

Krzysztof Biedrzycki
Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński

„odtworząc z ognia / ciebie, mój tekst”
Dwa wiersze Stanisława Barańczaka – o stwarzaniu
i czytaniu drogich drugich

1.

Na początek przytoczmy jeden z wczesnych wierszy Stanisława Barańczaka zamieszczony w tomie *Korekta twarzy* z 1968 roku:

Gdyby raz jeszcze, gdyby było dane
to, co się wzniosło razem z ciepłem skóry,
z rudym oparem igieł – w błękitnawy oddech
wieńczący wokół drzewa. Gdyby wciągnąć w siebie
tę lotną mgłę,

raz jeszcze. Twoja głowa dźwiga dzisiaj gęsty
warkocz, gdzie igły i drzewa wplątane
mieszają się w chaosie migotliwym, lecą
kometą we mnie. Gdyby ściąć go dłońmi,
na których śpisz,

raz jeszcze! Gdyby od nowa płonęło
pierwsze igliwie, pierwsze drzewa – przecież
nawet i wtedy nie poprawię błędów,

i nic nie skreślę, odtwarzając z ognia
 ciebie, mój tekst.
 [Bez poprawek, Barańczak 2006: 12]

Wiersz ten rzadko bywa przedmiotem interpretacji¹, podobnie zresztą jak większość utworów zamieszczonych w *Korekcie twarzy*. Czytelnik może wobec niego zatrzymać się bezradnie. Nie jest łatwo przedrzeć się przez grę sensów, która tutaj się toczy. To gęsty wiersz, pełny nieoczywistych obrazów, które można odczytywać jako metafory, ale niekoniecznie, bo da się w nich dostrzec też dosłowność. Na pewno wiersz jest niejednoznaczny. Może onieśmielać. A jednak warto podjąć próbę jego ponownej lektury. Nie po to, żeby wywoływać z otchłani zapomnienia jeden z wczesnych (i może rzeczywiście nienależący do najważniejszych) utworów poety. Raczej po to, żeby dostrzec w nim inspirację do lektury innego utworu – jednego z najchętniej czytanych i komentowanych. Ale po kolei...

Bez poprawek jest erotykiem? Wiele na to wskazuje. A może utworem autotematycznym o procesie tworzenia? Ta druga lektura jest może mniej oczywista, ale potwierdza ją wieńczące wiersz słowo „tekst”. Drażniące, niepasujące do utworu lirycznego, zwłaszcza erotyku, prowokujące. Skoro adresatem jest właśnie tekst, może właśnie o wiersz chodzi? Zawieśmy jednak (na chwilę) tę interpretację.

Liczne przesłanki każą mniemać, że wiersz traktuje o miłości. Mamy tu obrazowanie cielesne: ciepło skóry, głowę dźwigającą warkocz, dłonie, na których śpi (w domyśle – ukochana) kobieta. Znaki bliskości, intymności, życia (ważny później dla Barańczaka motyw oddechu). Erotyczny charakter zyskuje także sytuacja – jesienny krajobraz, z jednej strony delikatnie zaznaczony obrazami drzew, rudego igliwia, z drugiej strony – zmysłowy i bez mała gorączkowy, bo w tym pejzażu spotyka się i zbliża ku sobie dwoje ludzi. O ile jednak sam opis tylko sugeruje erotykę, o tyle

1 Podjąłem próbę odczytania tego wiersza w książce *Świat poezji Stanisława Barańczaka* [Biedrzycki 1995]; inni badacze go omijają. Być może wydaje się za mało charakterystyczny dla twórczości Barańczaka.

