

## Dramaturgia wiersza: „wiersz-płacz”. *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*

ABSTRACT. Krajewska Anna, *Dramaturgia wiersza: „wiersz-płacz”. „Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził”* [Dramaturgy poem: poem-cry. “Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził”]. „Przestrzenie Teorii” 26. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 149-161. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.26.9.

The article is an interpretation of the poem “Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził” (“She cried at night, but not her cries woke him”) written by Stanisław Barańczak. The author focuses on description in this poem – dramatic in shape, philosophical, and according to the narrative of the anthropocentrism crisis. The author considers this poem to be a metaphysical text defining the relationship between the world of human and non-human reality. She compares the poem with those written by Jan Kochanowski (*Laments*), Cyprian Kamil Norwid (*In Verona*), Andrew Marvell (*Eyes and tears*), Szyborska (*Apple tree*).

*Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*

*Ani, jedynej*

Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził.  
Nie był płaczem dla niego, chociaż mógł być o nim.  
To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi.

I półprzytomny wstyd, że ona tak się trzusi,  
to, co tłumione czyniąc podwójnie tłumionym  
przez to, że w nocy płacze. Nie jej płacz go zbudził:

ile więc było wcześniej nocy, gdy nie zwrócił  
uwagi – gdy skrzyp drewna, trzepiąca o komin  
gałąź, wiatr, dygot szyby związek z prawdą ludzi

negowały starannie: ich szmer gasł, nim wrzucił  
do skrzynki bezsenności rzeczowy anonim:  
„Płakała w nocy, chociaż nie jej płacz cię zbudził”?

Na wyciągnięcie ręki – ci dotkliwie drudzy,  
niedotykalnie drodzy ze swoim „Śpij, pomiń  
snem tę wilgoć poduszki, nocne prawo ludzi”.

I nie wyciągnął ręki. Zakłóciłby, zbrudził  
toporniejszą tkliwością jej tkliwość: „Zapomnij.  
Płakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził,  
To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi”.

„Wiersz-płacz” (żeby użyć określenia Juliana Przybosa) *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*<sup>1</sup> (z tomu *Chirurgiczna precyzja*) jest według mnie najpiękniejszym utworem lirycznym (dramatycznym?) Stanisława Barańczaka, przejmującym, pełnym uroku i grozy, smutku, tajemnicy, niedopowiedzeń. Mieni się sensami i skrzy nimi tak dalece, że trzeba go czytać stale od nowa, wiele razy zmieniając perspektywy patrzenia.

Mimo, że dedykacja „Ani, jedynej” stwarza kontekst prywatny, osobisty, wprowadzający domyślnie sugestię, że główną bohaterką liryczną jest postać Żony<sup>2</sup> (choć nie mówi się o tym wprost ani nie informuje w żadnym wersie), wiersz nie należy do liryki osobistej, a już na pewno nie lirycznego wyznania. Pozory, które stwarza w tym zakresie, mają wprowadzić nas – odbiorców w akt performatywnego czytania (to, co się wydaje widoczne i widziane, jawne i odkryte, prawdziwe i dane, uznać można równocześnie za niewidoczne i utajnione, zasłonięte i zakryte, mylące i złudne). Podmiot mówiący w tym wierszu nie występuje w pierwszej osobie, przyjmuje postawę nadrzędną, jest jakby zawieszony ponad światem przedstawionym. O bohaterach lirycznych wypowiada się w trzeciej osobie: „on”, „ona”, opowiada świat z dystansu obcości, który jednak kilkakrotnie łamie, ujawniając stan psychiczny postaci i mówiąc o bohaterze lirycznym tak, jakby znał jego myśli i uczucia, jakby był z nim tożsamy, jakby czuł tak samo jak on (zwłaszcza w zwrotce drugiej – „I półprzytomny wstyd: że ona tak się trzyma” oraz w zwrotce trzeciej – „ile więc było wcześniej nocy, gdy nie zwrócił / uwagi...”). Te emfaticzne początki „I półprzytomny”, „ile więc było” wzmacniają opis niemego, zatrzymanego w pół, niezaimplementowanego gestu – „I nie wyciągnął ręki”. Aliteracja, powtarzane początkowe „i” (zbyteczne w wypowiedziach oznajmujących), powoduje w wierszu zmianę intonacji, daje efekt przyspieszania oddechu i jego – na moment – wstrzymywania. W rezultacie tego zabiegu spokojna, zdystansowana narracja przeradza się w emocjonalne, wewnętrzne łkanie. Między „obiektywną narracją” a „subiektywnym przeżyciem” wkrada się element zacierający granice tych obszarów – czynnikiem tym jest empatia. Kierunek empatii jest także niejednoznaczny. Wydawać by się mogło, że to narrator trzecioosobowy, znający myśli bohatera, utożsamia się z nim, stosując elementy mowy pozornie zależnej (żeby zastosować tu terminologię przynależną prozie). Jest jednak, jak myślę,

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z wiersza za: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 475.

