

Lapsus calami,
czyli „radość czytania” Barańczaka*

ABSTRACT. Grądział-Wójcik Joanna, „Lapsus calami”, czyli „radość czytania” Barańczaka [Lapsus calami: or, the Joy of reading Barańczak]. „Przestrzenie Teorii” 26. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 13-30. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.26.1.

The article presents and interpretation of a Stanisław Barańczak's poem *Łono przyrody* [The Bosom of Nature], seldom discussed by specialists. This seemingly simple poem from the volume *Ja wiem, że to niesłuszne* [I Know It's Not Right] (1977) elaborates on the common idiomatic phrase 'the bosom of nature' and proves to be a masterful and intricate artistic declaration of existential and political disobedience. The "I" of Barańczak's poem is something of a *lapsus* of Nature and History, standing in opposition to the mindless existence and enslavement of the communist state. In this sense he is very similar to the subject of Wisława Szymborska's verse. Her poetic oeuvre, translated and discussed on numerous occasions by Barańczak himself, is indeed an important interpretive context here. The article points to the relationships between specific texts by both poets and depicts similarities and differences between their poetic outlooks.

Stanisław Barańczak

Łono przyrody

Nie chce mnie płodne
przyrody łono:
nie chcą mnie wchłonąć
jej wody chłodne,

jej wonne zioła;
choćbym się kulił
jak płód – nie zdołam
nigdy się wtulić

w łono natury.
Ono nie kłamie.
Wie że nie dla mnie
sosny i chmury,

azyle wiatru,
rosy i trawy,
trafny i trwały
sens tego świata.

* Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).

Nie, cóż za lapsus
w ten sens gościnnie
wnosić swój absurd?
Zostaw to innym.

Dla nich – sobotnie
sielskie wycieczki;
dla mnie – sromotne
w siebie ucieczki,

odwroty, klęski.
Łono mnie roni:
zamiast osłonić,
ściska drzew pięści,

bodzie jak włócznią
każdym promieniem.
Zwraca mnie w sztuczność,
w ludzką niesłuszność
tym poronieniem.

(JWN, 194-195)¹

1. Tekst ten pochodzi z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne. Wiersze z lat 1975–1976*, wydanego już poza cenzurą w 1977 roku². Nie doczekał się osobnej interpretacji, nie przyciągał też specjalnej uwagi badaczy: Jerzy Kandziora wspomina o nim tylko raz w przypisie swej monografii twórczości Stanisława Barańczaka, podkreślając „[w]ątek utraconego, czy raczej niewypowiedzianego piękna, jako ceny zapłaconej przez poetę za zdecydowanie społeczny wymiar wczesnej twórczości”³. Według Krzysztofa Biedrzyckiego poeta pokazuje w wierszu „tragizm człowieka wyobcowanego z natury, człowieka samotnego w świecie cywilizacji”, „stan ducha jednostki autonomicznej, wyobcowanej, przez to samotnej”⁴. Z kolei Piotr Michałowski w szkicu o obcości i zadomowieniu w poezji autora *Atlantydy* dostrzega w cytowanym utworze „odosobnioną w poezji Barańczaka refleksję na temat świata natury”, która „niewiele odbiega od konstatacji autorki *Wielkiej liczby*, a niemal ją powtarza: natura traktuje człowieka jak ciało obce, odrzuca je i pozostaje nieczuła na jego wysiłki

¹ Wiersze Barańczaka cytuję za wydaniem: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007; w nawiasie podaję skrót tomu (JWN – *Ja wiem, że to niesłuszne*, A – *Atlantyda*) oraz numer strony.

² Tomik ukazał się również w grudniu 1976 roku jako autorski samizdat.

³ J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007, s. 119.

⁴ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 176, 177.

poznawcze, potrzeby estetyczne i kierowane do niej «zaloty»; nie odwzajemnia ani ciekawości, ani miłości»⁵.

Wchodząc w dialog z zasygnalizowanymi tropami interpretacyjnymi, chciałabym dokładniej przeczytać *Łono natury*, jeden z tych skromniejszych i mniej eksponowanych tekstów Barańczaka, w którego poetyckim mikrokosmosie kumulują się charakterystyczne dla poety wątki – zderzenie między „politycznością” a „metafizycznością” oraz „problem dialogu, porozumienia, przełamывania obcości, przebijania się z treścią własnego «ja» ku «jakiemuś Ty»”⁶. Istotny kontekst stanowić będzie dla mnie również twórczość Wisławy Szymborskiej i jej poetycki światopogląd, z którym Barańczak sam niejednokrotnie się konfrontował.

