

ADRESAT NIEZNANY.
GRANICE KOMUNIKACJONIZMU
W PISARSTWIE STANISŁAWA BARAŃCZAKA

DOROTA WOJDA*

Droga Przyjaciółko,
jakaś nierozważna kura pożarła przeznaczony dla Ciebie
Dar, zamiast którego skosztuj proszę Gruszek,
które nie są tak niebiańskie –

Emily
i Vinnie –¹.

Komentując tom poetycki *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*, Stanisław Barańczak nazywa komunikację literacką „metafizyczną pocztą”, w której „adresat jest pozaziemski”, jakkolwiek nadawca ukazuje mu konkretną, ludzką rzeczywistość:

[...] wiersz jest czymś w rodzaju wysyłanej Bogu widokówki. Tym, co na tej widokówce zapisujemy, może być głęboka refleksja czy strzelista modlitwa, ale na odwrocie jest zawsze bardzo konkretny widoczek ludzkiego świata, a sama widokówka wysyłana jest zawsze „z tego świata”, naszą ziemską pocztą².

Metafora pisania jako poczty często powraca u Barańczaka, w przywoływanym wyżej zbiorze najwyraźniej w wierszu, który użyczył całości tytułu:

Szkoda, że Cię tu nie ma. Zamieszkałem w punkcie,
z którego mam za darmo rozległe widoki:
gdziekolwiek stanąć na wystygłym gruncie
tej płaszczyznowej kropki, zawsze ponad głową
ta sama próżnia
milczy swą nałogową
odповідź [...].
Ale dosyć już o mnie. Powiedz, co u Ciebie

* Dorota Wojda – dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹ E. Dickinson, *Do Pani R. H. Mather* [w:] tejże, *List do świata*, wybór, przekład, wstęp i opracowanie D. Piestrzyńska, Kraków 1994, s. 206.

² S. Barańczak, *Metafizyczna poczta. Rozmowa z Maciejem Ziębą OP* [w:] tegoż, *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 41.

Słysząc, co można widzieć,
gdy się jest Tobą.
[Widokówka z tego świata 361]³.

Zwykła wypowiedź listowna staje się tu przekazem kierowanym przez mieszkańca Ziemi do nieobecnego Boga, choć ten zyskuje równocześnie status bliskiej osoby, zapytywanej – jak to bywa na karcie pocztowej – „co u Ciebie słysząc”, „jak Tobie mija czas”, „jak Ty się czujesz”. Tak rozwija Barańczak słowa „wiara to pewność rzeczy niewidzialnych” (HBR 11,1) – odbiorca jest niedostępny, jednak powiadamia się go, co widać tutaj, i pyta o widok z tamtej strony. Widokówka, list, poczta, reprezentacje aktów mowy do nieobecnego adresata, bywają w tej poezji metaforami wiary, także w odniesieniu do komunikacji literackiej jako formy performatywnej, zawierzania JA niewidzialnemu TY, pisarza – czytelnikowi.

Chciałabym ukazać, na czym dokładniej polega metafora poczty w tekstach Barańczaka – że odpowiada ona ujęciom komunikacji uwzględniającym grafematyczność, rolę odgrywaną w tworzeniu znaczeń przez odbiorcę, zapętlenia przekazu i nieomknięty kontekst. Ujęcia te podważają modele kodowe, w których porozumiewanie się sprowadzono do szyfrowania oraz deszyfrowania informacji i które stanowiły podstawę strukturalnych teorii dzieła literackiego. Zwolennikiem badań strukturalnych był niegdyś sam Barańczak, można zatem przypuszczać, że jego teksty dokumentują zmianę, jaka zaszła we współczesnej refleksji nad literaturą. I właśnie o tej zmianie będę dalej pisać, porównując z koncepcją zaprezentowaną w *Języku poetyckim Mirona Białoszewskiego* (1974) poglądy ukazane w *Atlantydzie* (1986) i *Widokówce z tego świata* (1988). „Granice komunikacjonizmu” rozumiem na dwa sposoby. Po pierwsze, jako dostrzeżenie przez Barańczaka ograniczeń modelu komunikacji wyprowadzonego z pism strukturalistów i semiotyków, a po drugie, jako problematyzację hermeneutyki, w której zakłada się istnienie jedności sensu, zatem wspólnoty pisarza i czytelnika, a która stanowi horyzont późniejszych wierszy, tłumaczeń oraz tekstów krytycznoliterackich Barańczaka. Motywacja zestawiania tych różnych form nie ogranicza się do identyczności autorskiej sygnatury, poszczególne utwory wskazują bowiem związki między odrębnymi rolami, w jakie wchodzi pisarz, ponadto wyznaczają złożoną intertekstualność, skłaniając czytelnika, by wprowadził do interpretacji znaczenia z zewnątrz, ale także, by inaczej spojrzął na ewokowane konteksty. W efekcie zaburzone zostaje przeciwstawienie wnętrza i zewnątrz, kontekst sam staje się tekstem, i odwrotnie, pisarstwo Barańczaka okazuje się zmieszaniem różnych dyskursów, wywłaszczanych z pierwotnej autonomii⁴. To zatarcie granic dyskursywnych powoduje zmianę ujmo-

³ Wszystkie cytaty z wierszy Stanisława Barańczaka pochodzą z książki *Wiersze zebrane*, Kraków 2006.

⁴ Twórczość tę nazwać można, za Danutą Ulicką, „literaturą literaturoznawczą”, w której „granice między wypowiedziami prototypowo literackimi i prototypowo literaturoznawczymi pozostają rozmyte, nieokreślone i nieostre” – *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007, s. 400. Zob. Z. Mentzel,

wania tekstu literackiego, jak również zmianę statusu lektury – chodzi teraz nie o linearny ruch zakodowanych znaczeń, ale o stałą cyrkulację między idiomami pisarza i czytelnika, którzy wymieniają się rolami.

SYSTEM: „WSPÓLNY – MIMO CAŁEJ INDYWIDUALNEJ
«M'IRONII»”

Opozycje uruchomione w *Języku poetyckim Mirona Białoszewskiego* sprowadzają się do przeciwstawienia jednostkowości systemowi, co oznacza, że analizowane utwory postrzegane są jako spełniające prawa systemu, a zarazem przeczące im na skutek aktywizacji języka dziecięcego, mówionego i potocznego. Barańczak wpisuje swoje studium w obiektywistyczny paradygmat wiedzy o literaturze, korzystając z „instrumentów badawczych [...] uniwersalnych i niezależnych od czyichś osobistych upodobań czy historycznych kanonów poetyckości”⁵. Takich narzędzi dostarczają orientacje strukturalno-semiotyczne, z ideą języka poetyckiego wprowadzoną przez Romana Jakobsona. Należy ona do modeli kodowych, zgodnych z teorią informacji Claude’a Shannona, pracownika Bell Telephone: „dwie czy cztery ramki, połączone strzałkami idącymi od lewej do prawej. [...] Wszystko przebiegało tak, jakby jedynym elementem, jaki Shannon mógł przekazać nie-inżynierom, było wyobrażenie telegrafu, z którego wywodzi się pierwotny schemat”⁶. Już w latach 50. modele te zaczęto kwestionować ze względu na wielopoziomowość przekazu. Jak się okazuje, takie problematyzacje wynikają też z ustaleń Barańczaka, bo choć w jego ujęciu komunikacja może się bezkolizyjnie dokonać („odbiorca wirtualny i «podmiot świadomy» – wymieniają porozumiewawczy uśmiech”, J 75), to jednak zawodzi, gdyż tekst czytany jest tak, że rozpada się na dwie płaszczyzny, których relację określa poróżnienie:

„Podmiot naiwny” przyjmuje dziecięcą postawę językową i poznawczą, która nakazuje mu trzymać się sztywno wyznaczonych reguł i rozumieć język jako pewien system idealny. „Podmiot świadomy” natomiast tak manipuluje kontekstem, aby stworzyć możliwość (a raczej konieczność) pojawiania się formacji, które [...] kompromitują przyjęty model. I kompromitują zarazem postawę „podmiotu naiwnego” (J 75).