<sup>2</sup> W tym duchu interpretuje utwór np. B. Kaniewska, *Barańczak i rodzaj żeński*, [w:] *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014, s. 034.

inaczej. To silne emocje bohatera zmieniają ton wypowiedzi, wpływają na kształt mowy tego, który opowiada wiersz (czyli bytu obcego, pozaludzkiego, manifestującego swoje istnienie jedynie w języku, podmiotu fikcyjnego). Byt językowy nabiera cech bohatera, powoli się z nim utożsamia. Bezosobowy „sprawozdawca” staje się elementem świata przedstawionego, empatycznie, poprzez zmianę języka przejmuje rolę bohatera rozgrywającego się dramatu. On, bohater liryczny, swym stanem psychicznym wpłynął na kształt języka opowiedanej o nim opowieści. Powołał, wyłonił z języka-bytu nieosobowego, język-byt podmiotowy, personę. Wiersz to nadal także refleksja o języku performatywnie powołującym świat uczuć i doznań ludzkich. To równocześnie gra dotycząca złamania obojętności języka poprzez siłę ludzkich uczuć i doznań. To w końcu także zmiana charakteru aktu pisania w procesie obserwowania, przyswajania i obrazowania żywej mowy, która ujawnia się jako „mowa wewnętrzna” i jako realnie brzmiący, „ludzki głos”. O „ludzkim” kształcie tej mowy decyduje nie precyzja języka a jego zakłócenia, załamania intonacji, aliteracje, onomatopeje i przede wszystkim dialog. Dziwny jednak to dialog – równocześnie słyszalny i niemy, wyodrębniony graficznie jako cytat, ale nie wybrzmiał w głośnej mowie do końca. Kto bowiem wypowiada te wyodrębnione partie dialogu? Jerzy Kandziora sugeruje, że jest „trzech uczestników tego imaginacyjnego dialogu, czy raczej wielogłosu. Te frazy wypowiada On-podmiot liryczny, czyniąc to w pierwszych trzech strofach w kilku wariantach i bez cudzysłowu” („Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził”). „Wypowiada te frazy także «martwa natura», byty urzeczowione (drewno, komin, gałąź, wiatr, szyba)” („ich szmer gasł, nim wrzucił / do skrzynki bezsenności rzeczowy anonim: / «Płakała w nocy, chociaż nie jej płacz cię obudził?»”). „Wreszcie w finale wiersza, w ostatniej zwrotce wypowiada te frazy Ona”<sup>3</sup> („Płakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził”) – i jak słusznie podkreśla Kandziora – ważna w Jej wypowiedzi jest persewerująca fraza „To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi”, która powtarza wypowiedź Jego z początku tekstu. I tak – kończy swą interpretację dialogu Kandziora – „przestrzeń wiersza z wolna wypełnia się punktami widzenia, dwie powtarzające się frazy są jak budowla widziana z kilku miejsc, trochę zmieniona, a zarazem trochę inna, bo nieco zmieniona kątem patrzenia na nią, położeniem coraz to innego obserwatora”<sup>4</sup>. Przestrzeń tego utworu jakby się rozsuwała i wpuszczała weń światy przyległe. On, Oni i Ona „kolejno «zabierają głos» w wierszu i ten

<sup>3</sup> J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007, s. 385.

<sup>4</sup> Tamże.

imaginacyjny wielość staje się stopniowym włączaniem w obszar utworu nowych światów. Kończymy lekturę wiersza z poczuciem, że zmieścił on w sobie, z niezwykłym spokojem, wszystkie te wymiary<sup>5</sup>. I jeszcze zacytujmy jeden fragment, z interpretacji Kandziory, który wzmacnia zdanie przytoczone powyżej: „Wiersz odtwarza dramaturgię odzyskiwania harmonii ze światem, powolnego odbudowania spokoju, roztapiania się spiętrzonego, wezbranego ludzkiego bólu i niepokoju w tym rozszerzonym nagle świecie”<sup>6</sup>. Brawurowa interpretacja autora książki *Ocalony w gmachu wiersza* prowadzi do optymistycznego wniosku, gwarantuje pewność uspokojenia. Według mnie jest wręcz odwrotnie, utwór Barańczaka przy pozorach realizowanej wzorcowo, kunsztownie rozwijanej formy villanelli<sup>7</sup>, pozornie tylko zamyka wiersz (jakby kończył księgę), w istocie wiersz otwiera poszukiwania (koniec księgi staje się początkiem poszukiwań<sup>8</sup>). *Plakała w nocy* to wiersz-niepokój. Kunsztowna formuła wersyfikacyjna uruchamia nie tylko wielośćowość i różne punkty widzenia, ale ustanawia zmienne ramy dla naszej perspektywy widzenia świata. *Plakała w nocy* to wiersz metafizyczny, jeśli metafizykę rozumieć – jak chciał Barańczak – w zgodzie, a nie w przeciwstawieniu do konkretności. „Dla mnie istotą poezji «metafizycznej»” – mówił w wywiadach – „jest nie tylko to, że taka poezja zastanawia się nad miejscem człowieka we wszechświecie i w planach Stwórcy, ale również to, że dochodzi ona do sformułowania swych pytań dzięki zanurzeniu w konkretności ludzkiego życia”<sup>9</sup>. I to jest właśnie punkt wyjścia i dojścia zarazem. Można wiersz czytać w planie fabuły konkretności (światy się przenikają, ale są bardzo konkretne – stąd to wyliczanie: drewno, szyba, komin, wiatr, ludzie), ale też w planie fabuły konceptualnej, przekraczającej materialność, jednostkowość, wymiarowość (pytającej: Czym jest płacz? Czy musi być czyjś? Czym jest płacz poza „prawem ludzi”?). Te dwa porządki czytania: realistyczny i konceptualny, komplikują utwór. Tak samo ważne jest pytanie, kto mówi, jak i kto płacze w wierszu. Dwuznaczne jest stwierdzenie „Nie

