Barańczak na dzisiejsze czasy

Adam Poprawa

Barańczak na dzisiejsze czasy

Bohaterowie Wiecha pytali nieraz, o co się detalicznie rozchodzi. O literaturę, wielką. Tak się bowiem składa, że arcydzieła są zazwyczaj bardzo detaliczne. Czasami wręcz nie da rady obejść się bez przypisów: takich, które umożliwiają rekonstrukcję elementarnej faktografii. Akcja *Boskiej komedii* rozgrywa się wprawdzie w przestrzeniach raczej trudno poddających się empirycznemu opisowi, niemniej w tercynach Dantego mieści się mnóstwo aluzji, odwołań, idei teologicznych, zdarzeń historycznych, które dobrze rozszyfrować może jedynie wytrawny mediewista, i to pewnie nie w pojedynkę. W zaświatach, jak wiadomo, Alighieri rozprawia się imiennie (detalicznie) z tymi, co mu w ten lub inny sposób zaleźli za skórę całkiem przyziemnie.

Joyce natomiast twierdził, że nawet po zniknięciu Dublina z powierzchni ziemi można by spokojnie to miasto odbudować, korzystając wyłącznie z *Ulissesa*. Irlandczyk też zresztą bliźnim nie popuszczał: podpadł mu pewien urzędnik ambasady brytyjskiej nazwiskiem Carr – i co? Tak właśnie nazywa się nachalny pijany żołnierz z epizodu *Kirke* (niech więc na wszelki wypadek różni tacy uważają, bo mogą przetrwać jedynie dzięki pisarskiemu zapamiętaniu).

A Białoszewski? Tu nieledwie wszystko zasadza się na detalu egzystencjalnym, i jest to chyba jedyne pisarstwo w dziejach, które tak pięknie znosi obiekcje biografizmu: lekturze dzieł autora *Obrotów rzeczy* wyjątkowo nie grozi błędne koło jednoczesnego wyjaśniania twórczości biografią i na odwrót. Ile szczegółowej i różnorodnej wiedzy dobrze tu mieć! Na przykład trzy wersy z *pociągoli*: „kiw głów / kiw butów / kiw kolan”. Owszem, rytm udziela się szybko, kto jednak jeździł kiedyś trasami lokalnymi na twardych, drewnianych ławkach, ten zaraz tę scenę widzi.

Kwestię można by sformułować mniej więcej w ten sposób: czy niektóre teksty stają się arcydziełami (uniwersalnymi, ponadczasowymi etc.) mimo nasycenia ich lokalnymi, mijającymi szczegółami – czy może jednak dzięki tym wszystkim detalom? I chyba w tym drugim przypuszczeniu jest znacznie więcej racji.

przeciw uniwersalności

W roku 1990 powiedział Stanisław Barańczak w jednym z wywiadów: „Nigdzie nie zajdzie ktoś, kto zasiada przy biurku z postanowieniem, że napisze wiersz »uniwersalny«, taki, który sprawdzi się i będzie czytelny w każdej przyszłej epoce". Przekonanie wyrażone zostało w czasach, kiedy całkiem mocno się jeszcze trzymał dość świeży stereotyp o przełomie w twórczości Barańczaka. Powtarzano zatem sąd, iż w kraju pisał on wiersze polityczne, a po wyjeździe do Stanów jął uprawiać poezję metafizyczną. Gdyby tak wyglądała prawda, to po raz pierwszy w historii literatury polskiej cezurą dzielącą na okresy stałby się Atlantyk, ale dość żartów. Barańczak w przytoczonej wypowiedzi potwierdził bowiem swój pisarski wybór, dokonany w latach nowofalowej młodości. Nie zaszkodzi dokończyć myśli sformułowanej przez autora w tamtej rozmowie: „Dobre wiersze są konkretne. Dotyczą konkretnego materiału doświadczenia i dopiero z tego doraźnego i lokalnego materiału można ulepić – jeśli się ma dużo talentu i szczęścia – coś, co przetrwa swój czas i miejsce".

