

# Jakub Kozaczewski

---

## "Świty śpiących" : Miłoszowe inspiracje w cyklu "Dziennik poranny" Stanisława Barańczaka

---

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 4,  
103-112

---

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jakub Kozaczewski

## „Świty śpiących”. Miłoszowe inspiracje w cyklu *Dziennik poranny* Stanisława Barańczaka

W uwagach poprzedzających drobiazgową interpretację zamieszczonego w tomie *Trzy zimy* wiersza Czesława Miłosza *Świty* dokonuje Barańczak znamiennego wyznania:

Muszę zacząć od sprawy osobistej i intymnej. Każdy chyba nałogowy czytelnik poezji przechowuje w pamięci, na samym spodzie ogromnego stosu strof i linijek, jakiś jeden wiersz, do którego rości sobie wyłączne i zazdrosne prawa – ten jeden wiersz, który właśnie w jego uchu zabrzmiał niegdyś jak magiczna formuła poetyckiej inicjacji, który właśnie jemu otworzył niegdyś nagłym błyskiem oczu na to, czym umie być i co potrafi z nami czynić poezja. Dla mnie takim wierszem są *Świty* Miłosza. Pamiętam dokładnie doznanie nie przeżytego nigdy przedtem olśnienia, kiedy po raz pierwszy przeczytałem ten utwór w świeżo wydanej antologii Pollaka i Matuszewskiego – ja, czytelnik o kilka lat wtedy młodszy od dwudziestojednoletniego poety sprzed trzydziestu lat. W miarę upływu czasu coraz silniej dochodzę do wniosku, że tamto przeżycie lekturowe nie było rzeczą przypadku i że miało na mnie większy wpływ, niż zrazu przypuszczałem<sup>1</sup>.

Kilka lat później, w wywiadzie udzielonym K. Biedrzyckiemu, poeta powrócił do tego problemu przy okazji rozmowy na temat poetyckich patronów Nowej Fali:

Miłosz natomiast był moim bardzo wczesnym olśnieniem, już w wieku lat bodaj szesnastu, kiedy przeczytałem jego kilka przedwojennych wierszy w antologii Pollaka i Matuszewskiego, zwłaszcza niezwykle *Świty* (choć jeszcze większym olśnieniem był wtedy dla mnie Czechowicz: moja sztubacka twórczość poetycka, nigdy na szczęście nie publikowana, imitowała Czechowicza w sposób zupełnie bezwstydnym). Tyle, że co mnie tak wtedy pociągało u Miłosza – etyka? Wcale nie: pociągała mnie magia dźwięku, rytmu, inkantacji – to wszystko, o czym Przyboś mówił mi, że powinienem się tego wstydić, bo to przeżytki przeszłości<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> S. Barańczak, *Tunel i lustro (Czesław Miłosz: „Świty”)*, [w:] tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 18.

<sup>2</sup> Tenże, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 26–27.

Wydaje się, że oba fragmenty wypowiedzi autora *Jednym tchem* nasuwają kilka istotnych, a domagających się rozwinięcia i ustosunkowania spostrzeżeń. Przede wszystkim dziwić nieco mogą tak jednoznaczne deklaracje poetyckich pokrewieństw, jeśli się pamięta, że autor – choć co prawda jako krytyk i programowca – w drugiej połowie lat sześćdziesiątych niemal nie widział innej możliwości poetyckiego terminowania, jak tylko w szkole poezji lingwistycznej, a w *Nieufnnych i zadufanych* twórczość tzw. Drugiej Awangardy prawie nie istnieje, nie wspominając o tym, że nie pada nawet słowo na temat “magii dźwięku, rytmu, inkantacji”. Fakty te skłaniają do ostrożnego wysunięcia pewnych wniosków. Pierwszym byłoby przypuszczenie, że jedną z intencji Barańczaka jest – widoczna zresztą także w wielu jego innych wypowiedziach – próba “przeformułowania” obrazu Nowej Fali (w tym i własnej twórczości) utrwalonego w potocznej świadomości (chodziłoby tu np. o ograniczające poznawczo i nazbyt upraszczające problem formuły w rodzaju “lingwizm”, “polityczność”, “etyka”). Wniosek drugi stanowi stwierdzenie istnienia pewnych rozbieżności między wypowiedziami programowymi a poetycką praktyką, warunkowanych różnymi możliwymi względami. Przykładowo: klarownością wywodu programowego, pokoleniową strategią włączania się w życie literackie, indywidualnym “zacieraniem śladów” poetyckich inspiracji, ówczesnym stanem samoświadomości etc.