<sup>5</sup> Tamże, s. 386

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Por. K. Biedrzycki, *Villanelle Stanisława Barańczaka*, „Dekada Literacka” 2005, nr 3/4, s. 39-45. Por. także interpretację *Plakała w nocy* w kontekście villanelli i liryki miłosnej: J. Dembińska-Pawelec, *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*, Katowice 2006, s. 198-211.

<sup>8</sup> Th. Merton, *Siedem esejów o Albercie Camus*, przedm. K. Bielawski, Bydgoszcz 1996, s. 6.

<sup>9</sup> S. Barańczak, *Metafizyczna poczta. Rozmowa z Maciejem Ziębą OP*, [w:] tenże, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 38.

jej płacz go zbudził” (można równie dobrze zapytać, co Go zbudziło? albo próbować odpowiedzieć na pytanie – czyj, jeśli nie Jej, płacz Go zbudził?). Płacz staje się pojęciem obejmującym zarówno wymiar realny, osobowy, jak i pojęciowy, abstrakcyjny. W liryku Barańczaka panuje atmosfera niemal Beckettowska. Zatrzymany czas, który „schronił się”, wtapiając w materię dźwięku (szumu, trzasku, skrzypu) i „wsiąknął” wraz ze łzami w wilgotną poduszkę, unieruchamia sytuację. U Becketta zegar odmierza godziny, ale czas zdaje się nie płynąć. („Gdzieś w dali jakiś zegar wybijał godziny i połowy godzin. [...] Bicie słychać było raz lepiej jakby za sprawą wiatru raz ledwo jakby przez mgłę”<sup>10</sup>). U Barańczaka w głęboką noc obudził go płacz (i chociaż tak eksponowany w słowach, tylekroć wskazujący na konkretną osobę [Jej płacz], rozmywa się w tle). Zajmując centralną pozycję w wierszu, wtedy gdy stale się o nim mówi, równocześnie jest w jakiś sposób odsuwany, nieprzeznaczony dla Niego, nieopowiadający o Nim, jest płaczem tłumionym, podawany stale w wątpliwość: poprzez znak zapytania „[...] nie jej płacz cię zbudził?”, poprzez rozmaite sugestie „Śpij, pomini / snem tę wilgoć poduszki”, czy wręcz nakazy „Zapomnij”. Kim zatem jest ten, który rejestruje płacz? Kimś zawieszonym między tłumieniem żalu i tłumieniem tkliwości, bezradnym wobec bólu egzystencji. Płacz można „pomiąć snem”, ale do „skrzynki bezsenności” już został wrzucony „rzeczowy anonim”, który zasiał wątpliwość („Płakała w nocy, chociaż nie jej płacz cię zbudził?”). Powtórzenia, lejtmotywy, perseweracje określają upływający czas, który wydaje się poprzez te nawroty słów, myśli, stłumień zatrzymany. Dzieje się bezczas, gest pomyślany nie zostanie wykonany, będący „na wyciągnięcie ręki” drudzy pozostaną drudzy, ale niedotykalni. Rzeczywistość rozwija się w dwóch procesach: doświadczenia świata i obserwowania tego aktu.

Wracając do rozpisanego przez Kandzioreę na głosy układu wiersza Barańczaka wskazującego, że mówią trzy osoby: On, „martwa natura”, Ona, można by powiedzieć, że głos bohatera jest problematyczny. Interpretator zwraca słusznie uwagę, że tylko Jego głos, zwłaszcza powtarzające się partie dialogu, nie są wyodrębnione graficznie poprzez cudzysłów. To ważne spostrzeżenie prowadzi, moim zdaniem, do wniosku, że wypowiadający wiersz podmiot liryczny tylko pozornie (jak pisałam na początku tekstu) przyjmuje tożsamość bohatera lirycznego. Powiedzieć by można, że mamy w wierszu Barańczaka postać podmiotu sylleptycznego ukształtowanego przez grę między głosem wypowiadającym tekst, w którym słyszymy wprawdzie głos, słowa, frazy, myśli bohatera wiersza,