„JA naiwne” wierzy w system języka, tymczasem „JA świadome” taką wiarę podważa – na pierwszy plan wysuwa się to, co agramatyczne⁷. „Podmiot świa-

Paradoxy Białoszewskiego, „Twórczość” 1975, nr 4, s. 100; P. Sobolczyk, *Od dyskursu krytycznoliterackiego do dyskursu literaturoznawczego (naukowego)*. Stanisław Barańczak o Białoszewskim [w:] *Literatura i wiedza*, pod red. W. Boleckiego i E. Dąbrowskiej, Warszawa 2006, s. 405.

⁵ S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 8–9. Dalej jako J.

⁶ Y. Winkin, *Telegraf i orkiestra*, tłum. E. Wieleżyńska [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp, red. G. Godlewski, Warszawa 2004, s. 109.

⁷ Jak zaznacza Michał Głowiński, głównym problemem Barańczaka jest to, „w jaki sposób język poetycki dopuszcza agramatyczność” – *Białoszewski – Barańczak*, „Literatura” 1975, nr 39, s. 10.

domy” mówi w tej poezji: „nie ma reguł bez wyjątków”, „zawsze znajdzie się zjawisko, którego świadomość nie jest w stanie zracjonalizować” (J 76). Widać tu rozejście się teorii z praktyką lektury, jako że badacz, respektując intencjonalność, przypisuje wywrotowy żywioł tekstów Białoszewskiego „JA świadomemu”, a przecież dowodzi, że poezja ta neguje pełnię intencji i świadomości⁸.

Negację tę Barańczak wiąże z ironią, która stanowi kluczową zasadę jego własnej poezji i tego modelu pisarstwa, za jakim opowiada się w *Nieufnych i zadufanych* (1971) oraz w *Ironii i harmonii* (1973). W pierwszej książce przeciwstawia akceptacji świata i języka „nieufność” – „romantyzm dialektyczny, demaskujący antynomie zastanego porządku rzeczy z punktu widzenia możliwej ich syntezy”⁹. To tutaj Barańczak formułuje myśl, która będzie głównym sądem doktoratu: „JA naiwne” staje po stronie „zaufania do reguł i systemów”, natomiast „JA świadome” zauważa „wszelkie ograniczenia tej postawy” (J 84). Analogiczna prawidłowość występuje w poezji Barańczaka, gdzie również zarysowują się dwa wymiary języka. Pierwszy z nich – jak stwierdza Włodzimierz Bolecki – to „mowa standardowa”, „mowa obca”, propagandowa, urzędowa, potoczna, drugi zaś to „mowa niestandardowa” prywatnego idiomu¹⁰. Język cudzy zaczyna w wierszach służyć mowie własnej, dzięki czemu źródłowa opozycja zostaje zaburzona, to samo dotyczy pisma, ukazywanego jako warunek idiomatycznej oralności. W rozprawie czytamy: „dopiero graficzny zapis pozwala nam zdać sobie sprawę, iż utwory Białoszewskiego są «mówione»” (J 88), a w poezji: „i nic nie skreślę, odtwarzając z ognia / ciebie, mój tekst” (*Bez poprawek* 12). Ujęcie Barańczaka przypomina dekonstrukcyjną problematyzację paradoksów, by zasła „wewnętrzna krytyka bezpośredniej argumentacji”¹¹, różnica polega na utrzymaniu intencjonalności oraz, w czym także przejawia się teoria komunikacjonizmu, na syntezie sensu, nie zaś na dyseminacji.

Naruszenie dyskursu obiektywistycznego dokonuje się nie tylko przez podważenie kodowego modelu komunikacji, ale też na skutek wyboru takiego przedmiotu badań i takiego kierunku lektury, które są zgodne z postawą zaznaczaną przez Barańczaka w poezji i krytyce. Pisarz nadaje studiom naukowym wymiar performatywny, realizując w nich własny program, a zarazem legitymizując ten projekt mocną, by tak rzec, formą wywodu strukturalno-semiotycznego. Forma ta równocześnie podlega relatywizacji, naczelna kategoria systemu zostaje podważona przez ciągle powtarzające się słowa „nieufny”,

⁸ Bliski dostrzeżenia tej niekonsekwencji był Paweł Dybel, który pisał: „jest jednak chyba dokładnie na odwrót – to nie «podmiot naiwny» jest tutaj kompromitowany, ale «podmiot świadomy»” – *Twórczość językowa Białoszewskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 7, s. 136.

⁹ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 19. Dalej jako *N*.

¹⁰ W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 155, 159.

¹¹ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. II, Kraków 2000, s. 55.

„wyjątek”, „demaskacja”. Daje tu o sobie znać przewrotne JA, które mówi: „wszelkie – nie tylko językowe – próby stosowania jednakowego schematu do całej wielości konkretnych, różnych i sprzecznych ze sobą wypadków muszą się skończyć fiaskiem” (N 71). Na końcu rozprawy Barańczak podkreśli jednak drugi biegun postawy Białoszewskiego (i swojej), pisząc, że system jest „wspólny – mimo całej indywidualnej «M’ironii»” (J 174).

„W TO NIE WIERZ: JESTEM”

Podważenie modeli kodowych w pisarstwie Barańczaka zaczyna się na szerszą skalę dokonywać w latach 80., kiedy powstają *Atlantyda* i *Widokówka z tego świata*. Już pierwszy z tych zbiorów zawiera sygnały takiego ujęcia komunikacji, do którego przystaje metafora poczty jako manifestowania wolności, wiary oraz wymiany ról. Wyraźnie zaznacza się ono w *Pięciu pocztówkach od i do Emily Dickinson* z tomu *Atlantyda*. Można przyjąć, że mówi tu poetka, która w ten szczególny sposób koresponduje z tłumaczem swoich wierszy:

Jeśli świat się w nim rozpozna,
słowo – w końcu – jest tym
światem – jest gdzieś ponad – poza
zgoda czy protestem –

I wiesz – choć się zwęzi w język –
w cztery kąty kartki –
w krzywy liter węzyk –
wiesz dobrze – że i tak warto

ocalić go – z każdą usterką –
do krwi – w całym blasku śniegu
na dnie kuferka
na śmierć zapomnianego

[*Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson* 313–314].

