalecki, „Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej”, w Piotr Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (Kraków: Universitas, 2016), 212.

³⁶Adam Poprawa, „Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze”, w „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkie o Stanisławie Barańczaku*, red. Joanna Dembińska-Pawelec i Dariusz Pawelec (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007), 36.

³⁷Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, 103.

³⁸Agnieszka Czyżak, „Kwestia wyboru”, w *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. Piotr Śliwiński (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016), 208.

³⁹Ewa Lipska, „O czym myśli dziewczyna na lekcji gramatyki języka polskiego”, w Ewa Lipska, *Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979), 69.

Zejdzie z fotografii pisma ilustrowanego
w obcisłych szortach które poleca na lato.
Albo z ekranu. Ze zmierzchem Godarda
i z dziką różą która zastąpi nam dubbing.

Ucieczki – poza wewnętrznym zubożeniem – mogą skutkować obojętnością wobec realnych krzywd. Wiersz Barańczaka *Kasety* (WZSB, 437; ZG, 320) to wizja, w której wypożyczane filmy katastroficzne przesłaniają wydarzenia rzeczywiste:

[...]. W kineskopie kryły się cienie
zepchniętych kasetą na dalszy plan wydarzeń dnia – rzeczywista
ich kronika? – dla niego nie było to już pewne, bo zatrząsienie
codziennie dzikszyc zbrodni niewybredny nawet scenarzysta
uznałby za przesadny pesymizm Prawdy, której pogarda
dla ludzi jest taka, że on sam z materiałów jej rzadko korzysta.

Oddanie się katastrofizmowi z filmowych produkcji „może być kształtem eskapizmu”⁴⁰ – zauważa Poprawa, przypominając interpretację Jerzego Kandziory, że ukazano tu „wielce tajemniczą [...] personę oglądacza katastroficznych filmów, tracącego równocześnie z oczu codzienne zbrodnie i dramaty, jakie rozgrywają się na tej planecie”⁴¹.

Te uniwersalne ucieczki od odpowiedzialności uzupełnić można krytyką politycznej obojętności czy przyzwyczajenia do peerelowskiego stanu rzeczy. Przykład stanowi *Tak naprawdę* Kornhausera (WZJK, 329; ZG, 167) – wiersz, w którym następuje odwrócenie etycznych porządków; „ważniejszy jest chłopiec czytający «Ekran»”, podziwiający ciało aktorki na okładce, który sam nabiera cech kolorowej iluzji:

nieruchomy
przylegający do powierzchni ulicy
wycięty z kolorowego papieru.

Wobec przewagi tej rozrywki, wśród głośniejszych dzwonków tramwaju („zakłady taboru kolejowego zawsze z partią”) na znaczeniu traci to, co powinno budzić opór:

ważniejszy [...]
[...]
od grupy napastników
wykręcających ręce złapanemu mężczyźnie
i okrzyku
zabierają tatusia!

⁴⁰Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, 104.

⁴¹Jerzy Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2007), 288.

W *Za nas, z nami* (WZJK, 321) jednym ze znaków znieczulenia na fakt, że „oni” tak naprawdę „walczą z nami”, a nie „za nas”, jest to, że „chodzimy jak co dzień do kina”. W ironicznym „wypracowaniu” o wsi (*Wolny temat*, WZJK, 276; ZG, 166) „nieraz do świetlicy przyjeżdża kino”⁴². W wierszu Barańczaka *N.N. staje przed oknem* (WZSB, 152) duszącą niezmienną opresyjną sytuacją wyraża między innymi fragment:

[...] jakby w każdej chwili
wychodził z kina „Tęcza” ten tłum [...].

Znany przykład środka perfidnie „znieczulającego” na rzeczywistość to stanowiąca część enumeracji w *Co jest grane* Barańczaka (WZSB, 164) „kołysanka telewizyjnego filmu z wyższych sfer”⁴³ – pojawia się tu „problem egzystowania na niby, wśród tematów zastępczych”⁴⁴, gdy „[p]rawdę zakrywają i tłumią najróżniejsze, rytualne widowiska, teatralizujące rzeczywistość i osiągnące zamierzony cel [...]”⁴⁵. A chociaż ze względu na diametralnie inny materiał (wstrząsający film dokumentalny) oraz złożoność problematyki przedstawień Zagłady wiersz Zagajewskiego *Oglądając „Shoah” w pokoju hotelowym, w Ameryce*⁴⁶ (WWAZ, 134) wymagałby dłuższej interpretacji, to trudno oprzeć się podobnemu skojarzeniu – zakłócenia w odbiorze grozy filmowych treści wynikają wszak nie tylko z odbywającego się w hotelu głośnego przyjęcia, z geograficznego i czasowego dystansu, z niebycia samemu ofiarą, ale i z ekranowego zapośredniczenia: „a jednooki telewizor obojętnie tasował obrazy”, „i pozdrawiały mnie oschle z ekranu”,

Telewizor zapewniał mnie: my obaj
jesteśmy poza wszelkim podejrzeniem.

Sięganie po film w nowofalowej poezji wiąże się więc z wyborem postawy etycznej oraz próbami wywierania wpływu na jednostkę, by uspić czujność, odciągnąć od rzeczywistości. Przeważa negatywna rola – o ile w *Przywracaniu porządku* obie postawy przedstawiono za pomocą elementów filmowych, a *Drobnomieszczańskie cnoty* i *Wielomiesięczne kryzysy* to odmienne oceny tego samego ekranowego wzorca, tak w kolejnych utworach film zniewala, upraszcza, znieczula. Co jednak, kiedy chodzi nie o wybór postawy etycznej, a o egzystencjalną kondycję niejako odgórnie nadaną oraz o elementy świata, które próbuje się „oswoić” poprzez filmowe „pomoce”?

⁴²Bardziej zniuansowany obraz wpływu kina pojawia się w prozie Kornhausera: koegzystują tu filmy propagandowe z tymi kształtującymi etykę: „Oglądani z błyskiem w oku indiańscy czy podhalańscy herosi wykrzykiwali może niezbyt jeszcze zrozumiałe dla chłopca slogany o wolności, ale już łatwe do pojęcia zdania, mądre zdania o przyjaźni i zdradzie” (Julian Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce* [Kraków: Znak, 1995], 30). Cytat pojawia się w artykule: Ryszard Waksmund, „Historia dzieciństwa – historia kina”, *Studia Filmoznawcze* 33 (2012), 181.