<sup>10</sup> S. Beckett, *Podrygi* [ustęp pierwszy], przeł. A. Libera, „Tygodnik Powszechny” 14 stycznia 1990, s. 3.

uczestnika świata przedstawionego, niewypowiedane jednak głośno przez postać – głównego bohatera sceny wiersza (ten zabieg poetycki tłumaczyłby brak wyodrębnienia graficznego słów w trzech pierwszych zwrotkach utworu). Według mnie bohater wiersza, On, milczy. Jest jednak uczestnikiem dialogu, tyle że milczącym. Ma racje Kandziora, podkreślając imaginatywny charakter całego przebiegu dialogu. Wiersz nie jest wyznaniem, jest pozorem wyznania. Między przeżywającym bohaterem a opowiadającym o nim podmiotem zachodzi gra przenikania, ustawicznej wymiany ról, zbliżeń, oddaleń, przejrzystości i zamgleń. Pozwala to na stworzenie sytuacji lirycznej pokazującej obserwację własnej obserwacji, czucie własnego odczuwania, widzenie własnego widzenia. Wszystko było przecież „na wyciągnięcie ręki” – możliwość wcześniejszego zwrócenia uwagi na głosy przyrody, na istnienie świata przedmiotów („ile więc było wcześniej nocy, gdy nie zwrócił / uwagi ...”), sposobność reakcji na Jej płacz („I półprzymotny wstyd: że ona tak się trudzi”), pokazanie tkliwości („I nie wyciągnął ręki”). Wiersz zbudowany jest na potencjalności działań, które zostały odrzucone, a które budzą ambiwalentne uczucia (żalu za niezrealizowaniem i równocześnie racjonalizacji tłumaczącej ich zaniechanie). Wiersz Barańczaka głównym uczuciem czyni delikatność i niepokój. Utwór prezentuje dramaturgię tłumienia emocji przez bohatera wiersza, uczestnika świata przedstawionego, strach przed topornością okazywaną tkliwości, lęk przed naruszeniem intymności drugiej osoby, niepewność wobec podjęcia jakiegokolwiek ruchu, gestu, słowa, które mogłyby rozbić tę subtelną tajemnicę płaczu, rozgrywającego się poza nim, ale wciągającego w swoją orbitę („I nie wyciągnął ręki. Zakłóciłby, zbrudził / toporniejszą tkliwością jej tkliwość”).

Procesualność, performatywność i dramatyczność tego wiersza jest ewidentna. Jerzy Kandziora w swej książce *Ocalony w gmachu wiersza* deklaratywnie wręcz podkreśla we własnych odczytaniach poezji Barańczaka dynamikę i procesualność, ujawnia, że pojmuje i opisuje tę poezję „w jej działaniu, w procesie poznawczym, dynamicznym sprzężeniu myśli z formą poetycką”<sup>11</sup>. Ważniejsze jednak od deklaracji jest wypełnienie obietnicy. Kandziora w swej książce nieustannie używa pojęcia dramaturgia, np. „niepozbanioną dramaturgii przygodą interpretacyjną” (s. 290), „kulminacja całej tej dramaturgii” (s. 297). Pojawia się więc „dramaturgia artykulacji” (s. 376), dramatyczna dynamika (s. 289), „te rymy [...] stanowią obszar równorzędnej, samodzielnej właściwie gry dramaturgicznej” (s. 304), „narzędzia dramatycznego limitowania mowy i widzenia” (s. 377), „radość i potrzeba poetyckiej dramaturgii” (s. 309), „dramatyczne przeciwstawienie arii i monologu poetyckiego” (s. 306), „forma

<sup>11</sup> J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 8.

villanelli jako nośnik poetyckiej dramaturgii” (s. 385), „wiersz odtwarza dramaturgię odzyskiwania harmonii ze światem” (s. 386), „dramat istnienia ku śmierci, dramat przemijania” (s. 391), „niezwykle dramatycznym odchodzeniem od horyzontu własnego «ja»” (s. 377), „dramat jednostkowego przemijania” (s. 291-292). Takich określeń można by znaleźć jeszcze więcej. Jak widać już z pobieżnej wyliczanki, pojęcia dramat / dramaturgia / dramatyczność używane są tu w różnych sensach i znaczeniach (oprócz potocznych, stosowanych na oznaczenie ruchu (dramatyczna dynamika, dramatyczne odchodzenie), przez techniczne, wykonawcze, gatunkowe (artykulacja, rym, aria, villanella), po światopoglądowe – zwykle dotyczące przemijania (dramat przemijania). W analizach Kandziory dominuje więc dramaturgia głównie jako synonim zdarzenia, ruchu, procesu, jako dialogowość i podkreślanie filozoficznego charakteru przemijania, czasowości.