wyraźniej w jej stronę kieruje czytelnika rozgorączkowany sposób mówienia, dynamika obrazów i metafor, niesforna rytmika. Czasowniki sprawiają, że wszystko jest tu w ruchu: „wzniosło się”, „dźwiga”, „mieszają się”, „lecą”, „płonęło”; pojawiają się także bezokoliczniki: „wciągnąć w siebie”, „ściąć”; i jeszcze imiesłowy: „oddech wieńczący wokół drzewa”, „lotna mgła”. I w tym fragmencie: „drzewa wplątane [w warkocz – K.B.] / mieszają się w chaosie migotliwym, lecą / kometą we mnie” zostaje wykreowany surrealistyczny obraz, w którym mieszają się porządki, bo to, co duże (drzewa), znajduje swoje miejsce w tym, co małe (włosy); migocze chaos, z którego wylania się kometa, ale nie omija mówiącego, lecz kieruje się w jego stronę. Trwa ciągły ruch, nie ma uspokojenia. Również sam wiersz jest dynamiczny: wersy jedenasto- i trzynastozgłoskowe są kapryśnie wprowadzane, żadna z trzech strof nie jest napisana w tym samym rytmie (w pierwszej, po dwu wersach jedenastozgłoskowych, następują dwa trzynastozgłoskowe; w drugiej – obie miary pojawiają się naprzemiennie, żeby w trzeciej został już tylko jedenastozgłoskowiec; równocześnie w każdej strofie ostatni, piąty wers jest urwany na czwartej sylabie). Ruch, podniecenie, zachwyt – to wszystko wyczuwalne jest na różnych poziomach struktury wiersza. Choć – na zasadzie kontrastu – ów dynamicznie opisany pejzaż jest raczej spokojny, kobieta śpi. Ruch odbywa się w głowie, w wyobraźni mówiącego. Erotyzm dosłowny jest tu zatem tylko sugerowany, można natomiast mówić o erotyce utworu. To on jest rozedrgany i pełen wewnętrznych emocji.

Warto jednak skupić się na czymś, co w podnieceniu, jakim mógłby ulec czytelnik, może umknąć. Trzeba bowiem zwrócić uwagę na tryb warunkowy: „gdyby raz jeszcze”... Mowa tu o jakimś powtórzeniu sytuacji, które przecież wcale nie jest oczywiste, a może w ogóle nie jest możliwe. W ostatniej strofie pojawia się nawet fragment o poprawianiu błędów. Zatem były błędy, coś się nie udało. Co? Nie wiadomo, gdyż erotyczne obrazowanie prezentujące ukochaną osobę wskazuje raczej na to, co pobudza zmysły (ciepło skóry, oddech, gęsty warkocz, dłonie), nie na zdarzenia, które wywołałyby konsekwencje wymagające poprawiania błędów, skreślania, odtwarzania. A jednak wiersz opowiada o jakimś niespełnieniu, o niedoskonałości i – dramacie ognia,

a więc zniszczenia (choć może też oczyszczenia). „Gdyby raz jeszcze [...]” oznaczałoby zatem powrót (hipotetyczny, warunkowy) do arkadii erotycznej, która mogła zostać zaprzepaszczona lub zakwestionowana. W istocie jednak czas terażniejszy oznacza tu tylko późniejszą sekwencję względem owego pierwotnego szczęścia, utratę wyłącznie ze względu na odejście jej w przeszłość, nie z uwagi na jakieś rozstanie czy nieporozumienie; przynajmniej nie dowiadujemy się o jakimkolwiek zdarzeniu, które mogłoby zaburzać opisaną (czy domniemaną) miłość.

Co zatem należałoby poprawiać, skreślać, odtwarzać? Może nic, może owa arkadia sama jest wartością, którą trzeba zachować, pomimo wszelkich błędów i niedoskonałości? Może błędem jest tylko czas, który kradnie nam to, co najcenniejsze. Dlatego tryb warunkowy – „gdyby raz jeszcze”, to byłoby tak samo. Bez poprawek. Ów jedyny możliwy zachwyty erotyczny jest niepowtarzalny, choć może być odtwarzalny z ognia czasu, który niweczy jedynność przeżycia.

Tak, wiele wskazuje na to, że mamy do czynienia z erotykiem. Dlaczego zatem mówiący zwraca się w nim do tekstu, nie do kobiety, choć to na nią wskazuje obrazowanie (gęsty warkocz)? Kim lub czym jest ów tekst-adresat?

Może tym adresatem jest wiersz, do którego poeta ma stosunek czuły i erotyczny. Co się dzieje, gdy w ten sposób zmienia się optyka interpretacyjna? To oczywiście ryzykowna lektura. Poza słowem „tekst” nie ma tu żadnego sygnału, który kierowałby naszą uwagę w tę stronę. Gdyby czytać w ten sposób, trzeba by zinterpretować utwór jako rozbudowaną metaforę. W tym trybie odbioru można tu dostrzec opis poetyckiego stwarzania świata. Dynamika, gorączka i surrealizm wydają się uzasadnione. W akcie tworzenia dużo się dzieje, wyobraźnia dominuje nad logiką, kreacja poetyckiego świata otwiera wszelkie możliwości. Pisanie ma charakter miłosny, bo powstający tekst jest przyjmowany i traktowany z czułością. I – paradoksalnie – ów tekst okazuje się ostateczny: nawet gdyby spłonął, zostałby odtworzony w takiej formie, jaką pierwotnie zyskał. Rękopisy nie płoną?