Inny problem wynikający ze stwierdzeń Barańczaka polega po prostu na przyjęciu ich do wiadomości i podjęciu próby poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czy i jak młodzieńcza lektura wierszy Miłosza znalazła swoje odbicie we wczesnej twórczości Barańczaka. Kwestia to wszakże o tyle skomplikowana, że nie do uniknięcia będzie przyjęcie podwójnej perspektywy oglądu zjawiska. Nie tylko bowiem przedmiotem zainteresowania pozostaną wiersze autora *Dziennika porannego* oglądane przez pryzmat utworów Miłosza, ale i – być może nawet przede wszystkim – poprzez specyficzny sposób czytania Miłosza przez Barańczaka. Do pewnego więc stopnia zaprezentowane tu spojrzenie można określić jako interpretacja wierszy Barańczaka w świetle refleksji Barańczaka interpretującego wiersze Miłosza.

Ranga, jaką w swojej poetyckiej inicjacji przypisuje Barańczak młodzieńczej lekturze *Świtów*, oraz pewna reprezentatywność utworu dla wczesnej poezji Miłosza, pozwalają uczynić z tego wiersza dogodny punkt odniesienia dla poszukiwania i ustalania jakości związków intertekstualnych twórczości obu autorów.

Analizując *Świty* podkreśla Barańczak najbardziej dla siebie elektryzujące i inspirujące ich cechy. Są to: “Niepowtarzalny rytm wiersza, jego miejsko-kamieniczna sceneria, jego <przedświtowy> czas akcji, jego wewnętrzna dynamika, jego egzystencjalny tragizm”<sup>3</sup>. Wydaje się, że nie będzie nadużyciem, jeśli wyliczenie to posłuży jako swoista partytura dla rozpatrywania interesującego mnie zagadnienia, bowiem wymienione elementy bez większego trudu można uznać za charakterystyczne cechy wielu nie tylko wczesnych wierszy Barańczaka. Jednakże, jak sądzę, ich kumulacja następuje w ostatnim, tytułowym cyklu trzeciego tomiku poznań-

<sup>3</sup> Tenże, *Tunel i lustro*.

skiego poety, mianowicie w *Dzienniku porannym*. Zawiera on sześć wierszy, dla których wspólnym mianownikiem pozostaje wyeksponowany w nazwie czas ich lirycznej akcji. Ponadto – przekonuje o tym wystarczająco pobieżna analiza – jednorodnością cechuje się i ewokowana w nich przestrzeń, tj. bez wyjątku miejskie, osiedlowe otoczenie, dające się dość pewnie określić jako współczesne blokowisko. Oba te elementy nie mogą jednak przesądzać, rzecz jasna, o inspiracji Miłosza – bo praktycznie niemal cała twórczość poetycka Barańczaka (i szerzej: Nowej Fali) “rozgrywa się” w miejskiej scenerii, a i “świt” nie pojawia się tu ani po raz pierwszy, ani tym bardziej ostatni<sup>4</sup>. Poza tym są to zjawiska na tyle powszechne, że, jeśli nie zostaje to w jakiś sposób zaznaczone, trudno w samym ich przywołaniu doszukiwać się jakichś nawiązań i związków. Nieco inaczej rzecz się już jednak przedstawia ze sposobem ujęcia tematu. Wszak Miłosz bierze pod poetycką obserwację dość konkretny element miejskiego pejzażu – budzącą się do nowego dnia kamienicę, i to, jak słusznie podkreśla Barańczak, kamienicę wysoką i, jak na początek lat trzydziestych, dość nowoczesną, bo posiadającą windę<sup>5</sup>. Stąd nieprzypadkowo wywołuje ona w młodszym poecie skojarzenia ze współczesnym mu wieżowcem, który z kolei staje się scenerią cyklu *Dziennik poranny*<sup>6</sup>. Zarówno więc u Miłosza, jak i u Barańczaka ukonkretnione miejsce akcji pełni tę samą funkcję: jest kwintesencją miasta, jakby streszczeniem jego doświadczenia. Jeśli jednak w *Świtach* egzystencjalny plan traktowany jest uniwersalizująco (ze szczególnym podkreśleniem problemu przemijania), o tyle Barańczak stara się dbać, by wkraczający w jego świat czytelnik zagadnień egzystencjalnych nawet na chwilę nie odrywał od konkretnej czasoprzestrzeni.