Dramaturgia wiersza *Plakała w nocy...*, w moim odczuciu, ma jeszcze nieco inny charakter, decyduje o tym jej wymiar performatywny. Dynamika wyrasta z bezruchu i do niego wraca, dźwięk rodzi się z milczenia i zamiera w ciszy, dialog wypowiedziany, wyartykułowany choćby tylko szeptem, słyszalny jest naprawdę jedynie w myślach. Mimo pozoru rozdzielienia i nieprzeniknioności, świat poza-ludzki („obce sprawom ludzi”) nie jest poza-człowiekiem („związek z prawdą ludzi”), brak komunikacji nie oznacza braku wspólnoty. Binarizm jednak tu nie istnieje, a tylko, jak w piosence Marka Grechuty, „mylą się znaczenia”. Przerzutnia zastosowana między wersem trzecim, kończącym trzecią zwrotkę, a wersem pierwszym czwartej wprowadza możliwość podwójnego odczytania wiersza („gałąź, wiatr, dygot szyby związek z prawdą ludzi / negowały starannie:”). W ramach przewidywalnej spójności zwrotki i jedności wyodrębnionego wersu wiążą się w jedno gałąź, wiatr, dygot szyby z prawdą ludzi (granice zwrotki i koniec wersu jakby zamykały podwójnie to, czemu po chwili, poprzez zabieg przerzutni, się zaprzecza, co się rozbija). Rozbiciu ulega nie tylko jedność zwrotki i wersu, ale zostaje zakłócona możliwość porozumienia się dwóch obszarów bytu – ludzkiego i strefy pozaludzkiej. Powstaje zawahanie, czy dobrze odczytujemy relacje między odgłosami dochodzącymi z mroku nocy a prawdą ludzi. Rodzi się zwątpienie i niepewność powielone w rzeczowym anonimie (podającym poprzez znak zapytania w wątpliwość prawdę i pewność naszych doznań w odbiorze otoczenia i natury świata). Rzeczowość tego anonimu jest znów możliwa do odczytania na dwa sposoby: rzeczowy jako jasny, oznajmujący, podający fakty, będący z punktu widzenia logiki stwierdzeniem. Ale rzeczowy jest także dowód, oznaczający tyle, że coś mamy w postaci rzeczy. A zatem chodzi o anonim jako dowód w postaci bytu,

rzeczy, czy też anonim jako twierdzenie, pewność. Znak zapytania rozchwiewa kategorię pewności. Tragedią nie jest brak przejścia między bytami, ale ogromna samotność, wyrażona brakiem możliwości przeniknięcia każdego innego bytu (i ludzkiego, i poza-ludzkiego). Czy rzeczywiście nie zbudził Go jednak Jej płacz? Pewności nie ma. Obszary przenikają się i rozdzielają, pulsują, kwantowo splątują. Zwłaszcza że w bezsennej nocy wystarczy usłyszeć szum wiatru, by dotarł do świadomości płacz, ale także wystarczy usłyszeć łkanie, by pomyśleć o dźwięku dygocących szyb. Płacz to zatem czy wiatr, skrzyp drewna czy ludzki oddech? Opozycyjność światów nie do końca jest pewna.

Oto pozór poznania świata i drugiego człowieka, oto nieprzeniknioność bytów obcych i nam podobnych. To tekst o naszej klęsce (nigdy nie dotrzemy do prawdy, iskrzące sensory to fajerwerki, które swym krótkim błyskiem mogą wprawdzie na moment porazić iluminacją, ale i oślepić) i o naszym sukcesie (nie prawda, ale empatia jest w stanie nas ocalić). Nie rozum, ale współodczuwanie nadaje światu ludzki bieg. A zatem nie epifania, która – choć prawie osiągalna, niezwykle bliska – okazuje się jednak tylko złudzeniem, odbiera jasność, pogrąża w ciemności, ale dialog z innymi, ludźmi, światem żywej przyrody i martwych z pozoru rzeczy prowadzi do jedynej prawdy egzystencji – poczucia jedności w porządku świata, którego tak samo nie rozumiemy, jak natura i przedmioty, jak byty ożywione i poza-ludzkie nie rozumieją nas, nie pojmują naszego świata. Próba nawiązania dialogu, nawet nieudana, albo niemożliwa, chroni postać świata i sens w nim bytowania – mimo „milczenia roślin”, mimo „łzy znad planety”. Empatia nie epifania – tak widzę drogę poszukiwania sensu w poezji Barańczaka. Nic nie usprawiedliwia świata – zwłaszcza obce mu są wszelkie narracje, zarówno te odwieczne (które przejawiają się w sakralizowanym micie i naznaczonych świętością przypowieściach), jak i te nowe, tworzone coraz śmielej, jako usprawiedliwienie skandalu egzystencji. Jerzy Kandziora napisał: „Narodziny i życie postrzegane są w egzystencjalnych wierszach Stanisława Barańczaka nie jako dar Stwórcy, ale jako wydanie człowieka na cierpienie”<sup>12</sup>. Myślę, że w tym zdaniu jest zawarta Barańczaka filozofia jakiejś heroicznej świeckiej sakralności. Przeświadczenie, że Bóg dał nam świat, ale też równocześnie Bóg wydał nas na świat równoważne jest z przekonaniem, że darować świat, to „darować śmierć”<sup>13</sup>. Oznacza to zarówno wydanie na świat, rozumiane jako urodzenie się w świecie, jak i bycie wydanym na jego pastwę, kończącą życie śmiercią. Życie jest darem, ale także życie jest

<sup>12</sup> Tamże, s. 296.