Utwór *Bez poprawek* jest tak wieloznaczny, że obie lektury, a może nawet jeszcze inne, są uprawnione. Jeśli tak, to tekstem

może tu być zarówno ukochana osoba, jak i wiersz czy inna wypowiedź (opowieść). Z nazwaniem tak wiersza nie mamy kłopotu. Ale dlaczego osoba będąca przedmiotem uczucia, fascynacji czy pożądania została nazwana tekstem?

Tutaj musimy zrobić dygresję. Wiemy, że termin „tekst” w szczególności sposób zyskał popularność w metodologiach literaturoznawczych inspirowanych strukturalizmem i semiotyką; wiemy też, że Barańczak we wczesnej fazie swojej pracy naukowej i krytycznoliterackiej był strukturalistą. Wprowadzenie zatem przez niego do wiersza słowa „tekst” nie powinno zaskakiwać, bo w jego języku pełniło ono ważną funkcję. Zaskakiwać może tylko fakt, że rangę poetycką próbuje się tu nadać słowu z zakresu leksykalnego zdecydowanie nie-poetyckiego.

Trzeba więc pójść dalej i zastanowić się nad tym, jaka jest motywacja wprowadzenia tego terminu. Otóż tekst może (i chyba powinien) być tu rozumiany jako spójny przekaz sformułowany za pomocą umożliwiającego odczytanie kodu. Jeśli wobec tego w tym wierszu chodzi o poprawienie i odtworzenie z ognia tekstu, to można domniemywać, że jest to przekaz na temat osoby będącej przedmiotem erotycznego zachwyty, a nawet jeszcze więcej – o utożsamienie przekazu z tą osobą. Ukochana jest równocześnie realną osobą i tekstem, czyli opowieścią o niej, ujrzeniem jej za pośrednictwem nie tylko zmysłów, ale także narracji, wyobrażenia, metafor. Przedmiot pożądania nie istniałby wobec tego samodzielnie? Byłby zawsze tekstem, przekazem, uwikłany byłby w sieć kodu? Przy takim rozumieniu figury tekstu w tym utworze ujednoczeniu ulegają obie lektury. Chodziłoby zatem zarówno o osobę, jak i o wiersz. Osoba staje się tekstem, bo ją się pisze, stwarza, opowiada i o niej się układa wiersz. Ona, wydaje się, nie istnieje poza tekstem.

Jak niedaleko stąd do Derridy „Il n’y a pas de hors-texte”. Nie ma poza-tekstu. Widzenie i poznawanie świata odbywa się tylko za pośrednictwem języka i nazywania, rzeczywistość nieustruktrowana dla nas jako poznających nie istnieje. Publikacja Derridy *O gramatologii* ukazała się w 1967 roku, *Korekta twarzy* – w 1968 roku. Nie chcę mówić o jakiegokolwiek zbieżności. Po pierwsze książki Derridy z rzadka tylko docierały wtedy do Polski, po dru-

gie – później, gdy Derrida już był powszechnie czytany, Barańczak odnosił się do niego z rezerwą lub wręcz niechęcią. A jednak widoczna jest pewna wspólnota myślenia, choć konsekwencje niekoniecznie są wspólne.

Wiersz *Bez poprawek* można by wobec tego odczytywać jako zmaganie poety z badaczem literatury, czy raczej – poety wyrażającego uczucia realnego człowieka z badaczem, który ma świadomość, iż powstający jako odbicie miłości wiersz jest bardzo dwuznacznym sposobem opowiedzenia o emocjach. Sprawia, że ukochana osoba zmienia swój status na tekstowy, językowy, realna postać zostaje zapośredniczona literacko.

Może zatem błędem czy przyczyną niespełnienia jest to, że w erotycznej fascynacji nieuchronnie pojawia się filtr poznania i języka. To, co najczystsze i najgłębiej intymne, zostaje utekstowione. Dlatego chciałoby się poprawiać, skreślać, odtwarzać, lecz czynności te oznaczałyby pracę na tekście, korygowanie opowieści, a nie przeżywanie na nowo samego uczucia.

Lektura, w której akt erotyczny dotyczyłby wiersza, nie jest wobec tego niedorzeczna. Tylko że trzeba by ją potraktować jako lekturę dopełniającą. Miłość czy ukochana osoba stają się tekstem, a zatem mogą stać się wierszem. Erotyka obejmowałaby więc zarówno uczucie, jak i akt twórczy. Pojęcia te byłyby ściśle z sobą powiązane.