Spokojnie, nie zamierzam tłumaczyć Barańczaka Barańczakiem, zwłaszcza zaś szukać wartościujących podpórek w autokomentarzu. Pisarstwo poznańskiego i bostońskiego autora świetnie sobie przecież bez takich podejść radzi. A tych parę zdań ze starego wywiadu przepisałem, bo znajomość idei pisarskich nie zawadzi, poza tym ów antyuniwersalny pogląd dotyczy przecież nie tylko tomów Barańczaka.

Szczególnie zaś intryguje trwanie jego książek. Jak to się zatem stało, jak to się dzieje, że teksty tak intensywnie zanurzone w peerelowskie realia lat późnych sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – przetrwały. Bo przetrwały, bardzo mocno, nie tylko jako przedmiot fascynacji barańczakologów, w tym osób, których egzystencja odnalazła się w pismach Barańczaka, kształtując się przy znacznym udziale tych wierszy, esejów i przekładów. To kwestie czasem wręcz intymne, lecz również w planie ogólniejszym, społecznym teksty autora *Etyki i poetyki* dobrze się dziś sprawdzają.

No to spróbujmy, na rozgrzewkę, z jednym wierszem, *Nazajutrz*: „Nazajutrz po kolejnym / zbiorowym samobójstwie zawsze tak samo / idzie się rano po gazety, / zawsze tak samo bieli się świeżo / spadły śnieg albo wschodzi / czyściutkie słońce letniego poranka, zawsze / tak samo dzwonią butelki z mlekiem i / pachną rogaliki, zawsze tak / samo mała dziewczynka z tornistrem / biegnie do szkoły i potyka się, i pada, / i tłucze kolano, i jest dużo płaczu, i w tym płaczu / jest zawsze / tak wiele życia".

Zapewniam państwa, że przy tym krótkim wierszu mógłbym zostać już do końca artykułu, przyglądając się różnym ciekawym rzeczom dziejącym się tu w języku,

rekonstruując potrzebne konteksty. Skoro jednak chcę powiedzieć o kilku jeszcze innych sprawach, poprzestanę na paru uwagach. Tak więc tekst został opatrzony datą 11 II 76, i to jest właśnie ten mijający detal wymagający po latach przypisu, bez którego ówczesny, doraźny sens utworu pozostanie nieznany. Dzień wcześniej tedy, 10 lutego, Sejm PRL uchwalił poprawki do konstytucji, te z PZPR jako „przewodnią siłą narodu" oraz „umacnianiem przyjaźni i współpracy z ZSRR". Przeciwko zmianom w konstytucji protestowano, sygnatariuszem listu był m.in. Barańczak. No tak, ale to wszystko okoliczności historyczne – a jak ten wiersz znaczy w dzisiejszym życiu społecznym? Cherchez la femme! A dokładniej: zapytajmy o dziewczynkę. Do czego więc był poecie potrzebny motyw dziecięcy?

Obrazek z dziewczynką biegnącą do szkoły przypomina elementarz, to zaś u dorosłego czytelnika wywoływać może reakcje sentymentalne. Skoro zaś jeszcze ta dziewczynka przewraca się i płacze… Nie za dużo tego jak na poważny wiersz? Oczywiście, ironiczne cudzysłowy są u Barańczaka mocne. Odrzucić więc trzeba łatwą wykładnię przeciwstawiającą politykę zwykłemu, codziennemu życiu. Że polityka gdzieś tam sobie, a życie trwa jakby nigdy nic. Być może niektórzy dzisiejsi badacze napisaliby w tym miejscu, iż dziewczynka się przewraca, a z jej tornistra wysypuje się polityczność – ja jednak wolę trochę inny język.

