Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 7 (2019)

ISSN 2353-4583

DOI 10.24917/23534583.7.10

Maria Tarnogórska

ORCID 0000-0001-5257-1620

Uniwersytet Wrocławski

Kuglowanie teorią. *Casus* Stanisława Barańczaka

„Do czego można by porównać jego maestrię? Wyobraźmy sobie faceta, który jedzie na rowerze na linie rozciągniętej między dwoma wieżowcami bez trzymanki, za to w rękę ma skrzypce, na których gra niczym, dajmy na to, Yehudi Menuhin – to właśnie to”¹. Podany przez Joannę Szczęsną przykład niezwykle ekwilibrystyki, odnoszący się do ludyczno-nonsensowej twórczości poetyckiej i translatorskiej Stanisława Barańczaka, w obrazowym skrócie zdaje się ujmować istotę obecnego w jego tekstach fenomenu. Czytając *Mega-palindromader 2.501-literowy*, stanowiący kunsztowną, wyrafinowaną wersję pocziwego w swej popularnej postaci „kajaka” lub „potopu” palindromu², czy ulegając magii dźwiękowego majstersztyku, jakim jest niewątpliwie przekład wiersza Mary Ann Hoberman *Z wykładów: „Sześć przykładów układów w świecie owadów”* („Rój pcheł kłuł w brzuch rój pszczoł. Rój pszczoł/ Miał gdzieś rój pcheł: kłuł w brzuch rój much” itd. w kolejnych sześciu czterowersowych strofach³), trudno oprzeć się wrażeniu, iż autor, balansując niemal na granicy niemożliwego, uprawia sztukę o szczególnych walorach, niemieszczącą się w żadnych rozpoznawalnych kanonach. Co więcej, obszar podobnych praktyk nie ogranicza się w wypadku Barańczaka do czysto literackiej dziedziny, lecz obejmuje też obszar literaturoznawczego, a ściślej teoretycznoliterackiego dyskursu, do którego naturalny niejako dostęp zapewnia mu status „licencjonowanego” teoretyka literatury. Barańczak to wszak były pracownik Zakładu Teorii Literatury Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, autor rozprawy doktorskiej *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wydanej w słynnej, teoretycznoliteracko ukierunkowanej serii „Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej” (1974), jak również wielu innych znaczących naukowych publikacji⁴. Mariaż nauki z „gatunkiem zaba-

1 J. Szczęсна, *Mielona Gęś albo W Orkanach absurdu*, „Gazeta Wyborcza”, 31.01–1.02.2004, s. 12.

2 Zob.: S. Barańczak, *Jazda, rdzo, zdradzaj!*, „Przekrój” 2001, nr 1, s. 56–57.

3 S. Barańczak, *Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej*, Kraków 2007, s. 274.

4 Można do nich zaliczyć książkę *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL* (wyd. 1: Paryż 1983) czy *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta* (wyd. 1: Londyn 1984).

wy”⁵ przybiera jednak najbardziej efektowną formę w książce *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* (wyd. 1: 1995), w której ludyczna perwersja dotyka, rzecz by można, twardego jądra teorii, za jakie powszechnie uchodzi skrajnie sformalizowany, reprezentujący ideał czystej naukowości model strukturalistyczny. Model ów, dobrze znany Barańczakowi i stosowany przez niego – choć twórczo i nieortodoksyjnie, jak we wspomnianej rozprawie o języku Mirona Białoszewskiego czy książce o poezji Herberta⁶ – w naukowych opracowaniach stanowił, jak wolno sądzić, odpowiednie wyzwanie dla specyficznej wyobraźni, wymagającej dla swych konceptów stawiającego silny opór tworzywa, w myśl Tuwimowskiej zasady „im trudniej, tym ciekawiej”⁷. „Skarnawalizowanie” mało atrakcyjnego z perspektywy nastawionego na przyjemność lektury odbiorcy stylu teoretycznego myślenia musiało zatem przybrać formę na tyle radykalną, by nie tylko mogła ona zaspokoić wirtuozerskie ambicje autora, lecz również wciągnąć do gry czytelnika, oferując mu udział w żywym i nieustannie absorbującym jego uwagę widowisku. Jak pisał Zbigniew Raszewski: „Widowisko to taki przejaw życia zbiorowego, który człowiek wywołuje, by wzbudzić podziw innych ludzi przez swoje szczególne umiejętności...”⁸. Znakomity historyk i teoretyk teatru uzupełnia tę ogólną formułę typologią, która wyodrębnia trzy grupy widowisk: zawody, popisy oraz przedstawienia⁹, dopuszczając jednocześnie możliwość istnienia zjawisk pogranicznych. Jeśli przyjąć, iż książkę Barańczaka opisać można w takich właśnie kategoriach, jej wyjątkowy charakter najlepiej zdaje się ujmować przynależność do drugiej grupy, mieszczącej w sobie umiejętności reprezentowane między innymi przez akrobatę, prestidigitatora czy klauna¹⁰.

Kuglarskie popisy

„Prywatna teoria gatunków” Barańczaka korzysta z teoretycznego dyskursu na specjalnych zasadach, podporządkowując go regułom widowiskowej wyobraźni. Z jednej strony zachowuje więc łączność ze stylem naukowej powagi, korzystając ze specjalistycznej terminologii („funkcja impresywna”, „mnemotechniczne parafrazy”, „poetycka nadorganizacja”, „dezautomatyzacja zleksykalizowanych związków frazeologicznych”) i „słownictwa książkowego (erudycyjnego)”¹¹ („postać

5 Kategorię tę wyodrębnia W. Tomasik w pracy *O ludyczności tekstu literaturoznawczego*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6.