⁴³Poprawa podejrzewa, że to *Saga rodu Forsyte’ów* (zob. *Poprawa*, „Posłowie”, 490). Krytyczne spojrzenie na telewizję pojawia się w poezji Barańczaka częściej, chociaż dotyczy raczej wiadomości – wystarczy przypomnieć *To, co jest wierszem nie do pomyślenia* (WZSB, 208–209): „w ospałym ryku ekranu, przed którym / spędzamy / (ramię w ramię) / każdy wieczór” czy późniejszy utwór z *Podróży zimowej – IX* [Wylączany telewizor...] (WZSB, 398): „Wylączany telewizor / w kineskopu czarny lej / wsysa całą rzeczywistość, / aby nam się spało lżej”.

⁴⁴Dariusz Pawelec, *Czytając Barańczaka* (Katowice: Wydawnictwo Gnome, 1995), 81.

⁴⁵Danuta Opacka-Walasek, „...ta próba jest grana tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny». Teatralizacje Stanisława Barańczaka”, w *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum*, 32.

⁴⁶Jeśli nie zaznaczono inaczej, wiersze Zagajewskiego pochodzą z wydania: Adam Zagajewski, *Wiersze wybrane* (Kraków: a5, 2017), dalej oznaczonego WWAZ z numerem strony po przecinku.

Być jak... Flip i Flap?

W wierszu Barańczaka *Ziemia usuwała się spod nóg* (WZSB, 304) wśród licznych wariantów usuwania się ziemi spod nóg bohatera utworu pojawia się i taki:

a ziemia usuwała się spod nóg, wyszarpięty ukradkiem
dywanik w niemej komedii; nie gorzej niż Hardy czy Laurel
traciłeś równowagę i, ratując się przed upadkiem,
machając niezgrabnie rękami, w imitacji, dość nawet udatnej,
przybysza, który już wita nowy ląd; i grałbyś jeszcze tę rolę,
lecz głos wyznaczał ci celne i celestialne kontrole.

W najprostszym ujęciu to wizja odczuć emigranta – zresztą nie jedyna utrzymana w filmowej symbolice. Wszak w eseju *E.E., przybysz z innego świata* pisze Barańczak: „[...] przeciętny Wschodnioeuropejczyk (skróćmy to przydługie słowo do E.E., co się wykłada jako *Eastern European*, a ponadto ma tę zaletę, że przypomina inicjał E.T., przybysza z innej planety w popularnym filmie) [...]”⁴⁷. Poprawa zauważa: „Autoironię wzmacnia dodatkowo odwołanie się akurat do filmu *E.T.*, a Steven Spielberg, jak można zasadnie mniemać, raczej nie należał do reżyserów szczególnie przez Barańczaka cenionych”⁴⁸, ale warto dostrzec chyba najprostszą autoironię: tę tkwiącą w samym zestawieniu bohatera z uroczym, ale nieszczerze urodziwym kosmicznym stworkiem. W wierszu „przybysz” przyrównany zostaje do Hardy’ego lub Laurela, znanych w Polsce jako Flip i Flap. Ten wiersz Krzysztof Biedrzycki interpretuje w kluczu sakralnym⁴⁹. Katarzyna Mulet polemizuje z tym, podkreślając wątki egzystencjalne⁵⁰. Ale co z filmowym porównaniem, jak ono tu gra? Wątek podejmuje Beata Przymuszała:

Tym razem wprowadzony zostaje filmowy kadr „wyszarpiętego ukradkiem / dywanika w niemej komedii”. Żartobliwy gest pozbawienia nieszczęśnika stabilnego podłoża nie tyle zwraca jednak uwagę na kwestię możliwego sprawcy zaistniałej sytuacji, co przede wszystkim, osłabiając tzw. powagę sytuacji, pozwala jej widzom odetchnąć. [...] Co ciekawe, filmowe „usunięcie ziemi” jest pokazane jako pewna możliwość „wejścia w rolę”: bohater wiersza mówi o imitowaniu „roli przybysza witającego nowy ląd”. [...] I choć wydawać by się mogło, że to raczej scenka odegrana dla uspokojenia żegnających bohatera na lotnisku osób, niż próba nabrania dystansu przez sprowadzenie własnych obaw do doznań postaci z kiepskiego filmowego gagu, to nie wydaje się, by otoczenie było dla opowiadającego tę historię szczególnie ważne⁵¹.

⁴⁷Stanisław Barańczak, „E.E., przybysz z innego świata”, w Stanisław Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze* (Londyn: Wydawnictwo „Aneks”, 1990), 191.

⁴⁸Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, 109.

⁴⁹Zob. Krzysztof Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka* (Kraków: Universitas, 1995), 255–256.

⁵⁰Zob. Katarzyna Mulet, „Trauma wyobcowania w *Atlantydzie i innych wierszach* Stanisława Barańczaka, w *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice. Seria pierwsza*, red. Beata Nowacka i Bożena Szałasta-Rogowska (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014), 369.

⁵¹Beata Przymuszała, „Usuwanie się ziemi – Ameryka Barańczaka”, w *Ameryka Barańczaka*, red. Sylwia Karolak i Ewa Rajewska (Kraków: Universitas, 2018), 122–123.

Mimo celności wielu z powyższych stwierdzeń warto chyba podkreślić wieloznaczność przywołania postaci z niemej komedii. Niepowaga faktycznie dotyczyć może reakcji publiki, ale odbywa się dużym kosztem. Wobec człowieka funkcjonującego tu „nie gorzej niż Hardy czy Laurel” – a zarówno wybór jednego z występujących razem „elementów”, jak i odwrócenie zwyczajowej kolejności nazwisk (nawet jeśli to kwestia rymu) zwiększają niepokój – taka diagnoza wydaje się raczej tragiczna, w najlepszym razie: tragikomiczna. Postać z gagu, skazana na upadek, ku ucieście innych, na dodatek – niema. To wizja nawet brutalniejsza niż ta z cytowanego przez Przymusza, chociaż w innym kontekście, spostrzeżenia Marcina Jaworskiego, że z amerykańskich wierszy Barańczaka wyłania się autodefinicja poety „jako tego, kto mówi głosem co najmniej niepewnym i niedosłyszalnym”⁵². A przecież, jak pociesza się autor tekstu *Ziemia usuwała się spod nóg* w eseju *O pisaniu wierszy*, przyrównując tytułową aktywność do odgrywania „roli prostodusznego partnera w kabaretowym skeczu, w którym głównym komikiem – monologizującym bez chwili odpoczynku, niedającym sobie przerwać, przekrzykującym nas bez ceregieli – jest świat”⁵³, nadzieja tkwi właśnie w głosie: „Prostoduszny partner komika koniec końców musi się okazać ofiarą jego szyderstwa – do świata, nie do poety należy ostatecznie pointa. Choć jednak poeta w tej roli nie ma ostatniego słowa – ma przynajmniej szansę cokolwiek powiedzieć. Zawsze to więcej niż rola niemego statysty”⁵⁴. Kondycja człowieka z wiersza, „rola” ofiary w niemym gagu, wydaje się więc szczególnie dojmująca.