Pointa wiersza jest łudząca: To nie „tak wiele życia", lecz tylko tak wiele tanich emocji, uniemożliwiających rozpoznanie rzeczywistości społecznej i sytuacji tkwiącej w niej jednostki. Własnego „zbiorowego samobójstwa" społeczność nie widzi. Metafora Barańczaka jest mocna, pozostaje przecież, by tak rzec, hiperbolicznie otwarta: zbiorowe samobójstwo dokonuje się po raz kolejny, co życie społeczne upodabnia raczej do groteski niż do (pojedynczego) tragicznego finału.

W czasach Peerelu z powodów cenzuralnych kultura krajowa niejednokrotnie posługiwała się mową ezopową. Nieraz ukrytych znaczeń zarówno odbiorcy, jak i cenzorzy szukali nawet tam, gdzie na pewno nie były one intencją autorską. W 1968 roku Kołakowski ujął ten stan rzeczy za pomocą kapitalnej, pamiętnej formuły: „Doszliśmy do zawstydzającej sytuacji, kiedy cała dramaturgia światowa – od Ajschylosa przez Szekspira do Ionesco – stała się jednym zbiorem aluzji do Polski Ludowej".

odwrócić Ezopa

Jasne, ezopowość niejednokrotnie spłaszczała kulturalny obieg: estetyka stawała się czymś mniej ważnym, jeśli nie drugorzędnym, istotne było wyłapanie aluzji. Z

drugiej jednakże strony literatura polega właśnie na mówieniu nie wprost, a parabole, czyli przypowieści, posiadają wcale szacowną tradycję, by poprzestać na przywołaniu pewnej postaci posługującej się tym gatunkiem w Ewangeliach, bynajmniej nie ograniczanej okolicznościami cenzury. Może więc warto odwrócić Ezopa i potraktować dawne nasycone politycznymi detalami teksty Barańczaka jako szczególną parabolę, by odnieść je do czasów już dzisiejszych? Też dla ćwiczenia wyobraźni, przede wszystkim zaś jest to znakomita literatura.

A dziewczynka nieźle musiała Barańczaka prześladować. W 1971 roku na łamach poznańskiego miesięcznika „Nurt" rozpoczął on publikację felietonów z cyklu *Odbiorca ubezwłasnowolniony*; teksty te trochę przypominają słynne *Mitologie* Rolanda Barthes'a, niemniej są w pełni oryginalnym dziełem Barańczaka, interpretującym różne zjawiska kultury masowej, zwłaszcza peerelowskiej. Pierwszy spośród tych analitycznych felietonów, zatytułowany *Dziewczynki wręczające kwiaty*, zaczyna się tak: „Niech to będzie recital fortepianowy, zawody w jeździe figurowej na łyżwach, festiwal piosenkarski, wszystko jedno; oklaski widzów natychmiast przybierają na sile, skoro tylko zza kulis wyłoni się Dziewczynka Wręczająca Kwiaty".

Barańczak zastanawia się nad przyczynami powtarzalności takich scenek, odkrywając przebiegi mentalne publiczności uruchamiane przez postać małej dziewczynki z kwiatami. Dochodzi więc do identyfikacji z dzieckiem, przede wszystkim tym sentymentalnie przywoływanym przez dorosłego w nim samym. Takie regresywne utożsamienie nie byłoby jednak możliwe bez dystansu, czyli bez doświadczania różnicy trwale oddzielającej dorosłego od dziecka. Emocjonalne potrzeby grają ze świadomością dorosłego. W zakończeniu tekstu przedstawia autor zarys potencjalnego dramatu, którego bohaterkami byłyby właśnie owe dziewczynki od kwiatów. „Wyobrażam sobie, że dramat ten – gdyby napisał go ktoś utalentowany – mógłby wejść do rzędu tych mądrych arcydzieł, w których przebiegłe i dojrzałe dzieci objawiają nam, dorosłym, całe nasze niedowarzone i niewydarzone prostactwo duchowe".