Dotychczasowe rozważania dotyczące pokrewieństwa wiersza Miłosza i cyklu Barańczaka oparte jednak zostały na nikłych przesłankach. Pora więc wskazać na ogniwo, które, jak się zdaje, rozstrzyga wątpliwości. I kolejne uwagi pozwala formułować już w oparciu o bardziej precyzyjne, bo udokumentowane analitycznie dowody. Otóż, wierszem, który stanowi czytelne nawiązanie do *Świtów*, jest ostatni utwór cyklu, a jednocześnie całego zbioru, zatytułowany *Śpiący*. Już sam tytuł, zarówno swoją semantyką, jak i walorami brzmieniowymi, dość zdecydowanie, ale nie nachalnie, odsyła do wiersza Miłosza. Inne więzi są na ogół subtelniejsze.

Wydaje się, że pewną przesłanką dla ustalenia ściślejszych powiązań między wierszami w sposobie oglądu kamienicy/bloku i próbie uchwycenia ich specyficznej aury wytworzonej poprzez porę dnia jest częściowo podobne usytuowanie i dyspozycje obu podmiotów. Od razu trzeba jednak zaznaczyć, że choć w jednym i drugim przypadku mamy do czynienia ze znaczną ich płynnością i trudno uchwytym

<sup>4</sup> Szeroko na temat “świtu” i “miasta”, a także innych elementów świata poetyckiego Barańczaka pisze K. Biedrzycki w książce *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995.

<sup>5</sup> Wiersz Miłosza powstał w Wilnie, w 1932 roku, przynosi jednak reminiscencje pobytu poety w Warszawie. Wspominał o tym Miłosz w rozmowie z R. Gorczyńską: R. Gorczyńska (E. Czarniecka), *Podrózny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 26–27.

<sup>6</sup> Kilka lat później, w tomie *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, wielorodzinny, betonowy wysokościewie stanie się wręcz bohaterem wielu wierszy.

(w sensie: jednoznacznie ustalonym) statusem, to jednak Miłosz niejako w zależku kumuluje w obrębie jednego wiersza rozmaite role i perspektywy, natomiast Barańczak raczej “rozpisuje” je pomiędzy poszczególne części cyklu. I tak w *Świtach* podmiot wiersza ujawnia się jako jeden z mieszkańców kamienicy, ale równocześnie przysługuje mu atrybut jakby kosmicznego, zupełnie zewnętrznego spojrzenia, by w pewnym momencie usytuować się niejako w stojącej przed lustrem kobiecie – bohaterce wiersza. Z jednej więc strony podlega prawom wynikającym z umiejscowienia w świecie przedstawionym, z drugiej jednak dysponuje pewną nadświadomością, a przede wszystkim nadmożliwością, biernego co prawda i mentalnego jedynie, ingerowania w świat postaci i zdarzeń. Działa tu zatem reguła empatii. Trochę inaczej u Barańczaka. Zbliżenie jego podmiotu do postaci bierze się raczej z wiedzy, choć i on – mieszkaniec wielkomiejskiego bloku – potrafi “przemieszczać się” i “sięgać, gdzie wzrok nie sięga”. Takim właśnie przedstawia się w *Śpiących*, gdzie – niczym duch – potrafi dostrzegać i rejestrować niemal równocześnie poruszenia i odgłosy wydawane nie tylko przez wszystkich śpiących i właśnie budzących się w całym bloku, ale i dźwięki dobiegające z zewnątrz (np. “łomot kublów ze śmieciami”). Obserwować tu możemy bliską Miłoszowi technikę montażu filmowego – polegającą na przemiennych najazdach i oddaleniach kamery. Jednakże Barańczak stara się zachować płynność w następstwie obrazów i raczej unika charakterystycznych dla Miłosza cięć i synekdochicznych zestawień<sup>7</sup>. Przy tym wszystkim Barańczakowski podmiot ujawnia się w tym wierszu raczej pośrednio – poprzez apostrofy. Natomiast w innych jest bardziej dookreślony nie tylko gramatycznie (przez pierwszą osobę liczby pojedynczej), ale i substancjalnie – jego atrybuty (kartka papieru pokryta literami) pozwalają zobaczyć w nim poetę. Rzuci się w oczy ponadto i inna jego cecha, dość radykalnie tym razem różniąca go od osoby Miłosza. Jego zabiegi w świecie przedstawionym noszą wszelkie cechy specyficznej inwigilacji – mają mianowicie “oddziaływać” na bohaterów, tyle że na ogół, paradoksalnie, nie tyle pobudzić ich, co wręcz przeciwnie – zniechęcić do jakiegokolwiek aktywności (stąd liczne wezwania “Śpijcie”). Dzieje się tak, ponieważ wszelkie możliwe scenariusze “działania” są już gotowe, a ich charakter, nawet gdy nie budzi zastrzeżeń etycznych, nie wskazuje też wyraźnego kierunku aksjologicznego. W pewnym więc sensie otrzymujemy tu próbę powstrzymania świata i zamieszkujących go ludzi przed przebudzeniem – jakby zakonserwowanie stanu rzeczy (a dodać trzeba, że problem dotyczy również podmiotu w tej mierze, w jakiej staje się on równocześnie bohaterem wiersza). Warto jeszcze zaznaczyć, że udało się Barańczakowi – jak sądzę, dzięki lekcji Miłosza – zachować w całym cyklu pewną postawę wobec świata, któ-