Po figurę tych samych komików, tym razem w obowiązkowej parze, bez „czy”, sięga Zagajewski w dedykowanej *Andersowi Bodegårdowi Europie w zimie* (WWAZ, 254):

wejść do podziemi twojego metra, tam,
gdzie z tęsknoty umarła Persefona, i do
biednych dzielnic, gdzie cnota i występki
przechadzają się uroczyście jak Laurel i Hardy,
spróbuję znaleźć adresy kaźni i ekstazy.

Nietrudno dojść do wniosku, że współwystępowanie cnoty i występku, a wręcz ich nierozłączność, jak w przypadku Laurela i Hardy’ego⁵⁵, nie jest cechą wyłącznie „biednych dzielnic”, a raczej egzystencjalnym pewnikiem. „Bohaterowie niemych filmów” potrafią więc służyć jako metafora prawdy o życiu – podczas gdy w innym wierszu Zagajewskiego, *Uniwersytet*⁵⁶, są symbolem niepotrzebnej, nieżywej wiedzy:

Twoi profesorowie przemawiali
jak bohaterowie niemych filmów.

⁵²Marcin Jaworski, „Implozja wiersza. O amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka”, w *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, 152.

⁵³Stanisław Barańczak, „O pisaniu wierszy”, w Barańczak, *Tablica z Macondo*, 237.

⁵⁴Barańczak, 240. Temat czerpania z kultury masowej, w tym filmowej, w dotyczącej poezji eseistyce Barańczaka jest znacznie szerszy, dotyczy choćby tekstów „Człowiek, Który Za Dużo Wie” i „Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych” (zob. np. Poprawa, „Posłowie”, 486–489).

⁵⁵Tadeusz Sławek pisał: „Najsmutniejszy widok na świecie: / Flip idący sam wiejską drogą / po śmierci Flapa” / („Flying Deuces”, 1939)” (Tadeusz Sławek, „*** [Najsmutniejszy widok...]”, w Tadeusz Sławek, *Rozmowa* [Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1985], 44).

⁵⁶Adam Zagajewski, „Uniwersytet”, w Adam Zagajewski, *Plótno* (Paryż: „Zeszyty Literackie”, 1990), 61.

W kontekście szukania „innego uniwersytetu” można by też przywołać metaforę ze *Zwyczajnego życia* (WWAZ, 235): „Czarne kina łąkną światła” – jak w tajemniczym, eliptycznym finale wiersza: „Zwyczajne życie łąknie”.

Pozornie niezrozumiałe, naruszające decorum, a przecież typowe dla człowieka wrzuconego w sytuację graniczną połączenie emocji przedstawił Zagajewski w scenie oglądania komedii w drodze na pogrzeb matki w *O mojej matce* (WWAZ, 314) [wyróżnienia moje –K.C.]:

i jak leciałem z Houston
na jej pogrzeb i w samolocie wyświetlano
komedię i jak płakałem ze śmiechu
i z żalu, i jak nic nie umiałem powiedzieć,
i wciąż nie umiem⁵⁷.

Film może być też pomocny w zderzeniu ze skończonością – albo wręcz przeciwnie: w próbie podkreślenia wiecznotrwałości. Stąd w *Śnie Lipskiej*⁵⁸ „wyświetlano film o końcu świata”, ale w *Moich ulubionych poetach* Zagajewskiego (WWAZ, 324) nad tytułowymi bohaterami, gdy obserwowali obłoki,

wyświetlał się film
który się nie kończy

W poezji Barańczaka Laurel i Hardy (co brzmi chyba dumniej niż Flip i Flap) to nie jedyne komplikujące interpretację kreacje filmowe. W wierszu *Za szkłem* (WZSB, 467–468; ZG, 137–138), otwartym westernowo-domowym zarysowaniem czasu i miejsca akcji: „W samo południe. Kuchnia”, film Freda Zinnemanna wraca w finale tej historii, pozornie tylko dotyczącej ogórków:

[...] Nie kryjcie, co ją zmienia w zieleń, co jeszcze
w was siedzi: znam ją przecież, tę nie z soli, nie z roli nazbyt
pierwszoplanowej zrodzoną żółć, ten wrodzony wasz opór i upór
jak dwie bruzdy na twarzy – takiej, jaką miał Gary Cooper
w słynnym kadrze, też za szkłem zresztą, za strzaskaną w promienne drzazgi
szybą. Twarz z brodawkami i wszystkim, strużką potu, fałdami skóry;
ale tak jasno wtedy, ze trzydzieści lat temu, w salce
kina „Muza”, na ścianach, na ich tynku i boazerii
jej ekranowy odbłask wypisywał: wolno-ć, niewierny
Tomku, w samo południe, czyli w każdej chwili, wolno ci sprawdzić
tę mgiełkę na szkle słoja, krwotok tej szyby, puls gwiazdy,
sprawdzać życie, własne, na przegubach świata kładąc półsłpe palce.

⁵⁷Co ciekawe, „filmowe” wyrażenie w płaczu sprzecznych pozornie jego przyczyn – śmiechu i żalu – zostało dopisane, nie pojawiło się w pierwszej wersji utworu. W efekcie nie analizuje tego fragmentu Anna Czabanowska-Wróbel, w najnowszej wersji swojego artykułu odnotowując jednak istnienie późniejszego wariantu wiersza (zob. Anna Czabanowska-Wróbel, „Ogień życia. Cykl wierszy Adama Zagajewskiego o matce”, w Anna Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 257.

⁵⁸Ewa Lipska, „Sen”, w Ewa Lipska, *Dom Spokojnej Młodości*, 47.