Nasuwa się pytanie: to jest dowartościowanie poezji jako równoważnej uczuciu czy deprecjacja erotyki, która waży tyle samo, ile twórczość? Lub inaczej: dostrzeżenie tekstowej natury doświadczenia egzystencjalnego, jakim jest miłość, ma neutralny charakter – to po prostu uznanie faktu? Czy też prowadzona jest w tym wierszu wewnętrzna polemika z takim stanowiskiem w imię czystości i realności doświadczenia? Słowo „tekst” może być przecież potraktowane tak, jak podpowiada intuicja zwykłego (nienawykłego do terminologii teoretycznoliterackiej) czytelnika: jako rodzaj blasfemii. Jako zgrzyt w metaforze i rozbuchanej wizji miłości. I jako odarcie uczucia z jego wyjątkowości i niepowtarzalności.

Nie zapominajmy przy tym, że tekst w tym wierszu nie zostanie poprawiony i nic nie będzie skreślone. Nie ma miejsca na korektę. Utekstowiony człowiek i będąca tekstem opowieść

o nim są niezmiennie, nawet trawione przez ogień, bo to, co się zdarzyło, i to, co zostało opowiedziane, zapisane, jest ostateczne, definitywne i niepodlegające poprawie.

2.

Po trzydziestu latach Barańczak napisał inny wiersz o uczuciach, zamieszczony w tomie *Chirurgiczna precyzja* z 1998 roku.

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 trudzi,
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 staranniej: 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, pomini
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”.
[*Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, Barańczak
2006: 475]

Ten słynny wiersz doczekał się już wielu interpretacji [zob. Dembińska-Pawelec 2006; Kandziora 2007; Krajewska 2016; Kaniewska 2019]². Najczęściej zwraca się w nich uwagę na opis uczuć, dla których trudno znaleźć odpowiedni wyraz. W lekturze eksponuje się płacz, wielogłosowość narracji, jej dramaturgię, obecność świata zewnętrznego (natury) w relacji między dwójgim ludzi, napięcie relacji między mężczyzną i kobietą, nade wszystko jednak to, że obydwie występujące w wierszu osoby kochają się i obie chcą się nawzajem uchronić przed zranieniem. W rezultacie jednak nie mówią o tym, co odczuwają. Milczenie i brak gestu wyciągnięcia ręki stają się wymownymi znakami czułości, ale są to znaki negatywne, wyrażone przez zaniechanie. Bo głos, komentarz, rozmowa, dotknięcie, jawny wyraz czułości oznaczałyby ingerencję w świat uczuć, który musi dla każdego i każdej zostać jego/jej własny, autonomiczny, niezawłaszczony. Najważniejsze odbywa się poza znakami, słowami, gestami. Może po prostu przy pewnego rodzaju bliskości nie trzeba już mówić.

Nie jest obojętne to, że wiersz ma kunsztowną formę vilanelli. Gra znaczeń wynikająca z powtórzeń, ale zawsze zmodyfikowanych, sprawia, że wciąż krążymy wokół tego samego problemu, słowa się na siebie nakładają, ale wciąż nie rozstrzygają tego, co obydwie występujące w utworze osoby odczuwają i co w istocie chciałyby sobie przekazać.

Trzeba wobec tego zauważyć, że opowiadając o uczuciach dwojga ludzi, ten wiersz m.in. traktuje też o tekstowym zapośredniczeniu doświadczenia i o zanurzeniu człowieka we wszech-obejmującej interpretacji. Cóż bowiem tam się dzieje? Mężczyzna budzi się i dostrzega płaczącą obok niego kobietę. Nie wie, skąd ten płacz ani nawet, czy właśnie ów płacz go zbudził. Dokonuje więc **interpretacji** zdarzenia. Natrętnie będzie powracało zapewnienie, że „nie jej płacz go zbudził” (formułowane przez zewnętrznego, opowiadającego podmiot, który jednak może być w pewien sposób utożsamiony z bohaterem; najwyraźniej w wierszu przyjęta jest perspektywa mężczyzny), a także, iż „to był wiatr, dygot szyby”.