6 Na strukturalistyczne inspiracje obecne w monografii o Herbercie zwraca uwagę A. Makowski w recenzji książki (zob.: „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 1, s. 245).

7 J. Tuwim, *Pegaz dęba. Panopticum poetyckie*, Warszawa 2008, s. 13. Książka Barańczaka, co wskazuje już sam jej tytuł, była oczywistym nawiązaniem do koncepcji poprzednika (pierwsze wydanie „panopticum” ukazało się w 1950 r.).

8 Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, s. 35.

9 Tamże, s. 45.

10 Tamże, s. 46.

11 Zob.: S. Gajda, *Współczesna polszczyzna naukowa. Język czy żargon?*, Opole 1990, s. 65.

ewokowana przez dane imię i nazwisko”), tworząc definicje („Identograf [...] jest to krótki tekst o charakterze lirycznym, dramatycznym lub epickim, dający się skonstruować w identycznej postaci graficznej w dwóch różnych językach i w każdym z nich w miarę spójny oraz mający przynajmniej pewne pozory sensu”; PZ, s. 115¹²), budując rozbudowane typologie („Gatunek onanagramu występuje w wielu podgatunkowych odmianach...”; PZ, s. 41), ustalając istotne zależności („im wyższe piętro systemu językowego, tym trudniej zauważyć brak określonego elementu jego repertuaru”; PZ, s. 77), dbając o zasadę naukowej ścisłości („Turystychu nie należy mylić z turestychem”; PZ, s. 172), czy przywołując autorytet bezosobowej instytucji wiedzy („Nauka rozróżnia dwa podstawowe rodzaje poliględzby” ...; PZ, s. 114), z drugiej zaś strony na różne sposoby spektakularnie, a zatem odwołując się do widowiskowej, a nie abstrakcyjnej wyobraźni, związek ten narusza, poprzez co powoduje zabawne konflikty i humorystyczne kolizje dwóch odmiennych porządków. Przede wszystkim więc rozbudowana zostaje sfera kontaktu z czytelnikiem, którego uwaga pobudzana jest niemal od pierwszego zdania tekstu: „Poezja powinna służyć życiu. Co do tego chyba się zgadzamy? Słucham? Że raczej życie powinno służyć poezji? Właściwie, też racja. Nie bawmy się w szczegóły” (PZ, s. 7). Inscenizowanie dialogu z publicznością staje się niezwykle istotnym sygnałem teatralizacji relacji nadawczo-odbiorczych. Wyraźny podział na role podkreśla wielka litera („Autor Tych Słów”, „Autor Niniejszego”, „Autor Tych Elukubracji”, „Łaskawy Czytelnik lub Czytelniczka”, „Czytelnicy lub Czytelniczki Znający Język Angielski”), nadająca obu stronom rangę uczestniczących w spektaklu *dramatis personae*. Trudno nie zauważyć, iż powstały na gruncie strukturalistycznego literaturoznawstwa teoretyczny koncept „dramatu komunikacyjnego”¹³ podlega tu ożywczej konkretyzacji, nadającej intelektualnym dywagacjom pozór dziejących się zdarzeń. Wyrazistym przykładem tej strategii jest analiza „modelu komunikacji”, zawarta w rozdziale poświęconym gatunkowi obleśników, który dodany został do drugiego wydania książki¹⁴:

Rytuał „gry półsłówek” jest bowiem, jak wszystko, co genialne, niezwykle prosty. Wpisany w ten typ igraszki słownej model komunikacyjny nie mógłby wręcz być bardziej rudymmentarny, a przebieg całego aktu komunikacji – krótszy i oszczędniejszy. Osobnik Opowiadający Obleśnik (dalej OOO) wypowiada dwa słowa; jego słuchacz, Przytomny Przystawiacz Półsłówek (dalej PPP), dokonuje w myślach flip-flopu początkowych od-

12 Wszystkie cytaty, z wyjątkiem późniejszych odwołań do gatunku obleśników, dodanego do drugiego wydania książki z 2008 r., przytaczam za pierwszym wydaniem: S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Londyn 1995, które oznaczam skrótem PZ. Warto dodać, iż już po napisaniu niniejszego tekstu ukazało się trzecie, znacznie poszerzone wydanie książki, poprzedzone obszernym wstępem Joanny Szczęsnej (Warszawa 2017).

13 Najsilniej oddziałującą koncepcję stworzyła w ramach polskich badań strukturalistycznych A. Okopień-Sławińska, posługująca się metaforą „teatru mowy” w tekście literackim. Zob.: A. Okopień-Sławińska, *Jak role osobowe grają w teatrze mowy?*, „Teksty” 1977, nr 5–6. Por. również: J. Sławiński, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 12.

14 Zob.: S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Warszawa 2008 (wydanie to oznaczam skrótem PZ II).

ciników tych słów [np. wyrażenia „tenis w porcie” – M.T.], kojarzy, w czym rzecz, i reaguje (zazwyczaj Śmiechem, choć bywa, że i zgorszeniem, a w pewnych drażliwych sytuacjach nawet Policzką) (PZ II, s. 63).

Obecne na początku cytatu słownictwo („rytuał”, „gra”) niedwuznacznie odsyła zresztą do konwencji spektaklu, choć tym razem nie na poziomie relacji Autora z Czytelnikiem, lecz w obrębie gatunkowego opisu, tworzącego modelową sytuację odbioru. Ekspozowanie tej pierwszej relacji przebiega wszak znacznie intensywniej i dotyczy wielu miejsc nadrzędnej narracji tekstu, niejednokrotnie pełniąc funkcje podobne do didaskaliów, wyposażonych w moc illokucyjną, przekształcającą przekaz w *quasi*-teatralną partyturę¹⁵. Charakter inscenizacyjnych wskazówek mają przecież choćby takie fragmenty stosowanego przez Autora metatekstu:

„Ktokolwiek, po chwili skupionej ciszy, **jaka niewątpliwie zapadła**, wyrwie się z małostkowym zastrzeżeniem...” (PZ, s. 21; podkr. M.T.).