<sup>7</sup> Jako pierwszy na filmowy charakter montażu poetyckich obrazów u Miłosza wskazał K. Wyka w známym szkicu *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. Charakterystyczne, że Barańczak, analizując właściwości języka poetyckiego autora *Miasta bez imienia*, szeroko rozwijał i korygował właśnie te, wyróżnione przez Wykę cechy. Mowa o szkicu Barańczaka, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, [w:] *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. nauk. J. Kwiatkowskiego, Kraków–Wrocław 1985, zvl. s. 425–430.

rą można określić jako jeśli nie wybaczącą, to na pewno współodczuwającą i współczującą. Ale moment przebudzenia i tak musi nadejść – odpowiedni mechanizm został już uruchomiony. Docieramy tym samym do kolejnego aspektu fascynacji *Świtami*, czyli do “egzystencjalnego tragizmu”, który jednakże w *Dzienniku porannym* nieco inaczej zostaje wypunktowany. “Tragiczny” akcent przesuwają się z niwelujących trybów czasu biologicznego, konieczności każdorazowego, indywidualnego “powtórzenia” egzystencji – na niemożność odnalezienia jakiegokolwiek dla tej egzystencji sankcji czy uzasadnienia. A także na niemożność wyzwolenia od towarzyszącego jej cierpienia (powracające w tym cyklu, ale i w całej twórczości Barańczaka obrazy gwałtownie zadawanego bólu). Pewien heroiczny rys wnosi do tego świata na ogół niezwykle delikatnie wpisana weń dyrektywa męznego stawienia mu czoła, niemniej każdorazowo warunkowana rzetelnym (tj. pozbawionym złudzeń) rozpoznaniem jego “nicościowych” mechanizmów. Być może postawa taka bliska jest postulatowi Herberta z *Przesłania Pana Cogito*, jednak jej motywacje wydają się zupełnie odmienne, chciałoby się powiedzieć bardziej pierwotne, bo nie podbudowane kulturą i tradycją, ale po prostu organiczną, cielesną wręcz niezgodą na takie egzystencjalne *status quo*. Powoduje to zresztą, że zwykle, a przynajmniej w omawianym cyklu, umyka Barańczak nadmiernemu patosowi.