2 Pierwszy raz zmierzyłem się z tym wierszem w eseju *Vilanelle Stanisława Barańczaka* [zob. Biedrzycki 2007].

Podjęmowany jest wysiłek zrozumienia faktu i nadania mu jakiegoś znaczenia. Skoro tak, to interpretacja nie może się zatrzymać na konstatacji, że coś się zdarzyło – musi iść dalej. Pojawia się zatem próba dostrzeżenia czegoś więcej: „Nie był płaczem dla niego, chociaż mógł być o nim”. Wyłania się domysł przyczyny i intencji. Następuje odczytanie sensu zawartego w odkrytym przypadkowo płaczu kobiety. Jeśli występuje stwierdzenie, że „nie był płaczem dla niego”, to znaczy, że mówiący podmiot próbuje zrozumieć, czym ów płacz jest dla obojga bohaterów opisanej sceny; na pewno nie jest elementem komunikacji. Dodajmy, że zrozumienie oznacza tu apodyktyczne wyjaśnienie intencji płaczącej; apodyktyczne, choć właściwie jedyne możliwe. Tak, „nie był płaczem dla niego”, skoro kobieta płakała w nocy, ukrywając swój ból. Tutaj interpretacja wydaje się uprawomocniona. Znacznie więcej domysłu znajdujemy w dalszym członie tego zdania: „choć mógł być o nim”. Tryb warunkowy: „mógł być” wiele mówi. Nie wiemy, więc przypuszczamy, interpretujemy. Jakikolwiek możemy mieć przesłanki do takiego wnioskowania (w wierszu ich nie ma), to pozostajemy w sferze domysłu, lektury zdarzenia. To klasyczna sytuacja interpretacyjna i czytający znajduje te znaczenia, które sam wniósł. Tutaj występujący w wierszu mężczyzna, reprezentowany przez mówiący podmiot, dostrzega siebie jako przyczynę płaczu. Równocześnie zatem następuje odbiór tekstu (jakim tu jest płacz) i odbiór samego siebie, własnych emocji. Najwyraźniej wypowiedziany w wierszu domysł bierze się stąd, że mężczyzna sam odczuwa jakąś winę, choć o jej charakterze niczego się z utworu nie dowiadujemy. O tym, że z trudem przychodzi mu radzenie sobie z ciężarem emocji związanych z płaczem kobiety, może świadczyć też sama budowa *vilanelli*, która – przez swoją grę powtarzalności i zmienności – w jakiś sposób jest odzwierciedleniem walki z natręctwem myśli rodzących się w sytuacji, gdy nie sposób jednoznacznie wyrazić uczuć.

W dalszej części wiersza pojawią się refleksje nad tym, ile razy wcześniej zdarzały się podobne sytuacje, gdy bohatera mógł budzić płacz. To też jego interpretacja, bo przecież on nie ma żadnej pewności. Czy naprawdę zdarzały się takie sytuacje? Jeśli tak, to jak często? Czy istotnie przyczyna obudzenia przypisywana

była temu, co na zewnątrz („gałąź, wiatr, dygot szyby”)? To wciąż domysły, sfera niepewności, czytanie zdarzeń.

Interpretacja powstrzymuje mężczyznę przed uczynieniem gestu czułości („zakłóciłby, zbrudził / toporniejszą tkliwością jej tkliwość”). Ów gest byłby znakiem. Tylko czy nie nastąpiłoby przesunięcie sensów między intencją a odbiorem? Przecież to w sferze odbioru i zrozumienia dokonuje się ocena zachowania. Mężczyzna domyśla się, jak może zostać odczytany jego gest. Interpretuje obydwojga: kobietę i siebie. Sam chce być czuły i tkliwy, ale powstrzymuje się przed dotknięciem, bo widzi w tym coś w tej sytuacji niestosownego, brudnego, wprowadzającego niepotrzebny nieład. Obawia się, jak jego gest mógłby być odczytany. Można go przecież odebrać jako przekroczenie granicy intymności, wtargnięcie w świat indywidualnych przeżyć kobiety. Bo przecież po obu stronach nie ma pewności, jest lektura sytuacji, inna lektura mężczyzny i inna kobiety, a także (jeśli jest osobą odrębną) – opowiadającego podmiotu.

Charakter interpretacji ma też wyrażone na końcu wiersza zdanie, które może zostaje wypowiedziane przez kobietę, a może jest projekcją, wyobrażeniem mężczyzny. Tego tak do końca nie wiemy. Owszem, wszystko wskazuje na to, że mówi kobieta. Jeśli jednak cała opisana scena jest interpretacją sytuacji przez mężczyznę, jeśli wszystko dzieje się w jego umyśle, to i owo uspokajające zdanie może zostać potraktowane jako odczytanie intencji i sposobu myślenia kobiety przez mężczyznę, przydanie jej roli. Być może uzasadnione (on ją zna i wie, co by powiedziała), ale może tylko oczekiwane lub będące wyrazem obawy. Tekst nie daje jednoznacznej odpowiedzi i wskazówki, jak tę interpretację mężczyzny rozumieć.