2. Poeta wypowiadał się o przyszłej noblistce wielokrotnie, za każdym razem z wielką uwagą i atencją, nazywając ją autorką wybitną i „mądrą”, osiagającą „wyzyny mistrzostwa”⁷. *Wielka liczba* składa się według niego „wyłącznie z wierszy znakomitych”⁸, zaś w *Ludziach na moście* każdy utwór jest „na swój sposób znakomity, artystycznie bezbłędny, stanowiący zamkniętą, skończoną, doskonałą całość”⁹. Wśród analizowanych przez recenzenta wierszy znalazły się: *Terrorysta, on patrzy, Nadmiar, Głos w sprawie pornografii. W biały dzień, Do arki i Ludzie na moście*. Szczególnie doceniał Barańczak połączenie ich „pozornie sprozaizowanej” dykcji, która nie pozwala przejść czytelnikowi spokojnie „nad utartymi zwrotami językowymi”¹⁰, z wynalazczością formalną poetki: „uderzającą cechą każdego z nich jest to, iż olśniewający pomysłowścią wiersz rozwija się z konceptu, który w gruncie rzeczy *każdemu z nas mógłby przyjść do głowy*”¹¹. Pytany zaś w jednym z wywiadów w 1991 roku o „współczesny wzorzec [...] połączenia dyscypliny i swobody”, Barańczak odpowiadał jednoznacznie: „w dzisiejszej literaturze takim niedoścignionym, i wciąż jeszcze nie w pełni zrozumianym i docenionym wzorem jest dla mnie poezja Wisławy Szymborskiej”¹².

⁵ P. Michałowski. „Szkoda, że cię tu nie ma”. *Obcość i zdomowienie w poezji Stanisława Barańczaka*, [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 90.

⁶ W dialogu tym widział poeta to, co nadaje jego poezji „jakąś jedność czy spójność”. Zob.: „Poezja musi być wieczną czujnością”. Rozmowa z Piotrem Wierchosławskim, [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, Kraków 1993, s. 79.

⁷ S. Barańczak, *Posążek z soli*, [w:] tenże, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 211.

⁸ Tamże, s. 205; wyróżnienie autora.

⁹ S. Barańczak, „Niezliczone odmiany koloru szarego”, [w:] tenże, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 112.

¹⁰ S. Barańczak, *Posążek z soli*, s. 210-211.

¹¹ S. Barańczak, „Niezliczone odmiany koloru szarego”, s. 112; wyróżnienie autora.

¹² *Z trzech stron barykady*. Rozmowa z Przemysławem Czaplińskim, Piotrem Śliwińskim i Krzysztofem Trybusiem, [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności...*, s. 108.

Autorka *Radości pisania* patronuje również szkicowi *Zemsta ręki śmiertelnej* (1987–1988), stanowiącemu autokomentarz poety do wiersza *Grażynie*, napisanego po śmierci żony Jacka Kuronia, przede wszystkim zaś będącemu ważnym i wielokrotnie przywoływanym przez badaczy esejem programowym, tematyzującym poetycki światopogląd Barańczaka¹³. Wychodząc od znanego tekstu Szymborskiej, mówi tu poeta o zadaniach i posłannictwie sztuki słowa, sprzeciwiającej się swą formą przypadkowości i chaosowi życia: „Radość pisania (i czytania) wierszy bierze się więc w znacznej części stąd, że poezja psuje szyki Naturze; w pełni świadoma potęgi Nicości w świecie zewnętrznym podaje tę moc w wątpliwość, zawiesza ją czy nawet unieważnia w granicach wewnętrznego świata wiersza”¹⁴. Koncepcja wiersza jako „kieszonkowego modelu ludzkiej przewrotności” i „obrony przed Nicością” powraca w niewiele późniejszej *Tablicy z Macondo* (1990), gdzie *Wielka liczba* Szymborskiej (pojawiąca się w towarzystwie „strofki Norwida”) staje się pomocna w formułowaniu zadań poezji i autorskiego programu Barańczaka¹⁵. Także w eseju stanowiącym wstęp do poezji Elizabeth Bishop z 1994 roku poeta, proponując podział twórców na „ramkowców” i „rulonowców”, wykorzystuje raz jeszcze *casus* Szymborskiej. Ci pierwsi, do których zalicza autorkę *Soli*, piszą wiersze jakby „na osobnych kartkach, nie dość tego: obrysowując każdy z nich osobną ramką, tak aby stanowił wydzielony i ogrodzony, samodzielnie funkcjonujący i wyraziście rozpoznawalny mikrokosmos”, dzięki czemu każdy z nich „z osobna ma być utworem na inny, odrębny, nie powtarzający się temat, zamiast, jak u poety «rulonowca», jedną z wielu wariacji na ten sam temat”¹⁶. Wśród „ramkowców”, rzecz jasna, można by obok Szymborskiej umieścić także samego Barańczaka.

Zasygnalizowane tu tylko zdawkowo Barańczakowe wyprawy w poetycki świat Szymborskiej pozwalają na otwarcie ważnego i niedostatecznie jeszcze opisanego, jak się wydaje, interpretacyjnego kontekstu dla

¹³ S. Barańczak, „*Zemsta ręki śmiertelnej*”, [w:] *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996. O eseju tym zob. m.in.: J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 141-143; K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, s. 63-64, 106; E. Rajewska, *Stanisław Barańczak: poeta i tłumacz. Na przykładzie tłumaczeń z Seamus Heaney*, [w:] „*Obchodzę urodziny z daleka...*”, s. 182. Badaczy interesuje nie tyle relacja Barańczak – Szymborska, ile rekonstrukcja tez poety, stanowiących kontekst interpretacyjny dla wiersza *Grażynie*.