Wykorzystanie Miłoszowych technik perspektywizacji podmiotu lirycznego, sprzężone z wywiedzioną również z tego samego źródła, bliską Barańczakowi tematyką, pozwoliło autorowi *Korekty twarzy* osiągnąć ciekawe efekty artystyczne. Przede wszystkim w postaci wieloaspektowo i dramatycznie przedstawionego świata, która to problematyka została tutaj jedynie zasygnalizowana. Nie można jednak przy tej okazji zlekceważyć faktu, że zdolność podmiotu lirycznego tej poezji do wcielania się w odległe od autorskiego podmiotu postaci pozostaje – i to w skali całej twórczości – wyraźnie ograniczona. Podmiot-bohater wierszy Barańczaka, zupełnie inaczej niż u Miłosza, nie bardzo jest w stanie stać się kimś innym niż kolejnym “przedstawicielem” osobowości i doświadczenia samego poety. I jakkolwiek prawdą jest, że autorskie rysy podlegają nieustannemu wzbogacaniu i komplikowaniu, to jednak mamy tu do czynienia z pewnym poznawczo ograniczającym sposobem penetrowania ludzkiej egzystencji. Ważniejsze w tym momencie dla tych rozważań wydaje się spostrzeżenie, że w późniejszej swojej twórczości poetyckiej, szczególnie z lat siedemdziesiątych, z podobnego Miłoszowi sposobu kreacji Barańczak wręcz zrezygnował, co spowodowało pewną schematyzację świata jego poezji, częściowo rekompensowaną formalną wirtuozerią autora. Powrócił do niej (jedynie częściowo) dopiero w *Widokówce z tego świata* i w zbiorach następnych. W tej perspektywie lektura Miłosza jawi się jako nie w pełni wykorzystana lekcja, i to z różnych zapewne przyczyn, wśród których być może pierwszorzędne znaczenie posiada taki a nie inny – egocentryczny i racjonalistyczny – charakter wyobraźni poetyckiej Barańczaka.

Interesujący natomiast wydaje się fakt, że nawiązanie do Miłosza w *Dzienniku porannym* nie przesądza o porażce lub powodzeniu interpretacji. Może więc pojawić się pytanie, czy rzeczywiście w tym przypadku mamy do czynienia z rozwiązaniem

intertekstualnym *sensu stricte*, w którym operacje semantyczne kształtują się w oparciu o dialog danego tekstu z jego inter- czy prototekstem. Pewną pomocą mogą tu służyć spostrzeżenia Jacka Łukasiewicza na temat skłonności Barańczaka do tworzenia dwóch poziomów lektury<sup>8</sup>, tym razem odniesione nie do dekodowania przesłania etycznego, ale właśnie do interesującego nas zagadnienia. Dodać natomiast na marginesie można, że owa skłonność nie jest stałą cechą pisarstwa autora *Atlantydy*.

Wiersze Barańczaka czytane bez kontekstu utworów Miłosza – a więc na pierwszym poziomie lektury – stanowią pewną “opowieść” o egzystencjalno-moralnej kondycji człowieka we współczesnym świecie. A ściślej kondycji Polaka w Polsce przelomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych i pozostają klarownie interpretowalne w świetle pozaliterackich doświadczeń autora oraz ówczesnych rozpoznań podstaw jego poetyki. Cóż natomiast zyskuje czytelnik odkrywając w *Dzienniku porannym* ślady nawiązań do *Świtów*? Otóż otrzymuje wymiar bezpośrednio w cyklu Barańczaka nieobecny, a uchwytty jedynie poprzez to właśnie odniesienie. Można by go określić jako wymiar procesualny, polegający na skonstatowaniu

i oznaczeniu zmian, jakie w tej samej przestrzeni dokonały się w ciągu kilkudziesięciu lat dzielących czasy lirycznych akcji wierszy obu poetów. Interpretacji domaga się więc cała semantyka różnic pomiędzy poetyckimi światami Miłosza i Barańczaka, przy założeniu, że cykl poznańskiego poety (a zwłaszcza jego ostatnie ogniwo) stanowi jakby nową wersję utworu późniejszego noblisty. Innymi słowy: Barańczak w pewnym sensie zbudował swój cykl z elementów podyktowanych jakby przez Miłosza, tyle że układ ich i opracowanie w zmienionej sytuacji musiały przynieść odmienne efekty. Różnice te pojawiają się na różnych poziomach ludzkiego doświadczenia, wydaje się jednak, że najistotniejsze dokonały się przede wszystkim w dziedzinie relacji interpersonalnych. Z jednej strony uległy one pewnemu rozluźnieniu i jakby urzeczowieniu, a z drugiej – w postaci stosunków społecznych – zostały w znacznym stopniu zuniformizowane, przy czym te dwie na pozór sprzeczne siły nie doprowadziły do wytworzenia jakiejś wspólnoty, chyba że za taką uznać nierzadko mimowiednie – co niekoniecznie w świecie Barańczaka oznacza usprawiedliwione – uczestnictwo w negatywnych etycznie doświadczeniach. Ponadto raczej niemożliwe pozostaje pełne swoistej melancholii i nieco wyniosłego wyobcowania stanowisko podmiotu-bohatera (jak u Miłosza). Działające w świecie siły, niwelujące osobowość i poszczególnosc, powodują jego – podmiotu – włączenie w dokonujące się przemiany. Stąd indywidualizm stanowi tu raczej wyzwanie, problem zadany, a nie określa sytuacji wyjściowej. Z tego samego powodu pewnemu przytłumieniu ulegają towarzyszące obserwacji świata emocje. W *Świtach* spotykamy sporo tego rodzaju wykrzyknień-apostrof oraz jednoznacznie wartościujących epitetów (np. “straszny”, “ciemny”). Barańczak natomiast przeszedł już i awangar-