Wiersz rozgrywa się zatem na dwóch płaszczyznach: opowiedzianych zdarzeń i ich odczytania. Między dwojgiem ludzi dostrzegalna jest przesłona, która ich od siebie separuje. Miłość nie ma tu nic do rzeczy, albo inaczej – nawet miłość nie chroni przed separacją, czy nawet może ją wzmacnia. Obydwoje bohaterowie wiersza są samotni, bo oddziela ich od siebie bariera języka (kodu porozumiewania, jego elementem może być np. dotyk) i interpretacji. Jak wiadomo, interpretacja w ogromnej mierze zależy od tego, z czym przystępujemy do niej, jacy jesteśmy, co

myślimy, co przeżyliśmy, jakie emocje nami rządzą, jakim wartościom hołdujemy, jaki jest horyzont oczekiwań. W tym wierszu odczytanie sensu opisywanego zdarzenia zostaje przefiltrowane przez emocje mężczyzny, bez wątplenia to on jest tu protagonistą (choć z formalnego punktu widzenia nie on jest mówiącym podmiotem, lub raczej – wydaje się, że nie on jest podmiotem, bo występujący w wierszu „on” może być tylko maską dla „ja”). To on interpretuje płacz kobiety, a więc sprawia, że ów płacz staje się tekstem, opowieścią. Możemy powiedzieć więcej: tekstem staje się także kobieta, gdyż i ona istnieje o tyle, o ile pojawia się w narracji. A nawet jeszcze więcej: sam mężczyzna też jest tekstem, bo jego samoświadomość została utekstowiona, opowiedziana.

Zauważmy, że „płacz mógł być o nim”. Następuje to znamienne przesunięcie znaczeniowe. W języku nie ma połączenia frazeologicznego „płacz o kimś”. Płacze się z jakiegoś powodu. O kimś się opowiada. Tutaj płacz staje się opowieścią, narracją. Tekstem. Zresztą on potrójnie jest tekstem. Gdy opowiada, bo zawiera w sobie jakąś fabułę o doświadczeniu dwojga ludzi i emocjach kobiety. Gdy jest czytany (odbierany, mimowolnie obserwowany) przez mężczyznę. Gdy staje się tematem wiersza, a więc traci swoje pozatekstowe istnienie, a zaczyna być elementem literatury.

Zanurzenie w interpretacji jest zarazem uwięzieniem w niej. Tekstowe zapośredniczenie okazuje się źródłem samotności, którą – owszem – tekst miałby łagodzić, ale którą w istocie pogłębia. Dwoje ludzi nawzajem się czyta. Kobieta najwyraźniej czyta sytuację, w której oboje się znaleźli, i na podstawie tej lektury tworzy swoją opowieść w formie płaczu. Mężczyzna czyta ów płacz, ale jednocześnie czyta swoje wtargnięcie w intymny świat kobiety, a także odgłosy z zewnątrz, którym to on nadaje znaczenie. Obydwoje czytają i wydobywają te sensory, które służą ich własnym uczuciom. Rozumieją siebie, ale zrozumienie zawierają raczej w niedomówieniu, zawieszeniu głosu i gestu. Żeby swoją interpretacją nie wchodzić w przestrzeń tej drugiej osoby. Tyle że delikatność oznacza też izolację i samotność. Każde zostaje ze swoją lekturą sytuacji i drugiej osoby.

Opisana w wierszu scena niepokoju, a nawet może wręcz przerażać. To opis tragicznej osobności ludzi, którzy się kochają. Osob-

ności wynikającej z fundamentalnego i niemożliwego do przezwyciężenia uwikłania w sieć języka, który w takim samym stopniu umożliwi porozumienie, w jakim je przekreśla: bo zawsze mówi się inaczej i nie to, co powinno się powiedzieć. Jesteśmy razem (bo to nie jest sytuacja ludzi obcych) i jesteśmy oddzieleni oraz paradoksalnie samotni. Ludzie są tu przedstawieni jako „ci dotkliwie drudzy, / niedotykalnie drodzy”. Ta gra słów jest chyba kluczowa dla zrozumienia wiersza. Drudzy są drodzy, drodzy są drudzy. Drugi to inny, to nie-ja, wyraźnie ode mnie odrębny i różny. Każdy jest drugi. Jest dotkliwie, czyli boleśnie drugi. Bo drugość, inność, odrębność jest źródłem cierpienia. To świadomość granicy, autonomii, za którą płaci się cenę bycia samotnym. Nawet w nocnej bliskości dwojga kochających się ludzi. Zarazem owi drudzy są drodzy. Cenni, a właściwie bezcenni, bo niewymienialni na cokolwiek. Są jednak „niedotykalnie drodzy”. Nie można ich dotknąć, sięgnąć do nich, są dla nas odlegli nie tylko jako osobne byty (inne osoby), ale także przez sam fakt, że ich tak cenimy i nie chcemy zranić. W tym przeciwstawieniu zawarta jest istotna lektura drugich drogich i to my, interpretując, nadajemy im takie atrybuty. My stwarzamy innych jako drugich, i my stwarzamy drogich, bo im przydajemy wartość. My tak ich czytamy i takie opowieści o nich snujemy. Czynimy ich tekstem.