„Błyskotliwe – powie każdy Czytelnik i Czytelniczka...” (PZ, s. 27).

„Cytujemy ten przykład i od razu uśmiejemy się z rzekomym ubolewaniem...” (PZ, s. 24).

Reżyser pozostawia zatem niewiele miejsca na czytelniczną improwizację: spektakl zaplanował w najdrobniejszych szczegółach, przyznając sobie rolę omnipotentnego demiurga. Traktowany w kategoriach widowiska tekst Barańczaka jest więc występem solowym, co, by wrócić do przytoczonej wcześniej klasyfikacji Zbigniewa Raszewskiego, potwierdza jego przynależność do grupy widowisk popisowych (zdaniem badacza w trzeciej grupie, do której należą przedstawienia, „dominuje [...] działalność zespołowa”¹⁶), czemu nie przeszkadza nawet silnie zaznaczona w tekście obecność odbiorcy. Jak bowiem przekonuje Raszewski, reprezentanci tej grupy „są solistami, wykonują krótkie »numery« i – rzecz ogromnej wagi – z reguły zwracają się do nas, do widzów”¹⁷. Popisowy charakter „występu” Barańczaka zakłada więc intencję podporządkowania sobie odbiorcy poprzez wzbudzenie w nim podziwu dla niezwykłych, przesuwających granice ludzkich możliwości, umiejętności. Jak w przypadku każdego widowiska liczy się tu nie tylko czysta sprawność, lecz także forma jej prezentacji, zdolna przytłoczyć widza i wytworzyć iluzję cudowności. Trudna to rola dla teoretyka, jednak, jak niegdyś ujął to Jan Gondowicz: „Stanisław Barańczak potrafi wszystko, a nawet jeszcze więcej”¹⁸. Zawilości „demonstrowanych” (słowa tego używa autor, jak się wydaje, z pełną premedytacją: „Już ten prosty przykład **zademonstrował** chyba z miażdżącą oczywistością...”; PZ, s. 24; podkr. – M.T.) gatunków poezji nonsensu oraz pojęciowego instrumentarium prezentowane są więc nader często na zasadzie odwołującego się do wyobraźni wizualnej¹⁹ pokazu, wykorzystującego metaforyczne możliwości języka:

15 Pisał o tym Maciej Kawka w artykule *Pragmatyka tekstu teatralnego – didaskalia*, zwracając uwagę na „kreacyjną siłę illokucji metatekstowej tworzącej teatralny kształt dramatu” (w: *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice 2001, s. 133).

16 Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, dz. cyt., s. 47.

17 Tamże, s. 46.

18 Gwidon Znajco [Jan Gondowicz], *O hamburge-fonsz!*, „Ex Libris” 1996, nr 89, s. 10.

19 Na temat wizualności jako kategorii w większym stopniu niż teatralność charakteryzującej dramat zob.: A. Krajewska, *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego*

„Dezautomatyzacja [...] niczego w języku nie rozbija bezpowrotnie, nie niszczy – przypomina raczej podważenie krawędzi muszli, zapuszczenie spojrzenia do środka i pozostawienie jej w spokoju, aby sama się na nowo zamknęła” (PZ, s. 82).

„[...] identograf będzie musiał polegać na wyłożeniu na talerz kartki DWÓCH tekstów napisanych w dwóch różnych językach, a przecież – zadziwiająco podobnych” (PZ, s. 115).

„[...] oceanu możliwości, jaki tu się przed nami rozciąga, nie wlejemy bez reszty nawet i w tysiąc probówek” (PZ, s. 138).

Znamienne, iż w rozdziale o idiomatołach (idiomach widzianych oczami Małego Kazia, czyli dosłownie; PZ, s. 80) pojawia się określenie „oko percepcji językowej”, dobitnie podkreślające rolę widzenia i związanego z nim „unaocznienia” w procesie poznania. Cytowana metafora muszli, mająca obrazować istotę zabiegu językowej dezautomatyzacji, wywołującej jakże istotny dla całego przedsięwzięcia Barańczaka efekt nonsensu, znajduje obszerne rozwinięcie w postaci porównania odnoszącego się do sfery doświadczeń wzrokowych:

[Dezautomatyzacja – M.T.] podważa nie tyle skorupkę językowej ostrygi, ile klapkę przesłaniającą oko naszej językowej percepcji. Najtrafniejsze chyba byłoby przyrównanie dezautomatyzacji do włożenia na chwilę okularów umożliwiających oglądanie trójwymiarowych filmów albo przezroczy [...] Wyrażenie „wyjść na czymś jak Zabłocki na mydle” [...] nagle objawia nam [...] markotnego Zabłockiego wraz z jego smętnie obwisłym staropolskim wąsem i piętrzącymi się wokół stertami kostek mydła, na którym najwyraźniej zrobił zły interes (PZ, s. 82–83).