O ile się orientuję, dziewczynki z kwiatami całkiem dziś nie zniknęły, choć zastępowane są częściej przez modelki odziane w sukienki o długościach odwrotnie proporcjonalnych do ilości nałożonego na twarz makijażu. O co w tym chodzi? Dlaczego prezydentowi poważnego miasta na równie poważnym wręczeniu nagród kulturalnych towarzyszą na scenie panie milcząco wyzywające? Po co po obu stronach kolarza, który wygrał etap, stoją na podium dwie dziewczyny nie będące raczej cyklistkami? Jeśli tak się dzieje, to jakieś znaczenia na pewno dałoby się w tym odnaleźć, i niekoniecznie byłyby to znaczenia budujące. Analityczne metody Barańczaka aż się proszą o wykorzystanie.

W latach siedemdziesiątych postać niewielkiego wzrostu powróciła u niego w

wierszu *Co jest grane*: „przyszłość narodu w postaci małej dziewczynki / odgrywa pantomimę wręczania wzruszonych kwiatów". Pantomima, czyli widowisko, którego istota nie polega przecież na dźwięku, stanowi w tym wierszu podsumowanie pojawiających się w przestrzeni publicznej różnych gatunków muzycznych (więc par excellence dźwiękowych), czasem potraktowanych przez poetę metaforycznie jak „kołysanka telewizyjnego filmu z wyższych sfer". Dziewczynka jest tutaj również elementem kiczu politycznego ósmej dekady. Film w telewizji to najpewniej *Saga rodu Forsyte'ów*. Dodaję tu przypis z historii kultury popularnej w PRL, co, powtórzę, w żaden sposób nie unieważnia aktualności tego wiersza. Mówienie o ponadczasowości byłoby nieprecyzyjnym użyciem wyrażenia nazbyt wyświechtanego. Niemniej *Co jest grane* okazuje się wierszem o nośności intelektualnej ważnej w każdym społeczeństwie masowym, od totalitarnego do dzisiejszych postaci demokracji.

„Wszyscy wiemy, co tu jest grane, wszyscy wiemy, co się za tym kryje, / […] / wiemy, że to my sami się kryjemy, że to nami, / żetonami, gra się w tę grę, a mówiąc ściślej, / my sami gramy sobą przed samymi sobą - // ogłuszeni i ogłupieni doszczętnie, tracimy / głos i głowę, zapominając wciąż na nowo, kto / tu gra, po co i co jest właściwie / grane".

byłoby w kraju mądrzej

No cóż, gdyby więcej osób przemyślało ten wiersz, byłoby w tym kraju mądrzej. Oczywiście, nie zestawiam Polski gierkowskiej z dzisiejszą, idzie mi natomiast o udział jednostki w różnego rodzaju grach społecznych, o (nie)rozeznanie tych reguł. Wydaje się nam zatem, że w pełni nad nimi panujemy, że dobrze rozumiemy to czy inne zjawisko. Na przykład o powracającej w Polsce popularności disco-polo publicyści piszą ostatnio lekko i, jak się im wydaje, dowcipnie i z wdziękiem. Unikają wyraźnej aksjologii, bo (podobno?) wiadomo, a odbiorcy lepiej nie urażać. Dziennikarze wysyłają zatem porozumiewawcze sygnały dystansu, zarazem jednak unikają krytyki. Ludzie takich piosenek potrzebują, z czego wynika, że mają takie potrzeby. Owszem, w tej tautologii nie ma sprzeczności, niemniej takie ludzkie potrzeby wymagają wcale poważnej interpretacji, której publicyści już nie zaryzykują. W ten sposób siebie i swoich odbiorców zbliżają do opisywanych ubogich uchem.