Drugi człowiek jako tekst – to (paradoksalnie) mocne stanowisko metafizyczne. Zawarta jest w nim wyraźna interpretacja ludzkiego bytu mającego dwojaki charakter: samo fizyczne istnienie to tylko początek, ludzkim ów byt staje się dopiero w akcie poznania, wartościowania, opowiadania. Tak pojęte bytowanie przez Barańczaka postrzegane jest jako egzystencjalna pułapka. To źródło samotności i tragizmu istnienia człowieka. Rozumiejąc siebie nawzajem, niekoniecznie się do siebie zbliżamy: w dużej mierze ludzi stających obok czynimy własnym tekstem, widzimy ich we własnej opowieści, a zarazem ich po swojemu czytamy. Pojawia się niebezpieczeństwo pewnego rodzaju solipsyzmu... Może zatem taki sposób istnienia to coś, przeciw czemu trzeba by się buntować. Bo może wartością byłoby spotkanie niezapośredniczone. Bez interpretacji. Tylko czy tak się da? Czy istnieje poza-tekst? Czy potrafimy poznawać świat bez zrozumienia, a więc bez

nakładania nań siatki znanych nam pojęć? Jeśli nie, to spotkania z drugimi drogami są tworzeniem i lekturą tekstów.

A może nie tylko nie trzeba się buntować, lecz wprost przeciwnie: tę sytuację należałoby raczej afirmować? Bo przecież utekstowienie pozwala łatwiej przeżyć ból izolacji od innych. Jesteśmy osobni, innej egzystencji nie znamy. Bylibyśmy monadami, gdybyśmy mimo wszystko nawzajem siebie nie czytali. Relacja międzyludzka staje się opowieścią, miłość – narracją. Nasze własne przeżycie i przeżycia cudze byłyby nieprzekazywalne, gdybyśmy ich nie zmieniali w tekst. Bylibyśmy nawzajem dla siebie niepoznawalni i bez reszty samotni.

Płacz niezamieniony w tekst byłby nie do zniesienia. Dla płaczącej i dla mimowolnego świadka. Emocje, przeżycia, doświadczenia trzeba opowiedzieć, żeby zaistniały w świadomości i żeby je ośwoić. Świat ludzki, choć może to zabrzmieć jak zgrzyt wywołany przeciągnięciem paznokciem po szybie, jak zaskakujący finał wiersza *Bez poprawek* – jest światem tekstu i interpretacji.

• • •

Między oboma wierszami rozciąga się twórczość Stanisława Barańczaka. Przedstawiony tu jeden jej aspekt należy do istotniejszych. Barańczak w swoich wierszach zmagają się z antynomią języka i rzeczywistości. Język postrzega jako byt autonomiczny, który posiada ogromną siłę władania człowiekiem. Zarazem jednak poeta całym sercem jest po stronie rzeczywistości. Język przecież ma nazywać, opisywać to, co istnieje. Język trzeba demaskować, bo ze swej natury, a zwłaszcza źle użyty, potrafi świat zakłamywać. Równocześnie nie ma poznania poza językiem, a nawet nie ma możliwości pełnego wejścia w świat, gdyż to, co nienazwane, skutecznie wymyka się percepcji. Język sprawia, że wszystko zamienia się w tekst (świat, historia, natura, drugi człowiek). Barańczak jest pod tym względem późnym modernistą. Jednocześnie na to, że „nie ma poza-tekstu”, po prostu się nie zgadza. Bo staje w obronie miłości, czułości, tkliwości, wzruszenia. I w tej niezgodzie wydaje się tragiczny. Uwikłany w tekst, zarazem z tekstu chciałby się wyzwolić.