W jeszcze większym stopniu wizualność zyskuje na znaczeniu w rozdziałach o poliględzbach i obleśnikach, podnosząc dramatyczne walory rozprawy na tyle, iż staje się ona rodzajem obfitującego w liczne efekty minispektaklu. W obu wypadkach ekwiwalentem suchego gatunkowego opisu staje się widowisko kulinarne, rozgrywające się bezpośrednio na oczach wchodzącego w rolę widza czytelnika (widowskowość czynności kulinarnych potwierdza wszak popularność jakże licznych dziś, poświęconych gotowaniu, programów telewizyjnych). Tak więc różnicą między utworem makaronicznym (w niniejszym kontekście określenie to nabiera słusznej, jak się wydaje, dwuznaczności) „a bardziej od nie[go] wyrafinowaną poliględbą polega po prostu na liczbie garnków: tam musiał być jeden, tu muszą być dwa. Poliględba gotuje w nich dwa osobne języki, przyrządzając w ten sposób dwa odrębne dania –

dramatu, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki. I. Opacki, Warszawa 2000, s. 56–57. Wydaje się, iż w przypadku książki Barańczaka wspomnieć też trzeba o roli obrazów dźwiękowych, które pozwalają budować iluzję brzmieniowego podobieństwa, posiadającą niezwykle istotne znaczenie dla poetyki gatunków, których wyznacznikiem jest naśladowanie dźwięków jakiegoś języka za pomocą systemu fonetycznego innego języka (np. uzyskanie w polszczyźnie brzmienia języka włoskiego czy francuskiego, do czego wykorzystać można formę fonetu lub fabulionu). Zob.: PZ, s. 118–135. Zasadniczo jednak zgodzić się chyba należy z opinią Toma Gunninga, iż „Magia sceniczna, mimo że przybiera rozmaite formy, wliczając w to akustykę, dąży zasadniczo do oszukania oka, pragnie sprawić, by człowiek zobaczył rzeczy, w których istnienie nie wierzy” (T. Gunning, *Jesteśmy tutaj i gdzieś indziej. Magia sceniczna końca XIX wieku a pojawianie się (i znikanie) wirtualnego obrazu jako korzenie kina*, przeł. A. Rogoziński, M. Pabiś-Orzeszyna, Ł. Biskupski, „Kultura Popularna” 2013, nr 3, s. 7).

po czym wyklada je obok siebie na jednym półmisku, co pozwala nam dostrzec rzecz zadziwiająca: dania prawie niczym się od siebie nie różnią, choć w wypadku pierwszego z nich podstawowym surowcem był bażant, a w wypadku drugiego – kiszona kapusta” (PZ, s. 113). Podobnie **wygląda** prezentacja cech gatunkowych oblesnika, która staje się metaforycznym wywodem na temat smażenia naleśników:

Oblesnik przypomina naleśnik tym, że ma dwie strony [...] również tym, że jego proces stawania się wkracza w fazę finalną w momencie, gdy osoba smażąca dokonuje tak zwanego flip-flopu, to znaczy – w wypadku naleśnika przynajmniej – ruchu patelnią powodującego wyrzucenie naleśnika w górę, jego przewrótkę w powietrzu o 180 stopni i wylądowanie nieusmażoną jeszcze stroną na patelni (PZ II, s. 62).

Żonglowanie patelnią to czynność niewątpliwie popisowa, wywołująca podziw dla zręczności manipulującego nią kucharza-sztukmistrza. Stąd blisko już do praktyk iluzjonistycznych, których duch najwyraźniej gości w „prywatnej teorii” Barańczaka. Na jej terytorium gatunki objawiają właściwości magicznych przedmiotów, wytwarzających złudzenia, obiecujących cudowne metamorfozy, budzących zdziwienie i zaskakujących swą niecodzienną postacią i przeznaczeniem. Budowanie iluzji podobieństwa, zdolnej omamić widza fałszywym pozorem, stanowi wszak istotę poliględzby. Jak komentuje Autor jeden z przykładów: „Myślał, Germaniec jeden, że je bażanta – a to był bigos!” (PZ, s. 116); z kolei mechanizm językowej transformacji charakterystyczny dla onanagramu, czyli „anagramu onomastycznego” (PZ, s. 40), sprawia, iż „krytyk literacki Marian Stala może [...] wcielić się w szereg tajemniczych postaci, jak Lisa Amarant, Tina Marsała czy Stan Malaria” (PZ, s. 41). Kierowane do publiczności pytania retoryczne podgrzewają atmosferę spektaklu, w którym, niczym za sprawą magicznej sztuczki, występujące w nim postacie zmieniają płynnie swoją tożsamość: „Czy Czytelnik albo Czytelniczka tych słów domyśliliby się, że kolejny zaprzyjaźniony z nami krytyk literacki, Małgorzata Baranowska, może objawić się naszym oczom jako Agata Norma Szał-Brawko, Waza Gramotna-Skrobała, Marta W. Nagrzała-Boska, albo Tamara Gorzałka-Wsobna?” (PZ, s. 43). Autor, przypomnijmy, pisany dużą literą zgodnie z zasadą dramatycznego scenariusza, przyjmuje więc wyraźnie rolę prestidigitatora: „Zamienia obiekty w inne, wyjmuje jedną rzecz z drugiej...”²⁰, mnożąc kształty i wywołując iluzję wielości rzeczy za pomocą zręcznie stosowanych trików. W rozdziale zawierającym typologię limeryków dzięki z jednej strony misternie skonstruowanej sieci odsyłaczy, umożliwiającej dublowanie gatunkowych odmian poprzez tworzenie haseł synonimicznych (Bimeryk-dublimeryk, Lichorymeryk-lame’eryk czy Melimeryk-limelos), z drugiej zaś przyjęciu zbyt szczegółowych kryteriów podziału (Blineryk – „Limeryk, w którym autorowi udaje się umieścić w pozycji rymowej słowo »blin«...”, czy Limerynos – „Limeryk, którego główną bohaterką jest owca”; PZ, s. 141, 160) wyodrębnionych zostaje aż 66 odmian gatunku. Inwencja nazewnicza Autora wytwarza pozór istnienia szeregu nieznanych dotąd podgatunków, choć naprawdę nie odzwierciedla rzeczywiście istniejących przedmiotów genologicznych w rozumieniu nadanym im

20 J.H. Budzik, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Katowice 2015, s. 77. Autorka charakteryzuje w ten sposób bohatera animowanego filmu *Iluzjonista* Sylvaina Chometa (2010).

niegdyś przez Stefanię Skwarczyńską²¹, zatem jako odrębnych rozwiązań formalnych. Naturalna z punktu widzenia zadań genologii klasyfikacja materiału literackiego przekształca się w fantazję genologiczną, przybierającą ostatecznie postać gatunkowej feerii²².

