

„Film nowofalowy”.

Rola kina w poezji pokolenia '68

Kamila Czaja

ORCID: 0000-0002-2480-1377

Białe plamy, puste kadry

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Etyka i poetyka (filmu)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁷Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, 103.

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

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

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

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

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

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

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

nieruchomy
przylegający do powierzchni ulicy
wycięty z kolorowego papieru.

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

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

⁴⁰Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, 104.

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

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

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

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

Telewizor zapewniał mnie: my obaj
jesteśmy poza wszelkim podejrzeniem.

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

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

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

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

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

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

Być jak... Flip i Flap?

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

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

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

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

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

⁴⁸Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, 109.

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

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

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

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

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

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

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

Twoi profesorowie przemawiali
jak bohaterowie niemych filmów.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

wyświetlał się film
który się nie kończy

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

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

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

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

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

Próby zatrzymania taśmy

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

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

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

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

⁶⁰Poprawa, 192–193.

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

⁶²Poprawa, „Ogórki małosolne antropomorfizowane”, 193.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁷ Dembińska-Pawelec, 115.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

W słoikach z ogórkami
dojrzewało Multikino.

⁸⁰Mościcki, 143.

⁸¹Zagajewski, *Asymetria*, 23.

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

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

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

Nieostatni seans filmowy

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

SŁOWA KLUCZOWE:

film

POKOLENIE '68

poezja

metafora

Julian Kornhauser

ABSTRAKT:

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

ADAM ZAGAJEWSKI

Stanisław Barańczak

NOWA FALA

E w a L i p s k a

NOTA O AUTORCE:

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