<sup>8</sup> Por. J. Łukasiewicz, *Z problematyki poezji politycznej lat siedemdziesiątych*, [w:] *Literatura źle obecna (Rekonasans)*. Materiały z konferencji naukowej Instytutu Badań Literackich PAN 27 X – 30 X 1981, Kraków 1986, zvl. s. 104.

dową, i zwłaszcza powojenną, Różewiczowską, szkołę opanowywania lirycznych uniesień i odzyskiwania ich w poetyckim obrazie czy konstrukcji. Inny jeszcze, niezwykle ważny, różnicujący oba światy aspekt zdaje się tworzyć rytmiczna organizacja wierszy. W swoim semantycznym umotywowaniu powolny, mimo dyskretnego końcowego przyśpieszenia, rytm *Świtów*, ze wszystkimi swoimi zakłóceniami i dysharmoniami, byłby jeszcze znakiem względnego, choć niszczonego już co prawda, uporządkowania świata. Barańczak jednak działać już musi w sytuacji chaosu, aksjologicznej dezorientacji, gwałtownego przyspieszenia rytmu życia, dokonujących się nie tylko pod wpływem moralnych konsekwencji dwudziestowiecznego doświadczenia, lecz także wskutek cywilizacyjnych przemian. Dlatego u niego pewne częściowe uporządkowanie rytmiczne wypowiedzi stanowi próbę opanowania chaosu, wtłoczenia rzeczywistości w jakieś rozpoznawalne ramy. Mimo więc wyraźnych podobieństw między wersyfikacyjnymi rozwiązaniami obaj poeci pracują jakby na przeciwległych biegunach tego samego doświadczenia.

Tym samym docieramy chyba do najistotniejszego zagadnienia związków poezji Barańczaka z utworami Miłosza, wcześniej jedynie zasygnalizowanego i z premedytacją pomijanego. Chodzi mianowicie o problem "magii dźwięku, rytmu, inkantacji". Wydaje się bowiem, iż w tym akurat względzie dotykamy kwestii kształtującej całe poetyckie dzieło autora *Chirurgicznej precyzji*.

Nie ma tutaj potrzeby rozwodzić się nad wersyfikacyjnym kształtem *Świtów* – czyni to wyczerpująco sam Barańczak w przywołanym szkicu *Tunel i lustro*. Dość poprzestać na stwierdzeniu, że interesujący nas wiersz znakomicie wpisuje się pod tym względem w charakterystyczny dla Miłosza sposób postępowania z tradycyjnymi systemami wersyfikacyjnymi, najpełniej opisany i określony jako "walka z wierszem" przez Stanisława Balbusa<sup>9</sup>. Polega on najogólniej mówiąc na swoistym balansowaniu między rozmaitymi miarami rytmicznymi. Żadna z nich nie urasta do rangi konstanty, niemniej ich rozmaicie zaznaczana obecność nie pozwala się – znowu na ogół – zlekceważyć, a tym samym ostatecznie uwolnić wiersz spod jakichkolwiek metrycznych reguł czy choćby śladów organizacji. Ponadto Miłosz posługuje się chętnie różnymi środkami – w zależności od semantycznej potrzeby – zakłócającymi, modyfikującymi bądź wspomagającymi rytmiczne uporządkowanie wypowiedzi. Ze względu na te właściwości wiersz Miłosza uniemożliwia w zasadzie – bez posądzenia o plagiat – naśladownictwo. Niemniej w swoich ogólnych dyrektywach i właściwościach stanowi znakomitą partyturę dalszych poszukiwań i komplikacji. Otóż, wydaje się, że właśnie poezja Barańczaka – i to począwszy od debiutanckiej *Korekty twarzy* z 1968 roku aż po ostatni, jak na razie, tom *Chirurgiczna precyzja* z 1998 – pretenduje do najdonioślejszej i najbardziej rozległej realizacji wyrastającej z inspirującego oddziaływania wersyfikacyjnych rozwiązań Miłosza. Wystarczy choćby zwrócić w tym względzie uwagę na różnorodność sześciu wierszy tworzących zajmujący nas cykl. Najbardziej regularną postać posiada utwór za-