Nadawca pocztówek, na które odpisuje poetka, ma tożsamość bliską personie z utworów Barańczaka, porównuje swoją mowę do „strzępu gazety” i sprzeciwia się porządkowi świata, w czym rozpoznać można nieufność deklarowaną przez autora *Jednym tchem* w poezji i krytyce. Oddanie głosu Dickinson poświadcza nową w tej twórczości perspektywę – pisarka, która pozostawiła po sobie 1775 rękopisów wierszy, odkrytych po jej śmierci w zamkniętym na klucz kuferku, prowadzi poetę ku słowu otwartemu na kruchy, a przez to tym bardziej wart ocalania, świat egzystencjalnego szczegółu. Od lat 80. Barańczak pisuje coraz więcej tekstów o takim charakterze, co łączy się z tym, że funkcja poetycka będąca dotąd narzędziem zmiany rzeczywistości służy też nawiązywaniu kontaktu z innym przez język. Spór wciąż w tej poezji się toczy, ale przestaje być jednostronny, tym samym dialektyczna antyfraza zmienia się w ironię przeciwną dialektyce, a bliską permanentnej parabazie, która jest antysystemowa, nie ma na celu syntezy różnic,

lecz ich spotęgowanie¹². W *Pięciu pocztówkach...* raz mówi głos męski, zbuntowany wobec świata niszczącego wspólnotowe wartości, a raz głos kobiecy, pełen empatii, czuły na konkret, „Całą nieobjętość świata – / czerń wron – turkot kół”¹³. Można dostrzec analogię między tą opozycją a rozpatrywaną przez Barańczaka wcześniej dialektyką ogółu i jednostkowości, można więc zapytać, co zmieniło się w myśleniu pisarza o tej kluczowej dla komunikacji parze pojęć od czasu, kiedy stwierdzał w doktoracie, iż system jest „wspólny – mimo całej indywidualnej «M'ironii»” (J 174).

Otóż zmienił się rozkład akcentów, większe znaczenie zyskuje indywidualność, co nie przekreśla norm, ale wyznacza inny z nimi związek – zamiast antynomii prowadzącej do syntezy pojawia się nierozwiązywalna sprzeczność; wygląda na to, że z dowartościowania idiomatycznych zdarzeń wynikła zmiana samego typu ich relacji z systemem. Jeśli wcześniej pisarz uznawał zasady przeciwstawności i wyłączości, to teraz wyróżnia kontradycję, przez co zbliża się do dekonstrukcyjnego ujęcia powiązań inwencji z instytucją¹⁴. Zdaniem Derridy inwencja „nigdy nie może być całkowicie *prywatna*”, gdyż wymaga potwierdzenia, by mogła wejść do „dziedzictwa, spuścizny, tradycji pedagogicznej, dyscypliny i łańcucha pokoleń”¹⁵. Podobną myśl wyraża *Pięć pocztówek...*, gdzie widać, że paradoksalny związek norm z jednostkowością dotyczy komunikacji, i choć Barańczak zaznaczał go wcześniej, to z całą mocą ujawnia się on w tym poemacie, ukazującym sprzeczności porozumiewania się mniej więcej dekadę po wydaniu u nas *Pisma i telekomunikacji* Derridy (1975).

Pomiędzy sugestiami poety a tezami filozofa są istotne różnice, ale i zbieżności, jakie warto wydobyć, obydwaj kwestionują bowiem dominujący model komunikacji. Derrida nie zgadza się z tradycją filozoficzną, w której obowiązuje idea pierwotności oraz wyższości języka mówionego, a tym samym uznanie, że pismo i literatura to anomalia, twory „nie-serio”. Teoria aktów mowy zakłada istnienie „pełnego kontekstu, przejrzyistość intencji, obecność znaczenia czegoś w całko-

¹² Widać różnicę między dialektycznym ujęciem ironii w zbiorze esejów *Ironia i harmonia* (1973) a spojrzeniem na nią w książce *Uciekinier z Utopii* (1984), gdzie Barańczak zwraca uwagę, że „użycie ironii u Herberta nie neutralizuje sprzeczności, w jej świetle okazują się one jeszcze bardziej dojmujące” – *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa–Wrocław 2001, s. 146 [wyd. I, Londyn 1984].

¹³ „Sprzeczności, wyłaniające się ze zderzenia tych dwóch głosów, nie mogą być rozwiązane. [...] Być może właśnie nierozstrzygalność tego sporu [...] wskazuje *ex post* całą dramatyczność postawy zajmowanej przez Barańczaka w latach osiemdziesiątych” – M. Stala, *Miedzy tym światem a światem łaski* [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1981, s. 183.

¹⁴ „Dla Derridy akt pisania [...] przybiera postać paradoksu jako [...] instytucjonalizacja indywidualności. Pisanie jest bowiem powtarzaniem niepowtarzalnego, konfliktem konieczności i niemożliwości: gdy dążeniu do zapośredniczenia staje na drodze niezawisłość rzeczy, jej odrębność, jednostkowość, inność. Problem to być może nienowoty, lecz nigdy jak dotąd tak radykalnie nie postawiony i tak konsekwentnie nie badany, jak właśnie w pracach Derridy” – A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 40–41.

¹⁵ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M. P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 83, 84.

wicie jednostkowej niepowtarzalności pewnego *speech act*¹⁶, tymczasem – jak uważa Derrida – rzekomo dla nich szkodliwa, właściwa pismu cytatowość nie jest wtórna ani też niszcząca wobec uznawanych za naturalne użycie języka. Przeciwnie, stanowi ona warunek ich powodzenia. Oralność, sens, intencja bynajmniej nie zostają z takiej perspektywy unieważnione, po prostu przestają bezwzględnie górować nad zdarzeniami mowy, które postrzega się teraz już nie jako restrykcyjnie podzielone na jednostkowe i cytatywne, ale jako łączące intencję z iteracją, gdzie ta druga rozcina pierwszą, wprowadza w nią różnicę, a dzięki temu w ogóle umożliwia jej bytowe wyszczególnienie. Paradoks ten ujawnia sygnatura, poświadczająca obecność autora, czytelna jednak dzięki powtarzalności, zatem dzięki nieobecności nadawcy, „tego, kto adresuje – w pozostawionym znaku, który odcina się od niego i nadal oddziałuje, niezależnie od jego obecności”¹⁷.