Poprawa wskazuje na esej Barańczaka o westernie jako dowód na to, że nie można tego „występu” Coopera traktować w pełni serio: „*W samo południe* należy wprawdzie do klasyki kina, lecz jest to tylko western”⁵⁹. Równocześnie jednak w *Za szkłem* sprawa jest niejednoznaczna: „*W* filmie Zinnemanna postać kreowana przez tego aktora rozwiązała problem, w zakończeniu wiersza pojawia się natomiast jako jeszcze jeden składnik sensotwórczej nierozstrzygalności”⁶⁰. Interpretatorzy wskazują też na „podkreślenie sytuacji walki na śmierć i życie, odbywającej się zgodnie z ustalonym rytmem zegara odmierzającego godziny kolejnych starć” (Iwona Misiak⁶¹), „figurę chrystologiczną” (Poprawa⁶²) i „olśnienie pamięci”, pozwalające powiązać całość wiersza z biografią i z wyłonieniem się „do samodzielnego życia, do sprawdzania tego wszystkiego, do buntu, nieufności, wolności” (Kandziora⁶³), ale w kontekście granego przez Coopera szeryfa warto podkreślić wyraźniej asocjacje zapamiętanego mimo upływu dekad kinowego wizerunku z „oporem i uporem” – nawet oryginalny plakat *W samo południe* opatrzonego przecież informacją, że to „historia człowieka, który był zbyt dumny, by uciekać”⁶⁴. Człowiek (albo antropomorfizowany ogórek), nawet przy całym dystansie wyznaczonym westernowym gatunkiem i słownikowym kontekstem, imponowałby więc niezłomnością. A skoro mowa o plakatach, to liczne polskie wątki w *Za szkłem* chyba wystarczająco usprawiedliwiają skojarzenie z plakatem Tomasza Sarneckiego z 1989 roku, zaprojektowanym dla „Solidarności”.

Próby zatrzymania taśmy

Wśród egzystencjalnych kinowych figur w poezji wyodrębnić warto bardzo liczne związane z przemijaniem i pamięcią. Można wyjść od kolejnej „kłopotliwej” aktorskiej postaci w wierszu Barańczaka. W *Płynąc na Sutton Island* (WZSB, 487–488) wśród tego, co jest, „jakie było”, pojawia się element filmowy, który poprzedza wielki finał dotyczący szans miłości na ocalenie przed zmianą:

tę samą nakrapianą
parę dalmatyńczyków wprowadza na pokład
(lub jest przez nie wciągana) podobna do Ali
McGraw starszawa brunetka; z tą samą
mocą uderza mokra
bryza i to, że wszyscy się mylą: że można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchować coś przed zmianą.

Najwięcej interpretacyjnych sporów wzbudza dwukropek. Czy wszyscy się mylą, że można, czy też wszyscy się mylą, bo jednak można? „Można więc czy nie można samą siłą kochania uchować coś przed zmianą? I czym jest to «coś?»”⁶⁵ – pyta Ewa Rajewska. Różne interpretacje

⁵⁹Adam Poprawa, „Ogórki małosolne antropomorfizowane. Próby o wierszu *Za szkłem*”, *Przestrzenie Teorii* 26 (2016): 187.

⁶⁰Poprawa, 192–193.

⁶¹Iwona Misiak, „Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga”, *Teksty Drugie* 105, nr 3 (2007): 88.

⁶²Poprawa, „Ogórki małosolne antropomorfizowane”, 193.

⁶³Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza*, 276.

⁶⁴Zob. np. *W samo południe* (1952), <https://www.imdb.com/title/tt0044706/mediaviewer/rm365116416/> (dostęp: 7.01.2021).

⁶⁵Ewa Rajewska, „Pauza Barańczaka”, w *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, 181.

przypomina Joanna Dembińska-Pawelec, przywołując także odautorskie „rozstrzygnięcie” Barańczaka:

[...] bohatera „uderza to, że wszyscy się mylą (i) że (wbrew tej mylnej opinii) można samą siłą kochania uchronić coś przed zmianą”. Finał wiersza i zarazem książki jest hymnem na cześć Trwania (a przynajmniej na cześć tej jego manifestacji, jaką stanowi wiernie „kochanie” kogoś lub czegoś), hymnem tym gorętszym, że przeciwstawiającym się całej wiedzy o potędze Mijania, jaką przynosi doświadczenie⁶⁶.

Ale jeśli wszystko miałooby być tak jednoznaczne, to co z Ali McGraw? Dembińska-Pawelec wpisuje tę filmową aluzję w szereg zabiegów, dzięki którym „[...] dla złagodzenia czy przesłonięcia kryjącej się w wierszu wzniosłości Barańczak wprowadza dystansujący efekt ironii [...]”⁶⁷. Rajewska widzi tu sygnał zawahania, przecież McGraw kojarzy się „z najgłośniejszą rolą w melodramacie *Love Story* [...] – filmie, w którym wielka wzajemna miłość, wymagająca poważnych wyrzeczeń i żywiona wbrew konwenansom, nie jest jednak w stanie uchronić bohaterki przed śmiercią”⁶⁸. Wbrew pewności autora, co „chciał” napisać, trudno wyzbyć się w lekturze *Płynąc na Sutton Island* wątpliwości – wywołanych jeśli nie interpunkcją decydującej diagnozy, to „widmem” akurat tej aktorki. I zdecydowanie nie poprawia sytuacji przypis w tekście Misiak, która pomija *Love Story*, za to charakteryzuje McGraw poprzez rolę... „w katastroficznym filmie *Rozbitkowie* w reżyserii K.J. Dobsona”⁶⁹.

Podobne refleksje towarzyszyć mogą lekturze *Poranka w Vicenzy* Zagajewskiego⁷⁰ (WWAZ, 191–192; ZG 68). Utwór „*In memoriam Josifowi Brodskiemu, Krzysztofowi Kiesłowskiemu*”, *podejmujący kwestię utraty dwóch ważnych ludzi, zamykają wersy*:

Nie ma was i dlatego będziemy teraz wiedli podwójne życie,
jednocześnie w świetle i w cieniu, w jaskrawym słońcu dnia
i w chłodzie kamiennych korytarzy, w żałobie i w radości.

Danuta Opacka-Walasek, rozważając kwestię czasu w tym utworze, wyjaśnia:

Także w *Poranku w Vicenzy*, wierszu [...], którego chronotop zbudowany jest na doznaniu „teraz”, w owym „teraz” retencja, czyli pamięć pierwotna, konstytuuje obecność przeszłości. Wiąże się ona bezpośrednio z aktualną chwilą, z obecnym spostrzeżeniem [...] Czas terażniejszy, wychylony ku

⁶⁶ „Pesymista, który nie podnosi głosu. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy”, *Magazyn Gazety Wyborczej* 349, nr 35 (1999): 21; cyt. za: Joanna Dembińska-Pawelec, „Wyspa wśród morza. Na marginesie wiersza Stanisława Barańczaka *Płynąc na Sutton Island*”, w *Ameryka Barańczaka*, 114.

⁶⁷ Dembińska-Pawelec, 115.

⁶⁸ Rajewska, „Pauza Barańczaka”, 180. Równocześnie, po podpowiedzi Poprawy, badaczka podkreśla też dwuznaczność przywołania akurat tego filmu, skoro Barańczak *Love Story* nie cenił (zob. Rajewska, 181).

⁶⁹ Misiak, „Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga”, 88.