W tworzeniu efektu iluzji uczestniczą również wyposażone w walor udawanej naukowej powagi rozbudowane komentarze i przypisy, które kuriozalnym niejednokrotnie konstrukcjom słownym nadają pozór znaczeniowej głębi, jak w wypadku szczególnie trudno „interpretowalnych” palindromaderów. Uruchomienie „naukowej aparatury” powoduje, iż najbardziej nawet „idiotyczny” palindromader „okazuje się zdolny do życia” (PZ, s. 37), ujawniając subtelne, odwołujące się do erudycyjnych skojarzeń pokłady sensów. Iluzja znaczeniowej głębi staje się więc podstawą zręcznie sprokurowanej intelektualnej fikcji, na którą, podobnie jak w wypadku magicznych sztuczek prestidigitatora, godzi się odbiorca, spragniony „rzeczy dziwnych a ciekawych”²³.

Koncept podporządkowanego popisom Autora widowiska realizuje się także w wymiarze syntagmatycznym tekstu, decydującym o dynamice jego przebiegu. W obrębie poszczególnych rozdziałów napięcie wydaje się starannie reżyserowane – w rozdziale o palindromaderach pojawia się nawet określenie *finale grande* (PZ, s. 36), stosowane na oznaczenie punktu kulminacyjnego przedstawienia. Wiąże się to ze stopniowaniem efektu mającego wywołać rosnące zdumienie czytelnika dla akrobatycznej zręczności Autora, nieustannie przesuwającego granice własnych możliwości. Stąd zapowiedź zastąpienia „Trafnego Przykładu” „Przykładem Jeszcze Trafniejszym” – motywowana dążeniem do „doskonałości” (PZ, s. 65), czy formy wyrafinowanej „bardziej wyrafinowaną”. W rozdziale o palindromaderach zasada ta zyskuje następującą wykładnię: „w wypadku palindromu trudność stworzenia poprawnego a zarazem ściśle »lustrzanego« zdania rośnie w postępie geometrycznym w miarę rozszerzania się jego rozmiarów” (PZ, s. 25). Zwieńczeniem staje się zatem prezentacja palindromowego tekstu o rozmiarach miniopowiadania z udziałem dialogu, spełniającego wszelkie kryteria gatunkowej tożsamości. Znamienne, iż opis zmagania o osiągnięcie coraz trudniejszego wariantu formy posługuje się metaforą liny – typowego rekwizytu akrobatycznych sztuczek i ewolucji: „Ktokolwiek próbował choć raz w życiu ułożyć palindrom, zna to niemal fizyczne odczucie narastającego gwałtownie, jak w ciągniętej z przeciwnych stron linie, napięcia – pod którego wpływem lina zdania istotnie w którymś momencie musi pęknąć” (PZ, s. 26). Przedstawienie zawłości form gatunkowych w konwencji akrobatycznego popisu pozwala niewątpliwie zbudować analogię do autentycznego widowiska, tak scharakteryzowanego przez Zbigniewa Raszewskiego:

Z przyjemnością śledzimy kolejne ewolucje akrobata, który „pod kopułą” rzuca wyzwanie prawom grawitacji: teraz zwisnął za jedną nogę, teraz bierze w zęby tyczkę, teraz

21 Nawiązuję tu do znanej teorii S. Skwarczyńskiej, przedstawionej nigdyś w 3. tomie jej *Wstępu do nauki o literaturze*, Warszawa 1965.

22 Na temat feerii jako formy widowiskowej zob.: J.H. Budzik, *Filmowe cuda...*, dz. cyt., s. 120–121.

23 Zob.: W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963, s. 63.

tej tyczki czepia się jego żona. Nawet bywalec cyrkowy nie jest zupełnie pewny, co będzie dalej, z zaciekawieniem obserwuje **mnożenie trudności**, pewność i elegancję wykonania²⁴.