O żenującym wkładzie polskim w historię światowej muzyki popularnej wspominam tu na prawach przykładu: chodzi (ogólnie, ale i w szczegółach) o rzetelność krytyki, której zadaniem jest nie tylko bezpieczne opisywanie zjawiska, ale i orzekanie o

wartościach, ich stanowienie na własną i pełną odpowiedzialność piszącego. Barańczak jako jeden z pierwszych polskich badaczy potraktował serio kulturę masową. Do jej interpretacji przyjął dwa założenia. Po pierwsze zatem, ta dziedzina posługuje się własnymi językami i obiegami, w jej zaś obrębie – i to w latach siedemdziesiątych było podejściem odkrywczym – pojawiają się również wartościowe spełnienia artystyczne. Po drugie jednak, odmienność środków wyrazu kultury masowej nie uprawnia do stosowania w jej wypadku ulgowej taryfy. System aksjologiczny obowiązuje zawsze. Kiedy Barańczak zaczął tłumaczyć słowa Beatlesów, nie wystarczyło mu wskazanie ciekawego zjawiska w muzyce popularnej: w komentarzu do zestawu tłumaczeń piosenek w dwutygodniku „Student" napisał, iż „teksty Beatlesów są same w sobie pełnoprawnymi utworami poetyckimi".

Dzisiaj, rzecz jasna, o kulturę masową nie trzeba się upominać – ba! używając słownika publicystów, powiedzieć by trzeba, że współczesny mainstream pozostawia kulturze wysokiej jedynie obiegi niszowe, co najwyżej offowe. Kłopot polega na tym, że zagubiono krytykę: masowe gusta uznano za dogmat o nieomylności. Kiedy niedawno na internetowej stronie „Gazety" Tomasz Tomaszewski łagodnie przypomniał różnicę oddzielającą fotografię artystyczną od pstrykania, został w komentarzach rozszarpany z pasją przypominającą seanse nienawiści z powieści Orwella. Wystarczyło zastosowanie wartościującej hierarchii…

W wywiadzie udzielonym w roku 1994 Barańczak potwierdził swoją aksjologię: „Ja zresztą w ogóle nie uznaję podziału na kulturę wysoką i niską. Uznaję tylko podział na kulturę wartościową (w której mieszczą się moim zdaniem Bach i Szekspir, ale również Charlie Parker i Monty Python) i kulturę bezwartościową, czyli kulturę kiczu (w której mieszczą się dla mnie: piosenkarka Madonna i film »Rambo«, ale również koncert fortepianowy Czajkowskiego i film »Podwójne życie Weroniki«)".

Owszem, o istnieniu na przykład wyłącznie muzyki dobrej lub złej można było usłyszeć i wcześniej, jednak wypowiedź Barańczaka do dziś – a pewnie: zwłaszcza dziś - zasługuje na uwagę ze względu na obecność przykładów. Krytyka obliguje do konkretów i pojedynczego podejścia: cytowana egzemplifikacja pochodzi z czasów, gdy o Kieślowskim często pisano superlatywnie. Znamienne są też rozminięcia zgoła nieprzypadkowych odbiorców z ideami autora *Ironii i harmonii*. Krąży zatem anegdota o reakcji Kazimierza Wyki na referat Barańczaka o powieściach milicyjnych (ten esej wszedł zresztą do kanonu humanistyki polskiej): „Jakimi bzdurami wy się tam w Poznaniu zajmujecie!" – miał wołać wyprowadzony z równowagi wybitny przecież krytyk i historyk literatury, dla którego powieści milicyjne były śmieciem niegodnym nauki. Przed paroma laty natomiast gatunkiem tym zajęła się Dorota Skotarczak, zarzucając Barańczakowi zbyt wysokie wymagania wobec powieści milicyjnej, co niekoniecznie świadczy o zrozumieniu jego intencji.