⁷⁰ W wypadku Vicenzy przeważa próba pochwylenia czasu, ale w poezji nowofalowej są też filmowe metafory przestrzenne: scharakteryzowanie tytułowej Rue Armand Silvestre – „pozbawiona udanego zakończenia, / jak niektóre filmy” (Adam Zagajewski, „Rue Armand Silvestre”, w Adam Zagajewski, *Asymetria* (Kraków: a5, 2014), 73–74), wykorzystanie tytułu filmu Roberta Rosselliniego w tytule wiersza *Rzym, miasto otwarte* (Adam Zagajewski, „Rzym, miasto otwarte”, w Adam Zagajewski, *Anteny* (Kraków: a5, 2005), 9–10; ZG, 329) czy nawiązanie do tej produkcji w tytule poematu Lipskiej *Nowy Jork miasto porwane* (Ewa Lipska, „Nowy Jork miasto porwane”, w Ewa Lipska, *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek* [Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982], 7–13).

przeszłości, przeszłością nasycony, chwytny jest tutaj – jak w koncepcji Husserla – jako „spostreżenie w zaniku”, w zostawianiu czasu za nowo napływającym doznaniem. W retencji przeszłość zostaje uchwycona jako coś, co wprawdzie znika, ale jeszcze nie przestało istnieć⁷¹.

Warto zauważyć, że wymagana w obliczu utraty „podwójność” ujęta została we frazie „będziemy teraz wiedli podwójne życie”. „Podwójne życie”, potocznie budzące skojarzenie ze zwodzeniem, w wierszu poświęconym Kieślowskiemu odsyła do tytułu filmu *Podwójne życie Weroniki* (notabene, tego samego, który przez Barańczaka uznany został za kicz⁷²).

Elementy filmowe to także część wspomnienia. Bourvil w utworze *** [*Przyjaciele, rynek, miasto...*] Kornhausera (WZJK, 159), kino z wiersza Zagajewskiego *Kino „Potęga”*, dedykowanego Barbarze i Wojciechowi Pszoniakom (WZAG, 221; ZG, 142), czyli seanse zapamiętane jako przeżycie niemal religijne⁷³, nawet jeśli repertuar stanowił kompromis:

Ekran w kinie „Potęga” gotów był przyjąć
każdy film i każdy obraz –
Indianie czuli się tu jak u siebie w domu,
lecz sowieccy bohaterowie
także nie mogli narzekać.
[...]
Wydaje się, że w niektóre niedziele
Bóg był blisko.

Na film przetłumaczalna okazuje się nawet pamięć innej sztuki, muzyki, w *Dżungli* Zagajewskiego (WWAZ, 325):

muzyka od początku obca i piękna jak Greta Garbo
w szpiegowskim filmie, wśród pospolitych figur⁷⁴.

W innym wierszu tego autora, *Anteny w deszczu*, pojawia się przewrotna ocena udosłownionej wielkości filmu: „Kino było tak małe, że film Bergmana z trudem się w nim mieścił” (WWAZ, 259–263), w *Serenadzie, szeptanej do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora* Barańczaka

⁷¹Danuta Opacka-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), 35, 36.

⁷²„[...] nie uznaję podziału na kulturę wysoką i niską. Uznaję tylko podział na kulturę wartościową (w której mieszczą się moim zdaniem Bach i Szekspir, ale również Charlie Parker i Monty Python) i kulturę bezwartościową, czyli kulturę kiczu (w której mieszczą się dla mnie: piosenkarka Madonna i film *Rambo*, ale również koncert fortepianowy Czajkowskiego i film *Podwójne życie Weroniki*)” (Stanisław Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, 447).

⁷³Dariusz Pawelec pisze o Zagajewskim i Kornhauserze: „Wspólnym dla obydwu poetów «miejszem szczęśliwym» było także kino «Potęga» [...]. We wspomnieniach Kornhausera pojawiają się «niedzielne poranki filmowe w kinie Potęga», w którym «wbrew swojej nazwie sala kinowa była ciasna i wąska jak kieszka, ale chłopcom wydawała się przestrzenią utkaną ze snu i wyobraźni» (Dariusz Pawelec, „W poszukiwaniu «świata nieogarnionych rzeczy»”, *Fabryka Silesia* 10, nr 3 [2015]: 103).

⁷⁴Poprawa pisze o *Mitologiach* Rolanda Barthes’a w kontekście Barańczaka (zob. Poprawa, „Mitologie Barańczaka”), ale i przy Zagajewskim nasuwa się pokusa, by przypomnieć, że Barthes twierdzi między innymi: „Twarz Garbo jest Ideą [...]” (Roland Barthes, „Twarz Greta Garbo”, w Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek [Kraków: Wydawnictwo Aletheia, 2008], 99).

(WZSB, 485–486; ZG 272–273) wśród odkryć, do których w przeciwieństwie do życia z ukochaną można się przyzwyczaić, są „w kinie / obejrzeni *Wałkonie*”, a *Podczas świąt* Lipskiej⁷⁵ (ZG, 140) wigilijny plan obejmuje nawet nie Bergmana czy Felliniego, a seans klasycznego melodramatu Michaela Curtiza:

Oglądam *Casablanke*
z takim samym jak zawsze
apetytem na dygresję.

To akurat uchwycenie momentu jest słodko-gorzkie, skoro oglądająca wyznaje: „Zabawiam się samotnością”⁷⁶. W *Pamięciarni* Kornhausera (WZJK, 84), opatrzonej mottem „Już cię nie lubię, bo jesteś inny”, miłosne rozczarowanie ujęto w takim obrazku:

Serce, które trzymam na szelkach,
przypomina rzeczywiście fotografię
Doris Day, kąpiącej się w proszku
„Ixi” [...].

Wracają również Laurel i Hardy – w otoczeniu dwóch innych sław kina niemego: Charliego Chaplina i Bustera Keatona. W *Tablicach rejestracyjnych* Lipskiej⁷⁷ relacja z wyobrazonego wyjazdu w coraz głębszą przeszłość, pozornie beztroskiego, ale podszytego zagrożeniem, zawiera i taką wizję:

Czujemy się świetnie. Widzimy burzę
ale jej nie słyszmy. Jak w niemych filmach.

Chaplin. Laurel i Hardy. Keaton.
Wybuchamy śmiechem. Szczęściarze
pomiędzy wojnami [...].

Film w poezji pokolenia '68 służy też pokazaniu niemożności zachowania tego, co było. Chaplin pojawia się w *Domu* Kornhausera (WZJK, 31; ZG, 162) jako „Charlie Chaplin z nożem w piersi”, co hiperbolizuje wizję domu, który „już nie ten”⁷⁸. Jako „tragiczny komik, komiczny tragic”⁷⁹ pasuje Charlie do takich obrazów – nie tylko dlatego, że nóż w jego piersi można by czytać jako ostateczne

⁷⁵Ewa Lipska, „Podczas świąt”, w Ewa Lipska, *Sklepy zoologiczne* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 15.