Jeśli w doktoracie twórca ujawniał napięcia między oralnością a pismem i prezentował wizję mowy jako poróżnienia form agramatycznych z poprawnymi, to *Pięć pocztówek...* stawia sprawę radykalniej, jest bowiem tekstem o wzmożonej performatywności, osiąganej dzięki aranżacji zdarzenia w pocztówkowym medium. Cytatowość, tak akcentowana przez Derridę, ustanawia tutaj akt performatywny w języku, a także w polu określanym przez biograficzne oraz sytuacyjno-gatunkowe konteksty. Poeta ukazuje konflikt z Dickinson, przywołując swoją i jej biografię, aby dyskutować o piśmie w typowej dla piśmiennictwa formie, z podjęciem kluczowego dlań zagadnienia, nieobecności nadawcy i odbiorcy. Rozsiane w tekście ślady ewokują stratę, jaka stała się udziałem poety po wyjeździe do Ameryki – tam, gdzie żyła poetka, która z kolei zdecydowała się utracić kontakt ze światem, by w zamknięciu wciąż pisać wiersze pojmowane jako „listy do świata”. Zobaczmy, co mówi o Dickinson twórca, który, tak jak ona, połączył literaturę z doświadczeniem nieobecności:

Z siłą, która dostępna jest tylko komuś, kto żyje w cieniu bezustannej, wprawiającej go w paniczny lęk pewności, że [...] istnienie jest procesem nieprzerwanych strat [...] Emily Dickinson w niektórych swoich najlepszych wierszach ocala materialność, naoczność, namacalność któregoś z najdrobniejszych okrucich bytu i czyni to właśnie tak, jakby nie wytrzymując w którymś momencie narzucanego sobie zamknięcia za drzwiami własnej duszy, na parę chwil uchyliła te drzwi i wyjrzała przez ich szczelinę na świat [...], jakby na przekór własnej wiedzy, czy może na przekór samemu Bytowi, nadaje tej anonimowej drobinie nietrwałego istnienia niepowtarzalność tak uderzającą, że ptak, sam o tym nie wiedząc i beztrząsco odlatując jeszcze przed końcem wiersza, został tymczasem obdarzony czymś, co go przerasta: indywidualną tożsamością, i to nieśmiertelną...¹⁸.

¹⁶ Tegoż, *Sygnatura Zdarzenie Kontekst*, przeł. B. Banasiak [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993, s. 275.

¹⁷ Tegoż, *Sygnatura Zdarzenie Kontekst*, przeł. J. Margański [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, s. 382. „Uwzględniając je, wprowadzając zdarzenie do systemu, nie tyle niszczymy ów system, co ustalamy w jego granicach chwiejną, niedialektyczną [...] równowagę między tym, co jednostkowe, i tym, co ogólne. Takim właśnie systemowym zdarzeniem, zgeneralizowanym idiomem, uniwersalną pojedynczością jest sygnatura” – M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 280.

¹⁸ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 302–303. Dalej jako O.

Wynika stąd pośrednio, że bez uwzględnienia biografii oraz poezji Dickinson nie dałoby się zrozumieć performatywu, jakim jest *Pięć pocztówek*... Wydarzenie mające za przedmiot ustanawianą przez siebie rzeczywistość, w tym wypadku korespondencyjne spotkanie poety z poetką, czytelne jest o tyle, o ile zostaną wzięte pod uwagę cytatowe pola odniesień, jednak intencja tekstu nie równa się ścisłej recepturze, zgodnie z którą trzeba przywołać takie, a nie inne konteksty. Opisu- jąc tego rodzaju poezję, Barańczak odwołuje się właśnie do Dickinson: „zamiast skończonego «od A do Z», określającego semantyczną tożsamość utworu, dane nam jest zaledwie jakieś «A», «B», «C»: wiadomo, w jakim kierunku się posu- wać, ale nie jest całkiem pewne, gdzie koniec tej drogi”. Teksty otwierające „perspektywę ogrodowej alei czy ścieżki” (*O* 303) same uwydatniają otwartość inten- cji, kontekstu i lektury, swobodnej w ustalaniu znaczeń. *Pięć pocztówek*... sugu- ruje czytelnikowi, aby przywołał wiersze Dickinson i samego Barańczaka, lecz adresy – chciałoby się rzec, bibliograficzne – nie są dokładne, nie podano wyraźnie kodów. Bez szerszej wiedzy o autorce jednostkowość poematu nie będzie speł- niona, zatem wypływa on z nieobecności, nie komunikuje sensu, ale ruch (nie jedyny) w stronę pisarstwa i biografii Dickinson. Z perspektywy tych kontekstów tłumaczą się słowa „ocalić go – z każdą usterką – / do krwi – w całym blasku śniegu”, z drugiej zaś strony, objaśnienie zyskuje tytuł książki o sztuce translacji – *Ocalone w tłumaczeniu*. Zawarty tu szkic okazuje się poniekąd dalszym ciągiem dyskusji z poematu, a zarazem wskazówką, jak rozumieć Barańczakowską for- mułę interpretacji. Wychodzi na jaw, że czytać i pisać to tyle, co tłumaczyć na coś różniącego się od oryginału, ale tak, żeby ten oryginał mógł być ocalany przez róż- nicę. Ocalany przed czym? Przed utratą jednostkowości i unicestwieniem, których wyostrzona świadomość – jak uważa Barańczak – wyzwoliła moc twórczą Emily Dickinson. Dotykamy tutaj sedna ewokowanej przez poetę nieobecności – jego pisarstwo nie czerpie z wizji bytu jako stale tu oto obecnego, ale z myśli o tym, co wskazuje tłumacz, pisząc o sile dostępnej komuś, kto rozpoznaje w istnieniu „proces nieprzerwanych strat”.

Paradoks koniecznej zatury tego, co jednostkowe i wydania tekstu na uogół- nienia powtórzeń, a zarazem na konkretną lekturę, tak ujmuje Derrida:

Tragiczna i radosna powszechność oznacza tu absolutną jednostkowość. Jak inaczej mogli- byśmy mówić lub pisać? I – w rzeczywistości – niczego nie powiedzieć? Niczego, co absolutnie dotykałoby absolutnej jednostkowości, natychmiast jej nie tracąc, a jednocześnie nigdy nie tracąc? [...] więc dzieli się ona i bierze udział w gatunku, rodzaju, kontekście, znaczeniu, [...] etc. Zatraca się, by się zaprezentować¹⁹.

Dłatego Derrida mówi o łączeniu niepowtarzalnej performatywności („wytwa- rzania czegoś”) z powtarzalnymi frazami („pisanie o czymś”), gdzie „niepowta- rzalność jest inną nazwą dla pełnej i bezpośredniej obecności, a powtarzalność –

¹⁹ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M. P. Markowski [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 60–61, 64.

koniecznym warunkiem czytelności”²⁰. Poezja Dickinson pokazuje, że obecność umyka doświadczeniu i słowu, stąd zapis doznania straty i nieobecności oraz – jak widzi to twórca *Atlantydy* – podjęte przez poetkę decyzje skazania siebie na odosobnienie, zaś własnych wierszy na niebyt. A przecież wiersze te stale w mnogiej ilości powstawały, wyłaniając się – by użyć metafory wyzyskanej przez tłumacza – ze szczeliny uchylanych na świat drzwi, przyjmując postać nie tyle jego znaków, ile materializacji. Barańczak stwierdza, że autorka *A Bird came down the Walk...* używała konwencji, ale wołała inwencję, oddając wyjątkowość utrwalanych w poezji szczegółów. Taką formę zatracili wydawcy pierwszej, pośmiertnej książki Emily Dickinson: „szokująco niekonwencjonalne epitety zastąpiono bardziej utartymi określeniami, starannie wygładzono chropowatości wersyfikacji i intonacyjne załamania, dziwaczną interpunkcję i pisownię [...] przystosowano do ogólnie obowiązujących reguł”²¹. Tymczasem Barańczak osobliwość ci te respektuje, szuka dla nich odpowiedników także w *Pięciu pocztówkach...*, gdzie idiomatyka Dickinson występuje nie tylko w tekstach „od”, ale również w tych „do” Emily, wkraczając w mowę poróżnionego z poetką, ale najwyraźniej oczarowanego adresata.