<sup>13</sup> Por. J. Derrida, *Darować śmierci*, przeł. K. Liszka, M. Pawlikowska, „Odra” 2004, nr 12, s. 38-50.



skazaniem. Darować komuś, to wybaczyć lub dać coś w prezencie. Wydać, to zdradzić, wydać na pastwę. Darowanie to dialog, otwarcie, bezinteresowność. Wydanie to skazanie, ujawnienie jako zdrada. Bóg przebacza, daruje nam śmierć poprzez obietnicę innego wymiaru życia, ale też Bóg nas wydaje (jak potrafił wydać własnego syna) na cierpienie, na smutek, na śmierć. I właśnie nasza niezgoda na udział w tej grze, której nie pojmujemy, polega na wyborze – wiary jako zaprzeczenia swojej natury albo heroicznej akceptacji bycia w niezrozumiałym świecie, w otoczeniu innych bytów, czującej materii i świata rzeczy, które tak samo jak my żyją bez światła poznania. Jesteśmy jednym z elementów tego świata. Nie na szczycie hierarchii, ale wśród innych, bez ustawicznych podporządkowań i odniesień. Zgadzam się z Arentem van Nieukerkenem<sup>14</sup>, a nie z Jerzym Kandziorą<sup>15</sup> w ocenie udziału dialogu i epifanii w twórczości Barańczaka. Moim zdaniem, mówiąc frazą Czesława Miłosza, „innego końca świata nie będzie”, zbawienie tkwi nie w epifanii, ale w empatii. U Barańczaka siłą jest dialog i współodczuwanie, a nie iluminacja i poznanie.

Metafizykę dialogu i epifanii spaja motyw płaczu. Dramaturgię utworu *Płakała w nocy...* buduje płacz. I znów, paradoksalnie, jest to wiersz-płacz nie tyle ze względu na motyw płaczu w nocy, ile na wewnętrzne rozedrganie wprowadzone w tok spokojnej, zdystansowanej narracji. Widać to już w tytule, nagle złamanym. Zwrot „płakała w nocy”, jako świetny nagłówek, zupełnie by wystarczył. Dodanie rozbudowanej frazy, „ale nie jej płacz go zbudził”, daje się odczuć jako załamanie głosu (częste np. przy pożegnaniach, kiedy wprowadza się szybko jakąś dodatkową informację, np. „Do widzenia, ale uważaj na siebie” itp.). Płacz nie stanowi w wierszu Barańczaka jedynie motywu, jest rodzajem wyznania, opowieści, narracji („Nie był płaczem dla niego, chociaż mógł być o nim”). Zacytowany wers przeczy dobrze znanym zwrotom „płakać z powodu czegoś”, „płakać nad czymś”, „płakać w obliczu czegoś”, „płakać przez kogoś”. Poeta definiuje płacz inaczej, określa zjawisko poprzez jego potencjalność, możliwość bycia czymś innym („To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi”). Płacz zatem działa performatywnie, jest potencjalną opowieścią o nim, która nie zrealizowała się, nie będąc dla niego przeznaczoną. W ludzkim świecie płacz jest darem wyrażania emocji, czasem wyrzutem sumienia, czasem powiadomieniem o swym żalu. Płacz istnieje więc potencjalnie tylko w ludzkim świecie. W wierszu Barańczaka płacz działa jednak na dwa sposoby: potencjalnie w świecie ludzkich emocji i realnie

<sup>14</sup> Por. A. van Nieukerken, *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*, [w:] tenże, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

<sup>15</sup> Por. J. Kandzióra, *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 205.

w poza-ludzkiej rzeczywistości natury, o którego charakterze niewiele wiemy. Nie może być mu darowany ani nie może go sam wyrazić. Zastępują ludzkie łkanie odgłosy przyrody i dźwięki wydawane przez przedmioty.