Formą przekraczania uwikłania w tekst jest poezja. Jednak oznacza ona również grę z tekstem. Z jednej strony pokazuje, jak „czyta się” drugiego człowieka, ale z drugiej strony – jak się go „stwarza”. Nie ma tu jednoznaczności. Relacja z drugim w nieuchronny sposób wyznaczona jest przez wzajemną interpretację. W wierszu to uwikłanie może wydawać się łatwiejsze do przyjęcia, bo on sam – ze swej natury tekstowy – nie wymaga pozatekstowego uzasadnienia. Dla twórcy *Chirurgicznej precyzji* to ważne, gdyż w ten sposób łagodzi siłę opresji, jaką wykazuje tekstowość sama wobec rzeczywistości. Wiersz jest tekstem *per se*. Nie ma podwójnego sposobu istnienia. Jest konwencją, za pomocą której to, co realne, może zostać bezpiecznie opowiedziane. Nawet więcej – to, o czym lepiej milczeć, znajduje formę nazwania.

Jeśli zatem, jak w wierszu *Bez poprawek*, widzimy wieloznaczność – tekstem są równocześnie kobieta, sytuacja miłosna i utwór poetycki – to wynika ona właśnie stąd, że dzięki literaturze to nieznośne napięcie między rzeczywistością a jej utekstowaniem może zostać złagodzone lub przynajmniej uczynione bardziej znośnym.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław (2006), *Wiersze zebrane*, a5, Kraków.
- Biedrzycki Krzysztof (1995), *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Universitas, Kraków.
- Biedrzycki Krzysztof (2007), *Vilanelle Stanisława Barańczaka*, w: tegoż, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Universitas, Kraków, s. 59-67.
- Dembińska-Pawelec Joanna (2006), *Vilanelle. Od Anonima do Barańczaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kandziora Jerzy (2007), *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, IBL PAN, Warszawa.
- Kaniewska Bogumiła (2019), *Barańczak i rodzaj żeński*, [online], [dostęp: 14 stycznia 2019], <http://stronypoezji.pl/monografie/baranczak-i-rodzaj-zenski/>.
- Krajewska Anna (2016), *Dramaturgia wiersza: „wiersz-placz”*. „Płakała w nocy, ale nie jej płacz ją zbudził”, „Przestrzenie Teorii”, nr 26, s. 149-180.

Krzysztof Biedrzycki

„odtworząc z ognia / ciebie, mój tekst” [‘recreating from fire / you, my text’]. Two poems by Stanisław Barańczak – on creating and reading significant others

The article is a comparative analysis of two poems by Stanisław Barańczak: *Bez poprawek* [Without Corrections] from his debut collection *Facial Corrections* (*Korekta twarzy*) and *She Cried That Night, but Not for Him to Hear* (*Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*) from his last collection *Surgical Precision* (*Chirurgiczna precyzja*). The subject of both these poems is love. In the first one, the erotic poem takes a surprising turn when the punchline reveals the object of feelings to be a text. It opens the reading proposed in the title, according to which the love described by Barańczak is turned into a text, a story, an emotional relationship between two people mediated by language, mutual interpretation and, as a final consequence, by poetry. The article discusses whether transferring feelings into a text is a necessary consequence of the textual nature of one’s presence in the world, whether it results in this tragic alienation of even the closest people or – quite the contrary – whether it allows one to break through the individuality.

Keywords: Stanisław Barańczak; poetry; love; feelings; text; interpretation.

Krzysztof Biedrzycki – doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny w Katedrze Krytyki Współczesnej, profesor nadzwyczajny w Instytucie Badań Edukacyjnych w Warszawie. Krytyk literacki i filmowy. Zajmuje się głównie współczesną poezją polską, jakkolwiek jego zainteresowania są szersze i obejmują teorię oraz praktykę interpretacyjną literatury i filmu różnych epok. Autor książek: *Świat poezji Stanisława Barańczaka* (1995), *Małgorzata Musierowicz i Borejkwie* (1999), *Wariacje metafizyczne* (2007), *Poezja i pamięć* (2008), oraz współautor dwóch serii podręczników do języka polskiego dla liceum. Jest badaczem edukacji, teoretykiem procesu dydaktycznego i twórcą narzędzi dydaktycznych do nauczania języka polskiego w szkole. Wykładał na uczelniach zagranicznych, m.in.: *visiting professor* na uniwersytetach amerykańskich: University of Rochester (1996) i Central Connecticut State University (2001), lektor języka polskiego na Université de Bourgogne we Francji (1997-1999). Członek redakcji czasopism „NaGłos” (1990-1997), „Edukacja” (2010-2018), „Polonistyka. Innowacje” (od 2016).