⁷⁶Lipska przywołuje też ten film w wywiadzie – jako metaforę przepracowywanych przeszłych miłości: „Každy z nas ma w sobie swoją prywatną *Casablanke*. Czasem warto ją jeszcze raz obejrzeć” (Ewa Lipska: „Nie ma we mnie rozpacz. Nigdy jej nie było. Łzy zostawiam sobie do podlewania kwiatów” [rozmawia Dorota Wodecka], <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25052455,ewa-lipska-lzy-zostawiam-sobie-do-podlewania-kwiatow.html> (dostęp: 7.01.2021)). Pisarka cytuje film Curtiza także w powieści: „My tylko «patrzmy na siebie, lalczko», pamiętasz z *Casablanki*?” (Ewa Lipska, *Sefer* [Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009], 102).

⁷⁷Ewa Lipska, „Tablice rejestracyjne”, w Ewa Lipska, *Czytnik linii papilarnych* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2015), 37.

⁷⁸To wizja przypominająca „występ” Chaplina w przytaczanym przez Koschanego wierszu Anatola Sterna *Charlie Chaplin*: „I pada z brzękiem krwawy nóż, / Gdy on o przystań pośród burzy, / Walczy – o prawo do marzenia” (cyt. za: Koschany, „Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej”, 87). Ujawnia się tu zaskakujące podobieństwo obrazowania także do dalszych wersów tekstu Kornhausera: „Płynmy, przyjaciele, ziemia odwrócona, / płynmy do czegoś, stale do czegoś”.

⁷⁹Paweł Mościcki, *Chaplin. Przewidywanie terażniejszości* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2017), 83.

zaprzeczenia starego, utraconego świata. Podobnie jak niejednoznaczna wydaje się „zabawność” przywołań Laurela i Hardy’ego, tak w tym wypadku warto przypomnieć choćby o napięciu obecnym w filmach Chaplina, gdy „pokazuje on ten rodzaj fundamentalnego rozstrojenia świata nie tylko na poziomie jego elementarnej fizyki, ale także w perspektywie doświadczenia historycznego”⁸⁰.

W wierszu Grażyna Zagajewskiego⁸¹ nazwa gliwickiego kina to symptom skazanej na porażkę próby odzyskania Lwowa, „zamiany / tego miasta w tamto miasto”⁸². Z kolei w *Bełżcu*⁸³ filmowym porównaniem:

Jaki piękny dzień, z pewnością jeżyny w lesie
są już czarne jak usta amantek w niemym filmie

poeta sygnalizuje przedwojenną przeszłość i zderza ją z okrucieństwem dokonany później w tytułowej przestrzeni:

Jeżyny są coraz czarniejsze.
Czarne są cienie, wydrążone.
Czarna jest miłość spalona.

Wyrażany filmowo temat wspomnień nie musi prowadzić do przyjemnych odczuć. Podpowiada to kilka powyższych przykładów, ale i wiersz *Kino i coś jeszcze* Lipskiej⁸⁴ (ZG, 110). Zastosowano tu metaforycznie tytuł prekursorskiego debiutu Luisa Buñuela:

Bestia wspomnień
wciąż szarpie nami
jak *Pies andaluzyjski*
w nowojorskim iluzjonie
za jednego dolara.

Ta „bestia” łączy się w przenośnych animalnych skojarzeniach z wilkami, które „podchodziły pod dom”, a inny element grozy też wiązać można z filmem niemym: „padał niemy cień”. To wiersz o nieustającym zagrożeniu, o działaniu „próchnicy czasu”, która „Fabułą miażdżyła historię”. Na marginesie warto dostrzec, że nadchodzące przemiany wyrażono w formie brzmiącej niczym ironiczny epilog dopisany przez poetkę do *Za szkłem* Barańczaka:

W słoikach z ogórkami
dojrzewało Multikino.

⁸⁰Mościcki, 143.

⁸¹Zagajewski, *Asymetria*, 23.

⁸²Por. Anna Czabanowska-Wróbel, „«Oddajcie mi moje dzieciństwo...». Pamięć i zapomnienie w twórczości Adama Zagajewskiego”, w Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, 278, 279.

⁸³Adam Zagajewski, „Bełżec”, w Adam Zagajewski, *Prawdziwe życie* (Kraków: a5, 2019), 63.

⁸⁴Ewa Lipska, „Kino i coś jeszcze”, w Ewa Lipska, *Pamięć operacyjna* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017), 33–34.

Nieostatni seans filmowy

Nowofalową refleksję nad kulturą popularną słusznie kojarzy się głównie z Barańczakiem, ale w najnowszym zbiorze esejów temat poruszył także Zagajewski:

A jest jeszcze jedno bogate źródło odniesień niezbędnych w poezji – i to jest kultura masowa. Myślę, że szanowni teolodzy i teolożki nie mają z tym wielkiego kłopotu, mogą po prostu ignorować to zjawisko – lub też studiować je, że tak powiem, w rękawiczkach. Tymczasem lektura setek wierszy ukazujących się w dziesiątkach czasopism uświadamia nam, że częściej niż Dante, Milton, Goethe czy Mickiewicz pojawią się w tych utworach John Lennon, Robert De Niro, Andy Warhol, Greta Garbo i Marilyn Monroe [...] ⁸⁵.

Tego, że nie warto się od takiego „źródła odniesień” odżegnywać, dowodzi także poezja pokolenia '68. A mimo okazałej objętości niniejszego artykułu stanowi on właściwie zaledwie rekonesans. Należałoby każdej z poetyckich fraz związanych z filmem poświęcić więcej uwagi, dokładniej zanalizować pewne tropy stylistyczne, poszerzyć listę wierszy i twórców, rozwinąć konteksty – zarówno z prozy ⁸⁶ i eseistyki, jak i z zakresu badań filmoznawczych, porównać „film nowofalowy” z filmem w poezji starszych i młodszych generacji oraz wymykających się pokoleniowej poetyce rówieśników, choćby Bohdana Zadury...

Bardzo dużo jest tu jeszcze literaturoznawczo (teoretycznie, historycznoliteracko, interpretacyjnie) do zrobienia. Jednak nawet ten, z konieczności skrócony, niepełny „repertuar” pokazuje, jak znaczące role film w poezji nowofalowej „grywa”. Poetyckie kino nie zawsze wiąże się z jasnym wyznaczeniem postawy, czasem komplikuje interpretacje wierszowych sytuacji, ale i wtedy dostarcza obrazów, scen, figur, które pozwalają „uzmysłować” (podwójnie: uświadomić, ale też nadać zmysłową formę) kwestie z pola polityki, kultury, miłości, niepewności egzystencjalnej, (bez)skutecznego powstrzymania rozpadu. I w nieco inny sposób pokazać człowieka. Trochę Bogarta i Coopera – a trochę Flipa i Flapa.