Można zauważyć pewną zbieżność między wierszem-płaczem Barańczaka a wierszem-płaczem Andrew Marvella *Oczy i łzy*<sup>16</sup> (tłumaczonym przez Barańczaka), którego ciekawą analizę przeprowadził w swej książce Jarosław Płuciennik<sup>17</sup>. Badacz stawia, między innymi, tezę, że poetycka metafora Marvella „łzy widzące” zawiera sugestię „jedności emocji i poznania”<sup>18</sup>. Idąc tym tropem, można by jeszcze zapytać, czy Marvellowskie oczy, które są zarówno źródłem płaczu, jak i wzroku oznaczają tylko ludzkie przymioty? Zdaniem Marvella – tak: „Inne stworzenia też śpią albo patrzą; / Lecz tylko nasze, ludzkie oczy płaczą” (s. 178). Czy według Barańczaka byłoby tak samo – nie sądzę. W zwierzęcych oczach czasem widać prawdziwe łzy (które nie są jedynie objawem fizjologicznym). Czy jednak płacz nie może wyrazić się inaczej niż koniecznie poprzez łzy? Czy jest „płacz natury”? Czy określają go także zaprzeczenia, jak to się dzieje w wierszu Walta Whitmana poświęconym odchodzącym sekwojom wycinanym przez ludzi, które odchodzą godnie „nie w płaczu”<sup>19</sup>. Zaskakujące jest też to, że z kolei Wisława Szymborska opisała wobec świata natury zjawisko odwrotne – nie płaczu, lecz śmiechu drzewa w wierszu *Jabłonka* (analizowanemu mistrzowsko przez Stanisława Balbusa<sup>20</sup>). Kwitnąca jabłonka niemal śmieje się kwiatami („W raju majowym, pod piękną jabłonką, co się kwiatami jak śmiechem zanosi”). Antropomorfizowanie zmienia według Balbusa dopiero wers, w którym jabłonka niczym ramionami wzrusza gałązkami na abstrakcyjne idee dobra i zła. Jabłonka w „drzewnym geście” kwestionuje ludzki frazeologizm „wzruszania ramionami”. Gest ten przywraca jej właściwy „dendrologiczny rodzaj”<sup>21</sup>. To, co ludzkie, i to, co roślinne zostaje u Szymborskiej parokrotnie przemieszczone. Barańczakowi bliżej jednak do Szymborskiej niż do Marvella<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> A. Marvell, *24 wiersze*, wybór, przekład, wstęp i opracowanie S. Barańczak, Kraków 1993.

<sup>17</sup> J. Płuciennik, *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*, Kraków 2009. Tu zwłaszcza rozdział 7: *Laboratorium łzy widzącej. Obrazowanie niewyobrażalnego, kognitywistyka i radykalny empiryzm*, s. 169-185.

<sup>18</sup> J. Płuciennik, *Literatura, głupcze!...*, s. 179.

<sup>19</sup> Por. M. Marszałski, *Amerykańska ekopoezja – nowa odmiana tradycyjnej poezji natury*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 53.

<sup>20</sup> S. Balbus, *Piękna niepojęta*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6.

<sup>21</sup> Tamże, s. 153.

<sup>22</sup> O różnicy np. w traktowaniu duszy i ciała w poezji A. Marvella i S. Barańczaka oraz o formie dialogu w kontekście *Dialogu Duszy i Ciała* por. m.in. D. Kulczycka, „Powie-

Utwór poetycki *Plakała w nocy...* należy tyle do liryki, ile do dramatu, jest jego fragmentem, odrębnym aktem, jedną sceną (oto zadanie dla studentów – zbudować dramat z wierszy jemu podobnych, z których on stanowiłby jeden z aktów). O dramatyczności utworu decyduje nie tylko temat (odwieczny problem samotności człowieka wobec nieprzenikniętych światów – zarówno osób najbliższych, jak i bytów nie-ludzkich, choć nam pokrewnych, czy z człowiekiem związanych), ale i sposób opracowania jego dramaturgii (wiersz w dramacie dynamizujący mowę, uruchomienie dramatycznej perspektywy *mise abyme*, oddawanie głosu postaciom, by świat rozwijał się samodzielnie, w dialogu itp.). Wiersz wypowiada ktoś spoza świata przedstawionego, ktoś, kto widzi scenę jakby z góry lub z pewnej odległości, dystans pozwala na sterowanie reżyserskie zarówno kamerą, okiem, głosami, jak i w konsekwencji zmienną perspektywą teoriopoznawczą.

Wiersz Barańczaka nieustannie prowokuje do odczytań w kontekstach wierszy różnych autorów i epok. Jako wiersz-płacz nawiązuje oczywiście do Adama Mickiewicza *Polały się łzy...*, ale i do trenu VII Jana Kochanowskiego. Tyle że efekt płaczu uzyskuje w inny sposób (bo i płacz to inny, płacz w chwili doznawanego bólu życia, a nie szloch w obliczu zetknięcia się z chłodem śmierci). U Kochanowskiego efekt łkania symuluje przerzutnia, u Barańczaka organizacja akustycznego tła, ledwie słyszalny szum nasilający się zwłaszcza w zwrotce trzeciej, docierający poprzez organizację brzmieniową materii wiersza: „skrzyp”, „szyby”, „ludzi”, a obok „drewna”, „trzępiąca”, „wiatr”, „prawda”. Wymienione słowa stojące blisko siebie tworzą rodzaj skomplikowanej, chciałoby się wręcz powiedzieć – subtelnej, onomatopei: słowa tworzą jakby dwa ząbujące się, nachodzące na siebie szeregi: skrzyp, szyby, trzępiąca oraz drewna, wiatr, prawda (w których szum – skrzyp, szyby – bardziej miękkie, wypełniający tło, w który wdziera się odgłos mocnego, dźwięcznego, krótkiego uderzenia gałęzi o okno, skrzydła okiennicy o ścianę itp. – rodzaj furkotu imitowanego głosek „r” – drewno, wiatr, prawda. Słowo „trzępiąca” jest wspólnym elementem tych dwóch szeregów (z jednej strony szumiące „trz”, z drugiej wydobywane przez drugi szereg twarde „tr”). Wymowa czytającego głośno ten wiersz jest narażona na pewien dyskomfort (bliżej niepoprawnego „cz”, a przesadnego, przedniojęzykowo-zębowego – „t”). Wyrazy z kolejnej zwrotki silniej jeszcze wzmacniają akustykę tła: szmer, skrzyńki, rzeczowy. Utwór Barańczaka wpisuje się w ciąg wierszy o płaczu i łzach.