Przez podjęcie medium korespondencji Barańczak nawiązał też do innej formy kontaktu autorki *This is my letter to the World...* ze światem – do listów, podobnych do wierszy Dickinson, sytuacyjnych, ironicznych, otwartych na konkret i nieobecność:

Do Susan Gilbert Dickinson

około roku 1883

Kochana Susan,

pukanie nie w porę, które odciągnęło mnie od Garnka, sprawiło, że Jagody się rozgotowały – prawie boję się je posłać, choć mam nadzieję, że mają może jakąś bezwartościową wartość dla tych, dla których były przeznaczone –

Emily –

Do Susan Gilbert Dickinson

około roku 1878

Dla wiernych Nieobecność to skondensowana obecność.

Dla innych – ale przecież n i e m a innych – ²².

Balansując na pograniczu literatury i epistolografii, zabawy i modlitwy, Dickinson wynalazła sposób pisania tworzący, jak powiedziałby Derrida, efekt sygnatury, gdzie nieobecność spleta się z obecnością, przy czym pierwsza jest przedmiotem doświadczenia, a druga obiektem pragnień. Nadawca i odbiorca są tu zarazem obecni i nieobecni, bo w miejscach, w których konkretyzują się najwy-

²⁰ R. Nycz, *Tekstowy świat...*, dz. cyt., s. 52.

²¹ S. Barańczak, *Skoro nie można mieć wszystkiego*, [wstęp do:] E. Dickinson, *Wiersze wybrane*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2000, s. 6. Cytaty z wierszy włączonych do tej książki oznaczam dalej skrótem *W*.

²² E. Dickinson, [listy w:] tejże, *List do świata*, dz. cyt., s. 184, 202.

rażniej, właśnie najdotkliwiej znikają – daty, imiona, konteksty stają się zatartymi śladami niepowtarzalności. Porównując listy z wierszami, można zauważyć, że w tych drugich poetka mocniej zamazuje idiomy, by uczynić je bardziej komunikatywnymi, ale i szuka środków dla utrzymania ich jednostkowości.

Na te przede wszystkim techniki twórcze zwraca uwagę tłumacz – poetka nie pisze „kos” lub „gawron”, gdyż taka nazwa „natychmiast «ustawiłaby» ptaka znaczeniowo”, lecz wybiera słowo ogólne, przemawiające do różnych doświadczeń czytelnicznych, zarazem jednak buduje linijki tak niebywale konkretne, „jak wersy 3–4 [«He bit an Angleworm in halves / And ate the fellow, raw»] z ich zamkniętym w kilku zaledwie słowach (a mówiącym więcej niż cała stronica z podręcznika ornitologii) opisem czynności połykania dżdżownicy przez ptaka”. Kłopotów dostarcza tłumaczowi wyraz *came*, nie mówiący wcale, „czy było to przyjsście, przydreptanie, przyskoczenie, przybiegnięcie...” (O 304). Barańczak przypuszcza, że pisarka natrafiła na ograniczenia swojego języka, w którym brak lepszego słowa na zwięzłe oddanie zbliżenia się ptaka do obserwarki, ale, choć sam jest ograniczony możliwościami polszczyzny, szuka ekwiwalentu tak, żeby już raczej uchybić regułom aniżeli tak ważnemu dla Dickinson konkretowi. W efekcie zamiast *came* pojawia się „przyskakał”, błędne z perspektywy uzusu mowy, lecz dla tłumacza „i naturalne, i poprawne, i precyzyjne jako opis tego właśnie a nie innego ruchu” (O 305). Tak jak w *Pięciu pocztówkach...*, w przekładzie Barańczak podąża śladem poetki, razem z którą spożytkowuje potencjał gramatyki, możliwą iterację, na rzecz wyjątkowości zdarzeń, w tym kontaktu pisarza z czytelnikiem²³:

Najważniejsze, żeby tłumacz widział to, co dzieje się w tym wierszu, tak jak ja to widziałam – żywo, namacalnie, szczegółowo, konkretnie – i żeby umożliwił takie samo widzenie swojemu czytelnikowi. [...] Ja w moim języku nie mogłam tutaj zająć ścieżką konkretności tak daleko. Ale ścieżka istnieje również poza granicą czyjegokolwiek spojrzenia, prowadzi dalej, w stronę konkretności idealnej, którą byłoby tylko wskrzeszenie w wierszu prawdziwego – i tego jednego jedynego właśnie – ptaka. Do końca dojść się nie da, ale pójść w tę stronę choć o krok dalej – to już dużo (O 305).

W Barańczakowskiej koncepcji przekładu i lektury znaczenie mają transformacje tekstów pozwalające na „ocalanie w tłumaczeniu” idiomatyki. Podobnie Derrida podkreśla, że woli performatywność od powtórzeń, co oznacza, iż kontrsygnuje tekst, potwierdza go i czyta na nowo; „kontrsygnatura zmierza zarówno do powtórzenia i uznania sygnatury innego, sygnatury «oryginału», jak do wyp-

²³ Jacek Wachowski uznaje tłumaczenia Barańczaka za performatywne, nastawione na wykonanie – zob. *Pocztówka z Macondo – czyli kilka uwag o pamięci i performatywności przekładu* [w:] *Barańczak – poeta lector*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka, t. VI, Poznań 1999, s. 139. Taka formuła translacji bywa krytykowana – wedle Elżbiety Tabakowskiej, Barańczak i Cavanah, tłumacze Wisławy Szymborskiej, ulegli „pokusie pozostawiania w przekładzie swoich własnych śladów” – *Obecność tłumacza w tekście – spojrzenie językoznawcy* [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008, s. 503–517.

rowadzenia jej gdzieś indziej”²⁴. Taka praktyka widoczna jest w poemacie – Barańczak miesza idiom Dickinson z własnym, dzięki czemu zmienia się jego styl, a zarazem zyskuje nową postać dykcja poetki. „Mój język szeleści jak zwiędły strzęp / gazety – w wynajętym / pokoju skrzypiący sprzęt – // cementowy pył osiedli / wżarł się na zawsze / w ten głos [...]” – to fraza leksyką przypominająca *Wiersze mieszkalne* Barańczaka, lecz składnią, interpunkcją, konturem wiersza bliższa poezji Dickinson. Z kolei wyliczenie ukazujące „Całą nieobjętość świata” obejmuje rzeczy, jakim poświęcała uwagę pisarka z Amherst, jednak formalnie sporo zawdzięcza poetyce lingwistycznej Barańczaka. Poza kontrsygnowaniem w zakresie stylu znaczenie mają zmiany dotyczące gatunku oraz relacji komunikacyjnych. Jeśli autorka *This is my letter to the World...* pisała listy jak wiersze i wiersze jak listy, to Barańczak związał w jedno te formy, wykorzystując dla ustanowienia literackiej performatywności pocztówkowe medium.