Omówione dotąd właściwości dyskursu prezentującego „prywatną teorię gatunków” wskazują niewątpliwie na liczne nawiązania do estetyki tej odmiany sztuk widowiskowych, której celem jest wzbudzenie podziwu dla zręczności i niezwykłych – rzecz by można nawet nadludzkich – umiejętności twórcy. Intencję tę zdradza wszakże sam Autor, kiedy w rozdziale o liberykach deklaruje: „Autor Niniejszego najbardziej lubi te [limeryki – M.T.], w których udało mu się przeforsować jakąś barierę, zrymować coś, **co zdawało się nie do zrymowania**” (PZ, s. 169; podkr. M.T.), czy też kiedy pisząc o mankamętach ujawnia motywację towarzyszącą jednemu z przedstawionych tam utworów: „**wbrew wszelkim prawom boskim i ludzkim** udowodni, że polszczyzna potrafi zakasować dźwięcznością nawet włoszczyznę” (PZ, s. 75–76; podkr. M.T.). Paradoksem wydaje się, iż tradycję teoretyczną dla tak efektownie zainscenizowanego wykładu stanowi strukturalizm, znany ze swoich „separatystycznych” względem praktyki artystycznej założeń. Jednak w rękach Barańczaka naukowa maszynieria zaczyna produkować niespodziewane sensy, stając się narzędziem intelektualnej zabawy, noszącej znamiona kuglarskiego popisu. Warto przypomnieć, iż pojęciem „pokazu kuglarskiego” posługiwała się ponad pół wieku temu Stefania Skwarczyńska, łącząc je z wyodrębnionym przez siebie rodzajem rozrywkowo-autotelicznym²⁵. Niezwykle aktualnie zdają się brzmieć ustalenia badaczki w konfrontacji ze strategią, charakteryzującą książkę *Pegaz zdębiał*: zarówno wtedy kiedy mówi o roli podmiotu jako „igrca, kuglarza, prestidigitatora”, jak i wtedy gdy określa cechy samego przedmiotu, który „domaga się takiego ujęcia, by zabawić i zainteresować odbiorcę efektem przezwyciężenia karkołomnych założeń myślowych i formalnych, domaga się więc silnej ekspozycji chwytów niezwykłych, wymyślnych, nierzadko wręcz kuglarskich”²⁶. W wypadku Barańczaka kuglowanie teorią, „wyczarowywanie” za jej pomocą nowych form gatunkowych o dziwacznych nazwach (idiomatoły, mankamęty, alfabetony, obleśniki, palindromadery czy bezecenze) i właściwościach to jednocześnie dowód na typowo strukturalistyczną fascynację językiem, jego systemowym porządkiem (znacząca wydaje się z tej perspektywy metafora „języka-zegarka”; PZ, s. 65), umożliwiającym generowanie genologicznych „światów możliwych”. Metajęzykowa świadomość Barańczaka nieustannie zdradza przecież swój naukowy rodowód – zarówno wtedy gdy znajduje wyraz w specjalistycznym żargonie („Dziecięcy błąd językowy jest pytaniem postawionym systemowi językowemu...”; PZ, s. 82), jak i wtedy gdy opiera się na ekstrawaganckiej przenośni, obrazującej językowy „jarmark cudowności”: „Oto [...] te czternaście pereł, czy raczej – czternaście różnych konfiguracji wciąż tego samego, a coraz to innymi blaskami olśniewającego sznura pereł ojczystego alfabetu...” (PZ, s. 15), „Może uczynienie użytku z CAŁEGO alfabetu na raz jest czymś w rodzaju obudzenia dzinna śpiącego w butelce mowy, wyzwoleniem energii skumulowanej w tej

24 Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, dz. cyt., s. 54–55 (podkr. M.T.).

25 S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, dz. cyt., s. 100.

26 Tamże, s. 118–119, 122.

masie krytycznej języka, jaką jest stuprocentowa pełnia jego fonetyki i ortografii...” (PZ, s. 19). Współwystępowanie naukowej teorii i cudowności nie stanowi jednak dysonansu z perspektywy doświadczeń, właściwych obecnemu w tych rozważaniach rodzajowi sztuk widowiskowych. Kuglarstwo – dziedzina kojarzona z magią, iluzją, prestidigitatorskimi sztuczkami – nie wyklucza wszakże udziału naukowej wiedzy w osiąganiu nadzwyczajnych efektów. Witold Filler, autor opracowania poświęconego dawnej sztuce cyrkowej, cytuje słynnego w czasach oświecenia iluzjonistę Pinettiego, wspomnianego zresztą przez Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*, który tak przedstawia źródło swoich sukcesów: „Wszystko, co robię, jest skutkiem znajomości scjencji fizycznych, związanej z pewnym rodzajem zręczności w rękę”²⁷. O „kooperacji cyrku z nauką”²⁸ traktuje zresztą jeden z rozdziałów wspomnianej książki, w którym podaje się liczne przykłady zastosowania praw i wynalazków nauki jako podstawy ekwilibrystycznych i magiczno-iluzjonistycznych popisów. Jeśli więc uznać „prywatną teorię gatunków” Stanisława Barańczaka za rodzaj zabawy, to jest to z pewnością „Zabawa znawcy, a zarazem zręcznego prestidigitatora, igrającego z tekstem i odbiorcą”²⁹. Typowe dla prestidigitatora panowanie nad materią znajduje tu analogię w postaci panowania nad substancją języka, co uznać można za kolejny dowód strukturalistycznych sympatii autora, nieprzyjmującego do wiadomości poststrukturalistycznego sloganu, iż to język nami mówi³⁰.

Osobną kwestią pozostaje natomiast zagadnienie humoru, stanowiącego istotny pierwiastek szeroko traktowanego pisarstwa autora książki *Pegaz zdębiał*. Jak sam twierdził: „w moim pisarstwie – poetyckim, krytycznym, translatorskim, **nawet naukowym** – zawsze był pewien element humoru”³¹. Badanie *spectaculum* teorii niewątpliwie pozostawia tę kwestię nieco na marginesie ze względu na abstrakcyjny przeważnie, intelektualny charakter zawartego w książce Barańczaka humoru, jak również z powodu priorytetów, o których piszą autorzy *Filozofii dowcipu*: iluzjoniści raczej starają się „nas zadziwić, a nie rozbawić”³². Trudno jednak byłoby ów element całkowicie pominąć, zważywszy wyraźnie nacechowaną performatywnie, zatem domagającą się wykonania, postać teoretycznie wykreowanych przez Barańczaka gatunków. *Pegaz zdębiał* to wszakże projekt „poetyki

27 Cyt. za: W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradiadków*, dz. cyt., s. 68.

28 Tamże, s. 132.

29 Tę opisową formułę jako adekwatną wobec praktyk Barańczaka zapożyczam z rozprawy R. Piętkowej *Homo doctus versus (?) homo ludens*, w: *Żonglowanie słowami. Językowy potencjał i manifestacje tekstowe*, red. M. Kita przy współudziale M. Czempki, Katowice 2006, s. 49.