---

*dzień to wszystko, o czym milczę? O poezji Stanisława Barańczaka*, Zielona Góra 2008, s. 282, 283.

Moim zdaniem bliski jest *W Weronie* Cypriana Kamila Norwida. „[...] ta iza znad planety / Spada – i groby przecieka” – ta Norwidowska hiperbola kosmiczna u Barańczaka sprowadzona zostanie do konkretnego ziemskiego, nie wyolbrzymienie, a pomniejszenie odgrywa tu rolę najważniejszą. Ma znaczenie od łoż mokra poduszka „wilgoć poduszki, nocne prawo ludzi”. Ironia Norwida nie jest ironią Barańczaka. Wiersz *W Weronie* sytuuje kochanków Romea i Julię w ramach opowieści o prawie przemijalności mitu. Towarzyszą im smutne cyprysy, jakby przyroda brała symboliczny odwet za przemijalność romantycznej opowieści. U Barańczaka miłości towarzyszy nieobciążona żadnym symbolicznym sensem przyroda. U obu poetów współtworzy świat byt ludzki sprzężony z tym, co poza naszym, człowieczym światem. Norwid sięgał od pyłku po kosmos, Barańczak zatrzymuje się w świecie pokoju, w ramach jednej bezsennej nocy. Norwid *W Weronie* ironizował, Barańczak w *Plakała w nocy...* zniszczył wszelki dystans ironii przeciwstawiony potędze uczucia (bo jakkolwiek by patrzeć na wiersz Barańczaka, jest on także subtelnym erotykiem).

Więc może wiersz *Plakała w nocy...* trzeba by było usytuować w nie-napisanej książce Barańczaka, której pewnie swoim zwyczajem nadałby tytuł: „Erotyka i metafizyka”. Stanisław Barańczak lubił binarne tytuły, ze sprzeczności czynił naturę świata. Jego koncepcja literatury pozornie tylko wyrastała z myślenia opozycjami, czyni to jednak tylko po to, by przekreślić sens takich ujęć. Poeta powoływał do życia światy splecione, pozostające wobec siebie w dialogowo dramatycznych relacjach. Uciekał jednak zarówno od sprzeczności, jak i od całkowitej harmonii, jedności, konsekwencji, zlania w jedno. Pozostawał w końcu w pół drogi – w zawieszaniu i w wątpliwościach, w układach „szarej strefy” świata: pełnej wahań, niejednoznaczności i zagubień. W tytule „Zaufać nieufności” objawia się właśnie sens takiego paradoksu.

Tajemnica wiersza *Plakała w nocy...* należy właśnie do tej sfery szarości świata, który ani nie pociąga nas w otchłań rozpacz, ani nie pokazuje światła epifanii. Każe nam trwać w strefie półcienia, w smudze naszego życia, w którym empatia wobec ludzi, zwierząt, roślin, a nawet materii nieożywionej i przedmiotów jest oznaką naszego człowieczeństwa.

#### BIBLIOGRAFIA

- Balbus S., *Piękna niepojęta*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6, s. 143-190.  
Barańczak S., *Metafizyczna poczta. Rozmowa z Maciejem Ziębą OP*, [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.

- Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Kraków 2006.
- Biedrzycki K., *Vilanelle Stanisława Barańczaka*, „Dekada Literacka” 2005, nr 3/4, s. 39-45.
- Dembińska-Pawelec J., *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*, Katowice 2006.
- Derrida J., *Dar śmierci*, przeł. K. Liszka, M. Pawlikowska, „Odra” 2004, nr 12, s. 38-50.
- Kandziora J., *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007.
- Kaniewska B., *Barańczak i rodzaj żeński*, [w:] *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014.
- Kulczycka D., *„Powiedzieć to wszystko, o czym milczę”. O poezji Stanisława Barańczaka*, Zielona Góra 2008.
- Marszałski M., *Amerykańska ekopoezja – nowa odmiana tradycyjnej poezji natury*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 51-68.
- Merton Th., *Siedem esejów o Albercie Camus*, przedm. K. Bielawski, Bydgoszcz 1996.
- van Nieukerken A., *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*, [w:] A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.
- Pułciennik J., *Laboratorium lży widzącej. Obrazowanie niewyobrażalnego, kognitywistyka i radykalny empiryzm*, [w:] J. Płuciennik, *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*, Kraków 2009.