W *Pięciu pocztówkach...* realizuje się takie działanie słowami, które z nieobecności czerpie siłę do nawiązania kontaktu z innym ponad barierami czasu, języka, płci oraz światopoglądu. Obcy Dickinson niemal we wszystkim, Barańczak odkrywa z nią wspólnotę w doświadczeniu straty i postawie buntu, dlatego miesza idiomy, aby dzięki różnicy zaznaczały się bliźniacze ślady istnienia. Raz JA piszę (TOBA), a raz TY piszesz (MNA), i zobaczymy, co będzie się (Z NAMI) działo – na tym polega tutaj zdarzenie. Kwestię obecności i nieobecności sygnalizuje sama forma pocztówki, której wymowę tak określa Tadeusz Komendant:

Kolekcjonerzy znają te kartki z przełomu wieków, gdzie miejsca na korespondencję nie było: na stronie *verso* umieszczało się adres, na stronie *recto*, między palmami Nicei bądź na widoku Karlsbadu, swój podpis – tu jestem. Odbiorca otrzymywał, poświadczony niczym dowodem tożsamości znanym mu podpisem, palmy, Niceę i Karlsbad – kawałek świata. Ten kawałek świata, gdzie w tej chwili go nie ma, choć jego istnienie zostało poświadczone cudzą tam obecnością.

Dwuznaczność ostatniego zdania jest zamierzona: „jego istnienie” to zarazem istnienie odbiorcy i świata. Odbiorcy – bo choć go tam nie ma, zarazem jest: w pamięci i tęsknocie nadawcy, w zwróconym ku niemu bezinteresownym geście. Świata – bo choć z perspektywy adresata wydawać się może, że ten piękny świat nie istnieje [...], został przecież uprawomocniony wiarygodnym podpisem. Widokówka zatem – to ustawiczna gra między obecnością a nieobecnością, między tęsknotą a podpisem [...]²⁵.

Ten piękny komentarz dokładnie oddaje charakter *Widokówki...*, a także *Pięciu pocztówek...* – można powiedzieć, że w tej korespondencji poetka i poeta ślą sobie sygnatury, by umocnić istnienie swoje i świata. W ten sposób tłumacz przepisuje niejako idiomatykę Dickinson, powiązanie obecności z nieobecnością, życia ze śmiercią, par tak ze sobą przez poetkę łączonych, że drugie człony opozycji warunkują pierwsze i je przenicowują:

²⁴ Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge, dz. cyt., s. 65.

²⁵ T. Komendant, *His Master's Voice*, „Twórczość” 1989, nr 5, s. 96.

Wody – uczy pragnienie
 Brzegu – morskie przestrzenie.
 Ekstazy – ból tępy jak ćwiek –
 Pokoju – o Bitwach pamięć
 Miłości – nagrobny Kamień –
 Ptaków – Śnieg

[*Wody – uczy pragnienie... W 37*].

Analogiczny paradoks widać w cytowanych już słowach pisarki: „Dla wier-
 nych Nieobecność to skondensowana obecność. / Dla innych – ale przecież nie
 ma innych –”. Dopiero kiedy doświadczysz nieobecności, możesz uwierzyć
 w obecność, i nie znajdziesz wierności u tego, kto nie zaznał straty, dlatego nie ma
 przy tobie niewiernych. Słowa te korespondują z myślą poety, obok nich można
 postawić tekst *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*:

[...] ponieważ jestem

– jak na śmierć – dość żywego zdania
 o krwi, tętniącej w skroń rejestrem
 łask, nie myśl, że nie jestem w stanie
 wierzyć, żeś jest. W to nie wierz: jestem.

[*Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność 380*].

W poezji Barańczaka wciąż przechodzi się od wiary do buntu godzącego
 w świat naznaczony brakiem, zresztą jest tutaj cała gama innych możliwości. „Co
 mam powiedzieć? «Wierzę?» Będzie powiedziane // tak wiele słów, a żadne nie
 złożą się w zdanie / proste oznajmujące o Wiedzącym Niemym” (*Co mam powie-
 dzieć?* 341) – to Bóg może być dawcą obecności, ale jest ukryty, a może i okrutny.
 O ukrytym Bogu pisała Dickinson: „Umierający – dawniej – / Wiedział – że wnet
 się znajdzie / Tam – w Prawej Dłoni Pana – / Dziś – Pan się ukrył – Dłoń – / Ampu-
 towana” (*Umierający – dawniej – ... W 249*). Pisali też o nim angielscy poeci
 metafizyczni, których Barańczak tłumaczył i komentował, podkreślając nieobec-
 ność oraz niekomunikowalność²⁶, czyli to, co problematyzuje hermeneutyczny
 wymiar jego pisarstwa.

Wymiar ten ma jednak ważne znaczenie i decyduje o różnicy między myślą
 Barańczaka a dekonstrukcją, bo choć w obu koncepcjach znaczenie mają aporie
 nieobecności i obecności, agramatycznego i systemowego oraz praktyka czytania
 jako przejścia idiomu z inwencyjną zmianą, to w tekstach poety akcent bywa
 przesuwany na dialog i sens. Przez wiarę uprawomocnienie zyskują świat, JA
 i TY, stąd poświadczające byt słowa JESTEŚ, JESTEM, JEST:

mów mi, co chwilę, że jestem, że jesteś.
 (JESTEM). Nie słyszę. [...]

[*Drogi kąciku porad 377*];

²⁶ Zob. S. Barańczak, *Bóg, człowiek i natura u angielskich „poetów metafizycznych” XVII wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 1980, z. 1, s. 224.

najbliższa temu, czego chcę od poezji, wydaje się tablica z prostym zdaniem oznajmującym: ON JEST [...] to stwierdzenie zapewne najważniejsze, jakie można wygłosić w poezji: stwierdzenie czyjegoś istnienia, afirmacja czyjegoś bytu. [...] w napisie ON JEST interesujące wydaje mi się właśnie to, że pod ON można podłożyć tak wiele konkretniejszych rzeczowników. Na przykład BÓG, czemu nie. Ale również ŚWIAT. A także CZYTELNIK²⁷.

Metafora tablicy mówi o tym, co wciąż powraca w pisarstwie Barańczaka pod różnymi nazwami, a są to: metafizyka i polityka, publiczne i prywatne – sfery, które mają być w poezji zderzane, by otwierało się jak największe terytorium wolności. Co jest celem takiej praktyki? Otóż afirmacja istnienia Innych, Świata i Transcendencji:

Wiersz jako kieszonkowy model ludzkiej przewrotności, która [...] właśnie w ograniczeniu rozmiarów zamkniętej celi egzystencji widzi powód do długich marszów i spacerów [...] cała ta paradoksalna zwiezłość produkująca wieloznaczność i wieloznaczność istniejąca na przekór zwiezłości jest [...] poświadczeniem istnienia trzech zewnętrznych instancji, które to mają ze sobą wspólnego, że w walce z Nicością każda jest sprzymierzeńcem jednostki, a zarazem ją przerasta. Te trzy odniesienia to Inni, Świat i Transcendencja (T 231).

Z dalszych słów można wnioskować, że poeta nie zgodziłby się z dekonstrukcją, jeśli widzieć w niej „pulweryzację sensu, rozmywanie znaczenia, odmawianie ludzkim słowom istotności” (T 233). A jednak obaj, Derrida i Barańczak, stworzyli performanse, w których pocztówka staje się figurą niemożliwej komunikacji oraz wychylonego ku śmierci życia.