Krytyka dokonań kultury masowej, ale przecież też wysokiej, łączy się u autora *Etyki i poetyki* z krytyką odbiorców. Dzisiaj czytelnik, zwłaszcza ten zwykły, jest przedmiotem umizgów, Barańczak natomiast opisywał metody perswazji, lecz nie wahał się również wytknąć odbiorcy uległość. Omawiając w *Książkach najgorszych* zbiór *Rewia piosenek 30-lecia*, zauważył: „Faktem jest – choć faktem smutnawym – że wiele z zamieszczonych w tej miniaturowej antologii piosenek było w swoim czasie rzeczywiście szlagierami". Krytykując w latach osiemdziesiątych Rymkiewiczowską *Ulicę Mandelsztama*, odniósł się także do zachowań społecznych: „Większość stanowią zawsze, a już szczególnie w obecnych trudnych chwilach, czytelnicy, którzy na dzwonek słów »Ojczyzna«, »my, Polacy« lub »polski los« reagować będą nieodmiennie wzmożonym wydzielaniem szczerych ale łatwych łez". Ironia stylu służy tu wykpieniu emocji nader tradycyjnych, co bynajmniej nie oznacza, że rozentuzjazmowani zachodni lewacy mogą spać spokojnie. W 1990 roku w „The New Republic" ukazało się zamówione przez ten periodyk omówienie tomu przekładów pism Heinera Müllera. Na niemieckim autorze Barańczak nie zostawił suchej nitki; relacjonując epizod z dokonaną przez Müllera adaptacją *Cementu* Fiodora Gładkowa („klasycznej perły socrealizmu"), wystawioną w NRD, a potem w Kalifornii, konstatuje: „Bzdurę, którą wygwizdałyby widownie Warszawy czy Budapesztu, mogła w tych latach [siedemdziesiątych] wziąć na serio doprawdy tylko albo nomenklatura z Berlina [wschodniego], albo studenteria z Berkeley". Przy okazji: może warto tę trzeźwą uwagę pamiętać dziś, kiedy teatr polski często jest roznoszony na strzępki?

I jeszcze przepiękny fajerwerk z felietonu z „Nurtu", stanowiącego pogłębioną analizę stereotypów (a tak: zwłaszcza niektóre stereotypy wymagają interpretacji szczególnie złożonej) zawartych w melodramacie *Love Story*: „Na ekranie Ali McGraw umierała tak estetycznie, że wolałem się niedyskretnie obejrzeć: spazmowała pani koło trzydziestki. Jeszcze parę minut zbiorowego wycierania nosów i film się skończył; pani koło trzydziestki przepychała się do wyjścia, dosłownie promieniejąc. Dawno sobie tak nie użyła!...".

Gdyby ktoś spieszył uznać ten fragment za łatwą zabawę kosztem prostych wzruszeń widowni, to, po pierwsze, radziłbym jednak dokładniej przyjrzeć się stylistyce. Po drugie, byłbym doprawdy wdzięczny za wskazanie w ostatnich latach jednego choćby tekstu, w którym by autor z podobną siłą drwił z masowego odbioru popularnego filmu. Po trzecie wreszcie, powiada Barańczak w przywołanym felietonie, „że sentymentalizm nigdy jeszcze nie zburzył Bastylii; […] dążność do zachowania istniejącego stanu rzeczy jest jego właściwą naturą".

świat zdziecinniały

Estetyka, której autonomię Barańczak w pełni respektuje, łączy się u niego z kwestiami społecznymi. W jednym z poetyckich listów z *Przywracania porządku*, pisanych do przyjaciół na początku stanu wojennego, dochodzi do wniosku, że różnicom w wyborach życiowych ściśle odpowiadają odmienności w upodobaniach filmowych. To z kolei wiąże się z opozycją dorosłość – niedojrzałość, której relacje i odwrócenia są rozważane w jednej z części poematu: „to niemożliwe, aby wszystko było / tak śmiertelnie infantylne, aby małość miała / tak wielką skalę". Omawiane już w tym szkicu motyw dziewczynki i krytyka niedojrzałych emocji okazują się innymi realizacjami tego samego zagadnienia, mianowicie zasadniczego problemu egzystencjalnej, społecznej i kulturalnej dojrzałości. W *Przywracaniu porządku* infantylizacji ulegają zarówno egotycznie konserwatywni pater familiae czy nauczyciel, jak i urzędnicy, politycy i policjanci. I raz jeszcze okazuje się, że nie jest to wyłącznie sprawa historii. Pojawiająca się w różnych miejscach książek Barańczaka apologia dojrzałości pozwala wytchnąć i zobaczyć dzisiejszy świat zdziecinniały we właściwych proporcjach. Krytyka działa w obie strony, uderzając i w niedojrzałość (post)autorytarną, i w tę stanowiącą jeden z efektów procesu zapoczątkowanego przez kontrkulturę.