<sup>9</sup> Patrz: S. Balbus, "Pierwszy ruch jest śpiewanie" (*O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne*), [w:] *Poznanie Miłosza...*, s. 461–521.



tytułowany *O wpół do piątej rano*. Jest to po prostu wiersz sylabiczny, tyle że nie stanowi realizacji postaci metrycznych zakorzenionych w polskiej tradycji. Posiada ponadto pewne wzmocnienie rytmiczne w każdym trzecim (zarazem ostatnim i najkrótszym) wersie czterech tworzących go strof. Mianowicie przy rozpiętości sylabicznej piętnastu zgłosek dwóch pierwszych wersów (średniówka po siódmej sylabie, akcenty paroksytoniczne przed średniówką i w klauzuli), w wersie trzecim natrafiamy na dwunastozgłoskowiec ze średniówką w tym samym miejscu, stanowiący równocześnie czystą realizację sześciostopowego jambu. Z kolei najbardziej rozwiniętą wersyfikacyjnie postać posiadają wiersze *Strzał strącił mnie na ziemię* oraz *Gdzie się zbudziłem*. Jednak i w nich można odnaleźć ślady pewnego zrytmizowania. Pierwszy od biedy da się czytać jako bardzo nieregularną, niemniej uchwytną, odmianę wiersza tonicznego z dominującymi wersami trój- i sześciostrojowymi. W drugim pojawiają się bardzo regularne wersy sylabotoniczne. Dwa inne wiersze oscylują między dominującym uporządkowaniem izosylabicznym (*Och, wszystkie słowa pisane*) a akcentowym (*Kołysanka*). Przy czym ten ostatni, także z widoczną obecnością toku jambicznego, zostaje rytmicznie rozbity jedenastowersowym wtrętem – stanowiącym jakby wersyfikacyjną enklawę – przypominającym swoim uporządkowaniem syntagmatyczny wiersz Różewicza. W pewnym sensie kumulację wersyfikacyjnych eksperymentów inspirowanych poezją Miłosza, a zarazem świadectwo pewnej zaobserwowanej już predylekcji Barańczaka do rytmu jambicznego, stanowi znowu (tak jak w przypadku nawiązań tematycznych i komunikacyjnych) wiersz *Śpiący*, w którym dominującą miarę stanowi tym razem dobrze znany trzynastozgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie, co wprowadza w metodę Barańczaka pewien rys epicki, a być może sygnalizuje też pewne ciche oddziaływanie bliskiego Miłoszowi Mickiewicza.

Dodać jeszcze wypada, że – w zależności od potrzeby – Barańczak w poszczególnych wierszach odzyskuje bądź zakłóca zrytmizowanie wypowiedzi również na innych płaszczyznach organizacji – poprzez wykorzystanie rozmaitych paralelizmów, enumeracji, wysoce skomplikowanej składni wypowiedzeń, czy zwłaszcza możliwości wynikających z “konfliktu” między budową syntaktyczną a wersową delimitacją. Inna kwestia, która zasługiwałaby na rozpatrzenie, to problem stylistycznego nacechowania tej poezji. Zwłaszcza w zakresie spożytkowania właściwości języka potocznego czy nowomowy. W każdym razie współpraca wszystkich tych czynników powoduje, że wiersz Barańczaka jest bardzo dynamiczny, a jego zrytmizowanie znacznie trudniej uchwytnie niż u Miłosza. Najczęściej odnosi się wrażenie jakby jego autor próbował okiełznać niepowstrzymany strumień mowy. Stąd jeśli jeszcze zasadne pozostaje w odniesieniu do jego poezji określenie “magia dźwięku i rytmu”, to już na pewno trudno tu odnaleźć jakieś właściwości inkantacyjne. Nawiasem mówiąc, świadczy to poniekąd o nieobecności pierwiastka irracjonalnego w tej twórczości, przynajmniej w typie Miłoszowych intuicji na temat źródeł mowy poetyckiej. A biorąc dodatkowo pod uwagę zabiegi kompozycyjne – bliskie barokowym conceptystom i awangardowej szkole poezji – stwierdzić należy, iż wiersz Barańczaka podlega żelaznym zasadom – powoływanym niemal każdorazowo na

użytek poszczególnego utworu – perfekcyjnej konstrukcji i nie ma w nim miejsca na elementy racjonalnie niewytłumaczalne. A tym bardziej przypadkowe. Podobnie zresztą sam poeta czyta wiersze Miłosza. Akcentuje czynniki strukturalne, na ogół zaś ignoruje te, które wyłamują się z domniemanej konstrukcji<sup>10</sup>.