„BĄDŹ TAK CHWILKĘ: Z TYM ŻE JUŻ ZMIERZCH”

Envois (Przesyłka), wstęp do *La Carte postale*, obejmuje korespondencję miłosną pisaną na kopiach jednej pocztówki – „komunikacja miała tyleż charakter osobisty, co wydana była na pastwę publiczności, intymne wyznanie było jednocześnie komunikatem «strukturalnie», by tak rzec, otwartym”²⁸. Mimo czytelności kartki, a przecież dzięki niej samej, podkreśla się tu niewyraźne uczucie: „interesuje mnie tylko to, czego nie można [...] wysłać” – „wtedy się śmiejesz i Atlantyk się cofa”²⁹. Derrida zapisuje ślady niejasnych kontekstów: jakieś wspólne zakupy, jakaś scysja, jakaś rozmowa przez telefon. Podobnie robi Barańczak, sporo takich odniesień zawiera dotyczące stanu wojennego *Przywracanie porządku*:

²⁷ Tegoż, *Tablica z Macondo albo Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi* [w:] tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wy tłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 229.

²⁸ A. Burzyńska, *Literatura, komunikacja i miłość* [w:] tejże, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 172.

²⁹ J. Derrida, *La Carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, Paris 1980, s. 19 (dalej jako *L*). Cyt. za: R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, wyd. II, Warszawa 2009, s. 198 (dalej jako *P*).

A., ten list nie dojdzie na pewno, sam nie wiem,
czy jest sens pisać. [...]
słyszę cię i nie słyszę przez mury, przez szum Atlantyku [...]

R., dostałem list (rozcięty, ze stemplem „Ocenzurowano”),
od razu rozpoznałem te japońskie litery.

Więc jesteś na wolności, zresztą zawsze byłeś

[*Przywracanie porządku* 283, 285].

Zarówno w *Envois*, jak i w *Przywracaniu porządku* wagę ma działanie polegające na tym, iż wysyła się coś mimo wiedzy, że to nie dotrze do adresata, zatem postępowanie wbrew ograniczeniom. Dla Derridy są nimi normy ogólności, a dla Barańczaka rygory totalitaryzmu, przekreślającego prawo jednostki „stemplem «Ocenzurowano»”. „Nie ufaj ogólności” (L 130) – pisze narrator *Envois* do czytelniczki, poeta cytuje zaś słowa Czesława Miłosza „Prawdziwy wróg człowieka jest uogólnienie”, by podważyć tezę Francisa Fukuyamy o końcu historii, a to z tego powodu, że totalitaryzm nie minie, gdyż „jest w nas samych”³⁰. Na kongresie „miast-azylów” w roku 1996 w Strasburgu Derrida opowiada się za „Prawem do gościnności”³¹, tak określając kontekst uzasadniający to Prawo:

Czy bylibyśmy w stanie wyliczyć mnożące się [...] prześladowania i zniewolenia wszelkiego rodzaju? Ich ofiary są niezliczone i prawie zawsze anonimowe, ale są nimi również coraz częściej ci, których zwie się intelektualistami, uczonymi, dziennikarzami, pisarzami – [...] umiejący nieść w przestrzeń publiczną słowo, które nowa potęga telekomunikacji czyni coraz groźniejszymi dla wszystkich policji świata, dla sił cenzury i represji, czy będą one państwowe czy nie, religijne, polityczne, ekonomiczne czy społeczne.

Z kolei Barańczak na konferencji w Neuberg w roku 1992 przypomina artykuł George’a Orwella *Notes on Nationalism*, gdzie tytułowe pojęcie oznacza przemoc „mechanizmu uogólnienia” uzasadnianą ideologią, jaką ustala się „na podstawie pochodzenia etnicznego, przynależności klasowej, koloru skóry, stopnia wykształcenia, wyznania religijnego” (255). Odpowiedzialność pisarza polega na tym, by „nie używać literatury dla umacniania potęgi tego czy innego «uogólnienia»”, lecz zachęcać „do przyjęcia jednostkowego punktu widzenia wraz z całą wiążącą się z tym jednostkową odpowiedzialnością” (257). Barańczak i Derrida nie ograniczają performatywności do literackiego idiomu, ale czynią z niej opór wobec każdej przemocy³². Do tekstów obu pisarzy można odnieść formułę

³⁰ S. Barańczak, *Poezja i duch Uogólnienia* [w:] tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia*, Kraków 1996, s. 251.

³¹ J. Derrida, *Kosmopolici wszystkich krajów, jeszcze jeden wysiłek!*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12, s. 132. Kolejny cytat s. 117.

³² Jak wiadomo, obaj byli konsekwentni i ponosili za to odpowiedzialność – Barańczak podpisał „Memoriał 59” przeciwko zmianom w Konstytucji PRL i należał do współzałożycieli KOR, w sfingowanym procesie skazano go na rok więzienia w zawieszeniu, zwolniono z pracy na UAM w Poznaniu i odebrano możliwość wyjazdów zagranicznych, a jego teksty objęto zakazem druku, z kolei Derrida przeciwstawiał się marksizmowi francuskiej lewicy, apartheidowi, rasizmowi, nieto-

Barańczaka o twórczości, która łączy poetykę z etyką, jednakowoż nie autorytarną, lecz „Bez Autorytetów”:

Co jest, co może być fundamentem takiej etyki? [...] Nie Człowiek z dużej litery [...], ale człowiek konkretny, ten, który właśnie w tej chwili umiera w okopie, osuwa się pod ścianą straceń, chowa w dłoniach spoliczkowaną twarz, płacze w poczuciu poniżenia i opuszczenia. Tylko rozważenie stosunku „ja” do „nie-ja”, do kogoś, kto nie jest mną, lecz jest tak samo jak ja człowiekiem, może mi pomóc w jedynie pewny sposób oddzielić dobro od zła³³.

W latach 80. Derrida i Barańczak coraz mocniej zwracają idiom przeciwko systemowi, co dla filozofa oznacza: „tylko kartki pocztowe, żadnych publicznych ogólności” (P 202), dla poety zaś – pisanie *Widokówki z tego świata*, gdzie twórca używa wszelkich środków, by stworzyć sobie jak największe pole do oddziaływania, a czytelnikom – do reakcji.

Na świetnej okładce Wojciecha Wołyńskiego do paryskiego wydania *Widokówki z tego świata* – pocztówka z falami oceanu (jakby malował je Hokusai), okulary, pisak i amerykański znaczek... Człowiek – tu najważniejszy – ma się wypowiedzieć na odwrocie widokówki. Jest ograniczony przestrzenią kartki pocztowej, gdzie winien się jeszcze zmieścić adres...³⁴.