30 Z pewnością wyczuć można wiele mówiącą ironię w stwierdzeniu, które pojawia się w eseju Barańczaka z 1994 roku: „Żyję przecież, jak się ostatnio dowiedziałem z »Tekstów Drugich«, w epoce postmodernizmu, który to termin oznacza, jak wyjaśnia Leszek Kołakowski, »że wszystko wolno«. (Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”? albo: *Z frontu walki o gdybizm*, albo: *Sławiński nareszcie uzupełniony*, w: tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996, s. 344.

31 S. Barańczak, *O niepowadze – z całą powagą. Rozmowa z Bogusławą Latawiec*, w: tegoż, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, Kraków 1993, s. 91 (podkr. M.T.).

32 M.M. Hurley, D.C. Dennett, R.B. Adams Jr, *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, przeł. R. Śmietana, Kraków 2016, s. 466.

stosowanej i związanej z życiem codziennym”, obcy „myśli spekulatywnej” (PZ, s. 172), zatem wywołujący skutki, także humorystyczne, w realnej rzeczywistości. Aspekt ten mieści się przy tym z powodzeniem w formule kuglarских popisów. Pojemne znaczeniowo i posiadające długą historię pojęcie kuglarstwa może określać również „żart, kpinę, psikus”³³. Taką właśnie funkcję pełnić mają na przykład idiomatoły, które zebrane w formie *Kieszonkowego słowniczka frazeologicznego polsko-angielskiego*, „uwzględniającego najczęstsze idiomy potocznej polszczyzny” (PZ, s. 86), powodować mają zabawne nieporozumienia, których ofiarami stają się usiłujący zgłębić tajniki polszczyzny cudzoziemcy, ufnie traktujący takie hasła jak: „Akt strzelisty: Picture of a naked women with a machine gun” czy „Zabity deskami: Killed as a result of being beaten up with planks” (PZ, s. 86, 90). Warto zauważyć, iż na podobnym pomysłe opiera się skecz Monty Pythona *Świńskie rozmówki węgiersko-angielskie*, w którym zaplanowane ze złośliwą premedytacją (przyznaje się do niej także Barańczak, identyfikując się z „Osobnikami Pozbawionymi Skrupułów”, „Diabolicznie Złośliwymi”, a nawet „Wręcz Okrutnymi”; PZ, s. 85) językowe przeinaczenia prowadzą do komicznego spiętrzenia akcji³⁴. Wspomniany aspekt performatywny realizuje się w postaci tak zwanych *practical jokes*, których istotą jest wywoływanie rzeczywistych, przekładających się na konkretne zdarzenia skutków³⁵. Kuglowanie teorią zyskuje więc dodatkowy sens humorystyczny, wpisujący się w bogatą biografię nieco archaicznie już dziś brzmiącego pojęcia³⁶. To „wskrzeszenie słowa”, by odwołać się do bliskiej Barańczakowi tradycji, przywołanie jego magiczno-iluzjonistyczno-ekwilibrystycznej czy wreszcie błazeńskiej przeszłości, pozwala wydobyć niezwykłość przedsięwzięcia, jakim jest bez wątpienia „prywatna teoria gatunków”. Być może stworzony dzięki inwencji autora książki *Pegaz zdębiał* „palindromaderysta” (PZ, s. 27) to nowe, współczesne *emploi* dawnego prestidigitatora lub ekwilibrysty, wspinającego się po tajemniczej „perpendykularnej drabinie”³⁷, same palindromadery zaś czy bezecenzje³⁸ to rodzaj literackiej lustrzanej sztuczki, w której obecne są dalekie echa dawnego „katoptrycznego teatru”³⁹?

33 *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 11: *kos-kyryje*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1978, s. 538.

34 G. Chapman, J. Cleese, T. Gilliam, E. Idle, T. Jones, M. Palin, *Latający Cyrk Monty Pythona. Tylko słowa*, t. 2, przeł. E. Gałązka-Salamon, Warszawa 2006, s. 17–19.

35 Zob.: J. Bourke, *Englischer Humor*, Göttingen 1965, s. 35–36.

36 Zob.: J. Miodek, *Rzecz o języku. Szkice o współczesnej polszczyźnie*, Wrocław 1983, s. 29: „Dziś kuglowanie wyszło z użycia, a współczesne słowniki zaopatrują tę formę w kwalifikator d a w n a”.

37 Ten tajemniczy cyrkowy rekwizyt odnotowany został w książce W. Fillera, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, dz. cyt., s. 150.

38 Wykreowany przez Barańczaka gatunek bezecenzji opiera się na przewrotnie rozumianej idei lustrzanej symetrii, która zakłada symultaniczny związek dwóch recenzji pisanych z biegunowo odmiennych pozycji ideologicznych (PZ, s. 194–207).