⁸⁵Adam Zagajewski, „Odeszli wielcy poeci”, w Adam Zagajewski, *Substancja nieuporządkowana* (Kraków: Znak, 2019), 116–117.

⁸⁶Koschany zauważa na przykład filmowość fragmentu *Żywej śmierci* (*Scenariusz z mojej wczesnej młodości. Wakacje* Lipskiej (zob. Koschany, „Literackie filmy urojone”, 66).

Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. „E.E., przybysz z innego świata”. W Stanisław Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, 191–199. Londyn: Wydawnictwo „Aneks”, 1990.
- . „O pisaniu wierszy”. W Stanisław Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, 237–240. Londyn: Wydawnictwo „Aneks”, 1990.
- . *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*. Zredagowane przez Adam Poprawa. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2017.
- . *Wiersze zebrane*. Kraków: a5, 2007.
- Bartczak, Kacper. „Ciemna materia i błona wiersza”, <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/recenzje/ciemna-materia-blona-wiersza/> (dostęp: 7.01.2021).

- Barthes, Roland. „Twarz Greta Garbo”. W Roland Barthes, *Mitologie*. Przetłumaczone przez Adam Dziadek, 98–99. Kraków: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Biedrzycki, Krzysztof. *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków: Universitas, 1995.
- Bieńczyk, Marek. „O trzy drinki do tyłu”. W Marek Bieńczyk, *Książka twarzy*, 77–82. Warszawa: Świat Książki, 2011.
- Bierezin Jacek. „Wielomiesięczne kryzysy”. *NaGłos* 29, nr 4 (1991): 65–66.
- . „Wielomiesięczne kryzysy”. W *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Wiersze i komentarze*. Zredagowane przez Tadeusz Nyczek, 45–46. Kraków: Oficyna Literacka, 1994.
- Birkholc, Robert. „Charlie Chaplin w modernizmie wernakularnym polskiego dwudziestolecia międzywojennego”. *Tekstualia* 57, nr 2 (2019): 19–35.
- Bogalecki, Piotr. „Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej”. W Piotr Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, 201–220. Kraków: Universitas, 2016.
- Czabanowska-Wróbel, Anna. „«Oddajcie mi moje dzieciństwo...». Pamięć i zapomnienie w twórczości Adama Zagajewskiego”. W Anna Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, 271–286. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- . „Ogień życia. Cykl wierszy Adama Zagajewskiego o matce”. W Anna Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, 257–270. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Czaja, Kamila. „Być «Bogie'em»? O cytowaniu Bogarta i *Casablanki* w literaturze”. W *Opus citatum. O cytacie w kulturze*. Zredagowane przez Anna Jarmuszkiewicz i Justyna Tabaszewska, 109–120. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.
- . „Widmo bogartowskie. Literackie nawiedzenia”. *FA-art* 90, nr 4 (2012): 37–51.
- Czyżak Agnieszka. „Kwestia wyboru”. W *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Zredagowane przez Piotr Śliwiński, 205–213. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Dembińska-Pawelec, Joanna. „Wyspa wśród morza. Na marginesie wiersza Stanisława Barańczaka *Płynąc na Sutton Island*”. W *Ameryka Barańczaka*. Zredagowane przez Sylwia Karolak i Ewa Rajewska, 105–119. Kraków: Universitas, 2018.
- The Faber Book of Movie Verse*. Zredagowane przez Philip French i Ken Wlaschin. Londyn–Boston: Faber and Faber, 1993.
- Foks, Darek. „Wstęp”. W *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*. Zredagowane przez Darek Foks, 5–10. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018.
- French Philip. „Introduction: A Poet and Pedant Overture”. W *The Faber Book of Movie Verse*. Zredagowane przez Philip French i Ken Wlaschin, 1–26. Londyn–Boston: Faber and Faber, 1993.
- Giemza, Lech. „Ironiczny autoportret Stanisława Barańczaka”. *Napis* 14 (2008): 421–431.
- Hłasko, Marek. *Piękni dwudziestoletni*. Warszawa: Czytelnik, 1989.
- Jackiewicz, Aleksander. „Zapiski krytyczne. Bogart”. *Film* 909, nr 19 (1966): 14.
- Jäkel, Olaf. *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*. Przetłumaczone przez Monika Banaś i Bronisław Drąg. Kraków: Universitas, 2003.
- Jaworski, Krzysztof. „Zabawy medialne w poezji polskiej po roku 1989 (kilka uwag z perspektywy uczestnika i obserwatora)”. W *Literatura w mediach. Media w literaturze. Doświadczenia odbioru*. Zredagowane przez Katarzyna Taborska i Wojciech Kuska, 97–106. Gorzów Wielkopolski: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Gorzowie Wielkopolskim, 2010.
- Jaworski, Marcin. „Implozja wiersza. O amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka”. W *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Zredagowane przez Piotr Śliwiński, 141–155. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Kandziora, Jerzy. *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2007.