Okładka ta jest nierozstrzygalnikiem, ponieważ z fal oceanu wyłania się zarys twarzy autora, co w powiązaniu z narzędziami służącymi do pisania i czytania oznacza, że „Cała nieobjętość świata” jest sygnowana, i odwrotnie – sygnaturę poety ustanawia świat. Trudno tu uzgodnić referencję, gdyż zapętłają się akt twórczy i wytwór, nawzajem przez siebie konstytuowane, świat tworzy poetę, a poeta świat, otrzymujemy zatem widokówkę, jaką sygnatariusz dostał od świata, a zarazem, jaką do nas, w świat, wysyła. Barańczak zapisuje pragnienie, by „przez chwilę gładzić zwięzłe spleciony warkocz / kontrapunktu, rozważać cud współistnienia głosów, / z których każdy odbywa w czasie osobną podróż” (*Kontrapunkt* 375). Opisując podobne marzenie z *Envois*, Erazm Kuźma stwierdza, że Derrida oczekuje „nie komunikacji w dawnym stylu, lecz performatywności”³⁵. Zamiast linearnego kodowania zachodzić ma ruch między przekazem cyrkularnym a punktowym: sensu nie można ustalić, bo ciągle krąży od nadawcy do odbiorcy, i z powrotem, jednak w przeblyskach staje się uchwytne. W poezji Barańczaka zawłości relacji komunikacyjnych przecinane są afirmacjami JESTEŚ, JESTEM, które tworzą punktowe performatywy, bliskie TAK Derridy. Komplikacja wynika stąd, że adresat (czasem też nadawca) jest wieloimienny, przy czym perspektywa waha się między objęciem wszystkich wariantów a zawężeniem,

lerancji religijnej, wspomagał czeskich dysydentów, został w Pradze osadzony w więzieniu, popierał Nelsona Mandelę, wykladał na temat gościnności i przebaczenia.

³³ S. Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego* [w:] tegoż, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 35 [wyd. I, Paryż 1979].

³⁴ J. Łukasiewicz, *Ja-zdanie*, „Odra” 1990, s. 93.

³⁵ E. Kuźma, *Modele komunikacji literackiej we współczesnych doktrynach literaturoznawczych* [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2003, s. 205.

dzięki któremu czytelnik może odnosić teksty do siebie. Ponadto w pewnych miejscach kwestionowane są porozumienie, sens i wiara, w innych zaś – dopuszcza się ich możliwość. Oto przykłady z bardziej wyrazistą cyrkularnością:

Sobowtórze, Tubylcze Na Brzegu, skąd jak bumerang
ze świstem nadlatuje ciągle to samo pytanie
zmienione w tę samą odpowiedź: że w międzyczasie umieram

[*Jakieś Ty 347*];

nade mną, rozpostarta czujnie i daleko
siatkówka oka, na którego dnie
moje odbicie i skąd wraca echo
tych samych w kółko słów: A jeśli nawet nie

[*I tak 374*].

To zaś fragmenty, gdzie mocniej zaznacza się afirmatywna punktowość:

[...] to świat, czytelne „tak”, niespodziewane
przybicie stempla słońca na kolejny ranek,
którego mogło nie być, a jest, cały, jeden

[*Co mam powiedzieć 341*];

tak, wreszcie, bądź tak chwilkę:
z tym, że już zmierzch:
a został jeden tylko
jednorazowy flesz

[*Zdjęcie 372*].

Envois „pokazuje świat jako pan-komunikację, pan-kartę pocztową, pan-pocztę, pan-pośłańca pocztowego”³⁶, tak samo *Widokówka...*, gdzie wszyscy ze wszystkimi usiłują się porozumieć, ale przekazy są niejasne, wracają ze stemplem „adresat nieznan” i tylko na mgnienie, „jakimś trafem” kartki pocztowe stykają się, tak jak obcują ze sobą kochankowie, „aby języki dwa bez skutku, ale czule / chciały się spleść” (*Wrzesień 1967*, 356). *Widokówka*, list, tablica z Macondo są figurami zamknięcia, jednak to z nich właśnie czyni Barańczak przestrzeń wolności, podobny gest odnajdując u bliskich mu twórców. W kontekście *Listów do Olgi* Václava Havla poeta odnotowuje, iż może ktoś uzna, „że pośród gatunków literackich uprawianych w naszej epoce najwyższym stopniem wyrafinowania odznaczał się list z więzienia”³⁷. Pisarz-przemytnik tworzy „w granicach obowiązującego modelu wypowiedzi, a jednak wypełnia ten schemat natarczywą niepowtarzalnością swego indywidualnego głosu”. Przemytnikiem idiomu była też Emily Dickinson:

³⁶ Tamże, s. 205.

³⁷ S. Barańczak, *Horyzont absolutny* [w:] tegoż, *Tablica z Macondo...*, dz. cyt., s. 120. Kolejny cytat tamże.

W potrzebie wiary, w potrzebie bycia kochaną, w potrzebie literackiej afirmacji – umysł poetki żąda maksymalistycznie Wszystkiego, aby otrzymać Nic; aby zetknąć się z odmową, obojętnością lub drwiną, jak w symbolicznym wierszu, w którym egzotyczna „Brazylia” to synonim nieosiągalnego marzenia, a pod postać „wszechwładnego Kupca” można podstawić tak Boga, jak i Ukochanego albo Czytelnika³⁸.

„O «Brazylii» nie można jednak przestać marzyć”, dlatego poetka wybiera „paradoksalne posiadanie drogą wyzbycia się, przyjęcie poprzez odrzucenie”. Z taką postawą koresponduje forma wiersza, przełamującego opór i jakby pokawałkowanego w tej walce, utrwalającego jednak „Całą nieobjętość świata”. Podobnie jest z pisarstwem Barańczaka, będącym ramką na świat, widokówką z tego świata i więziennym listem, gdzie pisze się, wbrew wszystkiemu, TAK i JEST. Owo JEST, wskazuje Leonard Neuger, to „uciekające imię”, które jednak powraca wciąż w dedykacjach obok drugiego: ANI. „I jest to jedyne imię, które nie ucieka, które trwa w swej niewzruszonej pewności, zaświadczać (zapewniając?) istnienie. Właśnie «JEST»”³⁹. „That Love is all there is”, pisze Emily Dickinson, a Barańczak przekłada: „Miłość jest wszystkim, co istnieje” (W 258). Tymi słowami zatytułował tłumacz antologię liryki miłosnej, odpowiadając na cudzą potrzebę wiary, potrzebę bycia kochaną, potrzebę literackiej afirmacji, i samemu pragnąc odpowiedzi „Jakiegoś Ty” – listu, co nie nadchodzi.

Dorota Wojda

ADDRESSEE UNKNOWN: LIMITS OF COMMUNICATION THEORY IN
THE WORK OF STANISŁAW BARAŃCZAK

Summary

This article reaches out to the whole of Stanisław Barańczak's work (ie. poems, criticism, translations and theory-of-literature studies) to demonstrate his proclivity for blurring discourse borders and to bring to light his interest in problematizing the orthodoxies of a theory literature built according to rules supplied by communication theory. First, the article looks at the question of Barańczak's reading and writing habits. While declaring his adherence to the codes of communication theory, in actual practice he would pay little attention to them. The evidence presented in the article suggests that he was attracted by hermeneutics, but then abandoned it for its rival – deconstruction. Finally the article examines his *Postcard from This World*, which is treated here as a piece of performance poetry. Similarly, the mail metaphors, which crop up throughout Barańczak's work, can be regarded as signals of his preference for a mode of communication in which the readers are empowered to share in the construction of meanings and thus invites them to something like a lovers' dialogue.

³⁸ Tegoż, *Skoro nie można mieć wszystkiego*, dz. cyt., s. 18. Kolejne cytaty tamże.

³⁹ L. Neuger, *Uciekające imię* [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec i D. Pawelec, Katowice 2007, s. 16–17.