39 Zob.: T. Gunning, *Jesteśmy tutaj...*, dz. cyt., s. 11.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, wyd. 1, Libella, Paris 1983.
- Barańczak Stanisław, *Fioletowa krowa. 333 najślawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare'a do Johna Lennona. Antologia*, Wydawnictwo A5, Kraków 2007.
- Barańczak Stanisław, *Jazda, rdzo, zdradzaj!*, „Przekrój” 2001, nr 1.
- Barańczak Stanisław, *O niepowadze – z całą powagą. Rozmowa z Bogusławą Latawiec*, w: tegoż, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, Wydawnictwo M, Kraków 1993.
- Barańczak Stanisław, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, wyd. 1, Wydawnictwo Puls, Londyn 1995; wyd. 2, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Barańczak Stanisław, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
- Barańczak Stanisław, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. 1, Polonia Book Fund, London 1984.
- Bourke John, *Englischer Humor*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1965.
- Budzik Justyna Hanna, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Chapman Graham, Cleese John, Gilliam Terry, Idle Eric, Jones Terry, Palin Michael, *Latający Cyrk Monty Pythona. Tylko słowa*, t. 2, przeł. Elżbieta Gałązka-Salamon, Wydawnictwo RM, Warszawa 2006.
- Filler Witold, *Cyrk, czyli emocje pradiadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Gajda Stanisław, *Współczesna polszczyzna naukowa. Język czy żargon?*, Instytut Śląski, Opole 1990.
- Gunning Tom, *Jesteśmy tutaj i gdzieś indziej. Magia sceniczna końca XIX wieku a pojawianie się (i znikanie) wirtualnego obrazu jako korzenie kina*, przeł. Arkadiusz Rogoziński, Michał Pabiś-Orzeszyna, Łukasz Biskupski, „Kultura Popularna” 2013, nr 3, s. 6–17.
- Hurley Matthew M., Dennett Daniel C., Adams Reginald B., Jr, *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, przeł. Rafał Śmietana, Copernicus Center Press, Kraków 2016.
- Kawka Maciej, *Pragmatyka tekstu teatralnego – didaskalia*, w: *Stylistyka a pragmatyka*, red. Bożena Witosz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.
- Krajewska Anna, *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. Włodzimierz Bolecki, Ireneusz Opacki, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000.
- Makowski Adam, rec. Stanisław Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 1, s. 243–247.
- Miodek Jan, *Rzecz o języku. Szkice o współczesnej polszczyźnie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Okopień-Sławińska Aleksandra, *Jak role osobowe grają w teatrze mowy?*, „Teksty” 1977, nr 5–6, s. 42–77.

- Piętkowa Romualda, *Homo doctus versus (?) homo ludens*, w: *Żonglowanie słowami. Językowy potencjał i manifestacje tekstowe*, red. Małgorzata Kita przy współudziale Marii Czempki, Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych – Agencja Artystyczna PARA, Katowice 2006.
- Raszewski Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991.
- Skwarczyńska Stefania, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1965.
- Sławiński Janusz, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2002.
- Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 11: *kos-kyryje*, red. Maria Renata Mayenowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.
- Szczęśna Joanna, *Mielona Gęś albo W Orkanach absurdu*, „Gazeta Wyborcza”, 31.01–1.02.2004.
- Tomasik Wojciech, *O ludyczności tekstu literaturoznawczego*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6, s. 33–48.
- Tuwim Julian, *Pegaz dęba. Panopticum poetyckie*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2008.
- Znajco Gwidon [Jan Gondowicz], *O hamburger-fonsz!*, „Ex libris” 1996, nr 89.

Streszczenie

Wirtuozerskie umiejętności Stanisława Barańczaka, o których wielokrotnie pisano, komentując jego twórczość literacką i translatorską, znajdują potwierdzenie również w sposobie posługiwania się przez niego dyskursem (*quasi*)naukowym, konstruowanym na potrzeby intelektualnej zabawy. Osobliwym tego przykładem jest „prywatna teoria gatunków” wyłożona w książce *Pegaz zdębiał* (I wyd. w 1995 r.), w odniesieniu do której formuła kuglarskiego seansu, oznaczająca pewną odmianę sztuki zręcznościowo-magicznej, stanowić może istotne narzędzie interpretacji. Stosowane przez Barańczaka efektowne techniki oddziaływania na wyobraźnię odbiorcy („żonglowanie” teoretycznymi pomysłami, triki służące budowaniu naukowej iluzji, użycie zaskakujących form obrazowania w charakterze budzących podziw rekwizytów, symulowanie obfitującego w dziwności spektaklu) tworzą atmosferę niezwykłości, typową dla prestidigitatorsko-iluzjonistycznych praktyk.

Juggling with Theory. The Case of Stanisław Barańczak

Abstract

This article deals with Stanisław Barańczak's playful approach to the theory of literature, presented in his book *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* (first edition: London, 1995). The author, inspired by the tradition of literary nonsense and so-called academic humour, creates 'a private theory of literary genres' that combines two different linguistic modes: 1. an abstract scientific jargon of structuralism, along with its professional terminology, and 2. a metaphorically-oriented style, relying on visual effects, as well as evoking humour by the contrast with academic discourse. In Barańczak's treatment, theory becomes a juggler's prop, which he applies to showcase his sophistication and ingenuity. Like a prestidigitator, the author performs tricks in order to grant his readers an illusion of a scientifically deep fictive theory, with such methods as his multiplication of generic phenomena, presented through excessively detailed classification, enormously long footnotes, the description of generic rules resembling

a culinary show, and extravagant, bizarre literary terms. He thus reveals the comical potential of theoretical discourse, turning the theoretical into the theatrical.

Słowa kluczowe: dyskurs teoretyczny, gatunki literackie, gatunki ludyczne, humor akademicki, nonsens literacki

Keywords: academic humour, literary genres, literary nonsense, ludic genres, theoretical discourse

Maria Tarnogórska, doktor habilitowany, kierownik Zakładu Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka dwóch monografii: *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku* (1997) i *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej* (2012). Główny przedmiot jej aktualnych zainteresowań badawczych stanowią formy ludyczne, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki literackiego nonsensu.