- Kanfer, Stefan. *Humphrey Bogart. Twardziel bez broni*. Przetłumaczone przez Bożena Markiewicz. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2012.
- Kantyka, Przemysław. „Poezja filmowa – film poetycki”. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 7 (2011): 153–166.
- Kornhauser, Julian. *Dom, sen i gry dziecięce*. Kraków: Znak, 1995.
- . *Wiersze zebrane*. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Koschany, Rafał. „Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej”. *Kwartalnik Filmowy* 37–38 (2002): 82–90.
- . „Literackie filmy urojone”. W *Kino, którego nie ma*. Zredagowane przez Piotr Zwierzchowski i Adam Wierski, 54–71. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014.
- . „Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne. Przykład poezji «filmowej»”. *Człowiek i Społeczeństwo* 34 (2012): 79–91.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Nowy Jork: Cambridge University Press, 2005.
- Lakoff, George i Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*. Przetłumaczone przez Tomasz P. Krzeszowski. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010.
- Lakoff, George i Mark Turner. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago–Londyn: The University of Chicago Press, 1989.
- Lipska, Ewa. *Czytnik linii papilarnych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2015.
- . *Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.
- . „Nie ma we mnie rozpaczy. Nigdy jej nie było. Łzy zostawiam sobie do podlewania kwiatów” [rozmawia Dorota Wodecka], <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25052455,ewa-lipska-lzy-zostawiam-sobie-do-podlewania-kwiatow.html> (dostęp: 7.01.2021).
- . *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- . *Pamięć operacyjna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017.
- . *Sefer*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- . *Sklepy zoologiczne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Misiak, Iwona. „Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga”. *Teksty Drugie* 105, nr 3 (2007): 68–92.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „Potępięncze swary? O sporze Bierezina z Barańczakiem”. *Polonistyka* 384, nr 4 (2001): 220–224.
- Mościcki, Paweł. *Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2017.
- Mulet, Katarzyna. „Trauma wyobcowania w *Atlantydzie i innych wierszach* Stanisława Barańczaka”. W *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice. Seria pierwsza*. Zredagowane przez Beata Nowacka i Bożena Szafastra-Rogowska, 363–375. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- Niewinni kaznodzieje. Filmowy zestaw wierszy poetów polskich urodzonych w latach 1958–1985*. Zredagowane przez Darek Foks. Warszawa–Skierniewice: Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, 2001.
- Okoński, Michał i Adam Szostkiewicz. „Poeta w krawacie” [rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem]. *Tygodnik Powszechny* nr 51–52 (1994): 12–13.
- Opacka-Walasek, Danuta. *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- . „«...ta próba jest grana tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny». Teatralizacje Stanisława Barańczaka”. W *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum*. Zredagowane przez Romuald Cudak i Karolina Pospiszil, 27–42. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2016.
- Pawelec, Dariusz. *Czytając Barańczaka*. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 1995.
- . „W poszukiwaniu «świata nieogarnionych rzeczy»”. *Fabryka Silesia* 10, nr 3 (2015): 100–103.
- „Pesymista, który nie podnosi głosu. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem

- rozmawia Michał Cichy”. *Magazyn Gazety Wyborczej* 349, nr 35 (1999): 20–22.
- Poprawa, Adam. „Barańczak. 14 akapitów”. *Czas Kultury* 184, nr 1 (2015): 116–121.
- . „Krytyka filmowa Barańczaka”. W *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum*. Zredagowane przez Romuald Cudak i Karolina Pospiszil, 100–113. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2016.
- . „Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze”. W „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Zredagowane przez Joanna Dembińska-Pawelec i Dariusz Pawelec, 32–42. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007.
- . „Nieufność i afirmacja. O kulturze masowej w twórczości Stanisława Barańczaka”. *Literatura i Kultura Popularna* 3 (1992): 77–105.
- . „Ogórki małosolne antropomorfizowane. Próby o wierszu *Za szkłem*”. *Przestrzenie Teorii* 26 (2016): 185–194.
- . „Posłowie”. W Stanisław Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*. Zredagowane przez Adam Poprawa, 483–510. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2017.
- Przymuszała, Beata. „Usuwanie się ziemi – Ameryka Barańczaka”. W *Ameryka Barańczaka*. Zredagowane przez Sylwia Karolak i Ewa Rajewska, 121–132. Kraków: Universitas, 2018.
- Rajewska, Ewa. „Pauza Barańczaka”. W *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Zredagowane przez Piotr Śliwiński, 175–182. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Rasse, Carina, Alexander Onysko i Francesca Citron. „Conceptual metaphors in poetry interpretation: a psycholinguistic approach”. *Language and Cognition* 12, nr 2 (2020): 310–342.
- Sławek, Tadeusz. *Rozmowa*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1985.
- Sławiński, Janusz. „Wielka metafora”. W *Słownik terminów literackich*. Zredagowane przez Janusz Sławiński. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2008.
- Stachówna, Grażyna. „Pięćdziesiąt cztery lata oglądania *Casablanki*”. *Dialog* 476, nr 7 (1996): 133–148.
- Tabęcki, Jacek. „Humphrey Bogart: W czasie i poza czasem”. *Iluzjon* 18, nr 2 (1985): 7–17.
- W samo południe* (1952), <https://www.imdb.com/title/tt0044706/mediaviewer/rm365116416/> (dostęp: 7.01.2021).
- Waksmund, Ryszard. „Historia dzieciństwa – historia kina”. *Studia Filmoznawcze* 33 (2012), 171–185.
- Wójtowicz, Aleksander. „Charlie w Inkipo. Chaplin według Pierwszej Awangardy”. *Kwartalnik Filmowy* 70 (2010): 6–14.
- Zagajewski, Adam. *Anteny*. Kraków: a5, 2005.
- . *Asymetria*. Kraków: a5, 2014.
- . „Odeszli wielcy poeci”. W Adam Zagajewski, *Substancja nieuporządkowana*, 101–120. Kraków: Znak, 2019.
- . *Płótno*. Paryż: „Zeszyty Literackie”, 1990.
- . *Prawdziwe życie*. Kraków: a5, 2019.
- . *Wiersze wybrane*. Kraków: a5, 2017.
- Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*. Zredagowane przez Darek Foks. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018.

SŁOWA KLUCZOWE:

film

POKOLENIE '68

poezja

metafora

Julian Kornhauser

ABSTRAKT:

Artykuł prezentuje rolę filmu w poezji pokolenia '68 – głównie Stanisława Barańczaka, ale także Juliana Kornhausera, Ewy Lipskiej i Adama Zagajewskiego. Nowofalowi twórcy sięgali w wierszach po postacie aktorów (m.in. Humphrey Bogart, Gary Cooper, duet Laurel i Hardy, Charlie Chaplin, Ali McGraw), bohaterów, tytuły, sceny, gatunki filmowe oraz związane z kinem czy, rzadziej, produkcjami telewizyjnymi przeżycia i wnioski. Pozwalało to werbalizować, wręcz „tłumaczyć” na zmysłowe kategorie kwestie dotyczące wyborów etycznych, kondycji człowieka zagubionego w zderzeniu ze światem i nieraz z góry skazanego w tym starciu na porażkę, przemijania oraz prób ominięcia jego bezlitosnych praw.

ADAM ZAGAJEWSKI

Stanisław Barańczak

NOWA FALA

E w a L i p s k a

NOTA O AUTORCE:

Kamila Czaja – ur. 1987, doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo, redaktor naczelna dwutygodnika kulturalnego „artPAPIER”, autorka książek *(Nie)przygotowani. Metafora szkoły w polskiej poezji współczesnej* (2018) i *Hardy. Jacka Kaczmarskiego zmagania wybrane* (2020), rozdziałów w monografiach zbiorowych oraz artykułów naukowych, esejów i recenzji publikowanych m.in. w „artPAPIERze”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej”, „Śląskich Studiach Polonistycznych” i „Twórczości”. Zajmuje się przede wszystkim polską poezją współczesną i piosenką poetycką. |