Autor wcale dużej ilości spośród najbardziej komicznych stron w całej historii literatury polskiej – nie wiem, ile już razy wracałem do *Książek najgorszych* również dla czystej zabawy – jawi się zarazem jako jeden z pisarzy najbardziej poważnych. „Nigdy naprawdę nie marzłem, nigdy / nie żarły mnie wszy, nigdy nie zaznałem / prawdziwego głodu, poniżenia, strachu o własne życie: // czasami się zastanawiam, czy w ogóle mam prawo pisać". Mocne i dziwne wrażenie sprawia ten wiersz napisany pod koniec lat siedemdziesiątych. Można by powiedzieć, że to chwilowa pisarska depresja kogoś, kto czytał Mandelsztama, a poza tym żył wprawdzie nie w Związku Sowieckim, ale też jednak w państwie autorytarnym, w którym powracające lęki nie należały do odczuć przesadnych ani wyjątkowych. Byłoby to jednak tłumaczenie, które przede wszystkim oddala pewną niewygodną prawdę: prócz mnie ciągle jeszcze jest na tym świecie ktoś inny, prześladowany. I być może to tylko mój odbiór (choć nie sądzę), niemniej gdy czytam o tym w, wydawałoby się, historycznych wierszach Barańczaka, jestem bardziej przejęty i mniej mi w egzystencji wygodnie, niż gdy słyszę o czymś podobnym - na przykład o sytuacji w Afryce - od reportera odbierającego kolejną nagrodę.

lustra Barańczaka

We wspominanym wcześniej „Przywracaniu porządku” oraz w paru innych tekstach powraca negatywny motyw rówieśnika: bohaterowie Barańczaka rozpoznają równolatków, w tym dawnych szkolnych kolegów, wśród esbeków. Raz jeden jednak, w pewnym eseju, motyw ten został użyty zupełnie inaczej. Nie wiem zresztą, czy w tej, tak to spróbuję nazwać, projekcji rówieśniczej więcej moich domniemań niż autorskiej intencji, w każdym razie kiedy Dietrich Bonhoeffer miał dwadzieścia siedem lat, mówił w radiu, po dojściu Hitlera do władzy, o „przemianach pojęcia wodza”; audycję zresztą przerwano. Kiedy Barańczak pisał *Notatki na marginesach Bonhoeffera*, liczył lat dwadzieścia osiem. Autor *Etyki i poetyki*, do której wszedł ten szkic, nic o podobieństwie wieku nie mówi, ale podaje daty z biografii niemieckiego teologa, więc łatwo sobie obliczyć. W każdym razie pozostaje intrygujący (pewnie dziś bardziej niż wtedy, w latach siedemdziesiątych) problem przywołania aż Bonhoeffera w książce krytycznoliterackiej. Oczywiście rówieśnicza projekcja nie polega na tym, że Barańczak porównuje się do ewangelickiego pastora. Życie i dzieło Bonhoeffera stają się natomiast przestrzenią odniesienia, wobec której stawia Barańczak – sobie i czytelnikom – własne decyzje pisarskie, akty społeczne, egzystencjalne postanowienia.

I to zapewne jest jednym z powodów (choć na pewno nie jedynym), dla których warto dzisiaj zobaczyć siebie i nasz czas w lustrach Barańczaka.

Adam Poprawa

nota

pierwodruk: „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 251