W każdym razie – ze względu na omówione właściwości tej poezji i w odniesieniu do niej – należałoby przereklamować formułę Balbusa charakteryzującą wersyfikacyjną strategię Miłosza z “walki z wierszem” na “walkę wierszem” i powrócić do naszych wcześniejszych spostrzeżeń dotyczących umotywowania zabiegów wierszotwórczych autora *Chirurgicznej precyzji*. Jeśli bowiem Miłosz zmagą się z formą wierszową, czyni to w imię poszukiwania bardziej adekwatnych środków wyrazu. Natomiast dla Barańczaka twórcze dysponowanie istniejącymi formami tworzy swego rodzaju arsenał możliwości zmagania się z chaosem świata czy podejmowania prób porządkowania własnego doświadczenia. Pewnego potwierdzenia tego stanu rzeczy dokonuje zresztą sam poeta w komentarzu do własnych wierszy, stwierdzając:

To stąd te wszystkie rymy, rytmy, metafory, gry słów – to tylko rozmaite formy naginania belkotu świata do jakiegoś znaczącego porządku, nadawania potokom jego chaotycznej wymowy jakiegoś kierunku i sensu<sup>11</sup>.

Dyskretna inspiracja poezją Miłosza w stosunkowo wczesnej fazie rozwojowej twórczości Barańczaka pozwala nieco zmodyfikować jego wizerunek czołowego poety lingwistycznego formacji nowofalowej, utrwalony w dotychczasowych odczytaniach. Cały tytułowy cykl wierszy z *Dziennika porannego* ma niewiele więcej wspólnego z poetyką lingwistyczną, niż wiersze autorów krakowskiej grupy “Teraz”, którzy nie tylko programowo odcinali się od podobnych zainteresowań, ale chętnie powoływali się – oczywiście nie bezkrytycznie – na tradycję Miłosza, Różewicza czy Herberta. Sprowadza się to podobieństwo do większej wrażliwości i ostrożności w wykorzystaniu semantycznych możliwości języka, a także do stosunkowo oszczędnego posługiwania się niektórymi charakterystycznymi dla lingwistów chwytami<sup>12</sup>, nie determinuje natomiast koncepcji języka poetyckiego. W tej perspektywie wydany w 1972 roku tomik Barańczaka jawi się jako książka poetycka z zamierzenia pod wieloma względami różnorodna, z pewnością nie pozwalająca się natomiast – jako całość – zamknąć w formule “poezja lingwistyczna”.

<sup>10</sup> Zaobserwować można taką tendencję w wielu szkicach krytycznych Barańczaka, natomiast w interpretacji *Świtów* choćby poprzez fakt drobiazgowego rozbioru wersyfikacyjnego ukształtowania wiersza, przy pewnym lekceważeniu dla nieokreślonej konstrukcji podmiotu, czy znaczenia elementów jukstapozycyjnych w kompozycji niektórych fragmentów.

<sup>11</sup> S. Barańczak, *O pisaniu wierszy*, [w:] tegoż, *Tablica...*, s. 240.

<sup>12</sup> Pisał o tym szerzej D. Pawelec w szkicu *Pokolenie 68. Wybrane zagadnienia języka artystycznego*, [w:] *Cezury i przelomy*, pod red. K. Krasuckiego, Katowice 1994, s. 124–138.

**An entourage of the sleepy. Miłosz's inspirations in the series  
*Dziennik poranny* by Stanisław Barańczak**

**Abstract**

The article attempts to analyse the title relation on three planes: topic, emotion and verse. The author arrives at a conclusion that apart from inspirations to conduct versification experiments, Barańczak hardly ever used the poetic "lesson" of early Miłosz in his own literary output. The factor responsible for it is the difference in poetic characters and Barańczak's inability to create an emphatic literary subject that is so characteristic of Miłosz.