¹⁴ S. Barańczak, „*Zemsta ręki śmiertelnej*”, s. 130.

¹⁵ S. Barańczak, *Tablica z Macondo, albo: Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*, [w:] tenże, *Poezja i duch Uogólnienia...*, s. 167-168.

¹⁶ S. Barańczak, *Kartografia bezdomności*, [w:] E. Bishop, *33 wiersze*, wybór, przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1995, s. 7-8; wyróżnienie autora.

twórczości autora *Atlantydy*. Nie chodzi tu oczywiście o tropienie prostych zależności czy uruchamianie Bloomowskiej retoryki, ale na wskazanie elementów niewątpliwie spokrewniających, lecz także różnicujących dwie wyraziste, odmienne językowo, a jednocześnie tak ciężące ku sobie światopoglądowo „mikrokosmosy poetyckie”. Barańczak wyraźnie potrzebuje Szyborskiej do eksplikowania własnych propozycji poetyckich, ale i on „wybiera odrzucając, bo nie ma innego sposobu” (*Wielka liczba*, WL 2013)¹⁷. Skłonny do metarefleksyjnych wynurzeń i autokomentowania swojej twórczości, w pewnym sensie dopowiada i rozwija pewne pomysły noblistki, której postawa w tym zakresie jest zasadniczo bardziej powściągliwa – na jej westchnienie: „tylko co to takiego poezja” (*Niektórzy lubią poezję*, KP 293) wielokrotnie odpowiada swymi autorскими konceptami. Jednocześnie nie do przecenienia staje się w twórczości Barańczaka doświadczenie przekładu poezji noblistki na język angielski, pozwalające na rozpracowanie i opanowanie poetyki implikowanej Szyborskiej, a zarazem jej twórcze przekształcanie; historię tłumaczenia razem z Clare Cavanagh *Głosu w sprawie pornografii* i *Nadmiaru* opisuje kolejny programowy szkic z 1990 roku mówiący o „amerykanizacji Wisławy”¹⁸.

Można by zatem stworzyć repertuar wspólnych dla obojga poetów wątków, świadectwem których byłyby także konkretne nawiązania tekstowe, wskazywane zresztą – zazwyczaj marginalnie i sygnałowo – przez badaczy ich twórczości. I tak bliski „filozofii przypadku Szyborskiej” jest według Michałowskiego tekst Barańczaka *Cale życie przed tobą*¹⁹, Dariusz Pawelec w wierszu *W zasadzie niemożliwe* dostrzegając „ukonkretnioną kontynuację rozważań Wisławy Szyborskiej z jej wiersza *Sto pociech*”²⁰, *Wypełnić czytelnym piśmem* porównywano z *Pisaniem życiorysu*²¹, Wojciech Ligęza wspominał zaś o „bardzo podobnym do *Koloratury*,

¹⁷ Wiersze Szyborskiej cytuję za: W. Szyborska, *Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki*, Kraków 2010. W nawiasie podaję skrót tomu (SP – *Sto pociech*, WW – *Wszelki wypadek*, WL – *Wielka liczba*, LM – *Ludzie na moście*, KP – *Koniec i początek*) wraz z numerem strony.

¹⁸ S. Barańczak, *Amerykanizacja Wisławy, albo: O tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii”*, [w:] tenże, *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1994, s. 135-147. O przekładach Szyborskiej Barańczaka zob.: A. Brajerska-Mazur, *Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie. Wisława Szyborska w anglojęzycznym przekładzie Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh*, Lublin 2012.

¹⁹ P. Michałowski, „*Szkoda, że cię tu nie ma*”..., s. 109.

²⁰ D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 186.

²¹ G. Walczak, *Dwa wiersze*, „*Poglądy*” 1981, nr 7.

można nawet powiedzieć, bliźniaczym wierszu Barańczaka *Tenorzy*²². Joanna Dembińska-Pawelec w swojej książce o Barańczaku posłużyła się koncepcją „możliwych światów” wykorzystanych również w studiach o Szyborskiej²³, a Kandziora zauważał podobieństwa w scjentyzmie obojga twórców i podkreślał ich skłonności do filozofowania oraz łączenia doświadczenia osobistego z wymiarem uniwersalnym²⁴.

Badacz interpretował również wspomnianą wcześniej elegię *Grażynie* poprzez esej *Zemsta ręki śmiertelnej*, pośrednio sięgając do *Radości pisanania*²⁵. Warto jednak uruchomić w lekturze tego tekstu również szerszy kontekst twórczości poetki, tłumaczący na przykład nietypowy dla Barańczaka bezprzerzutniowy fragment pisany prostymi równoważnikami zdań, zderzenie w „quasi-przerzutni”, jak ją nazywa Kandziora, „życia” i „śmierci”, które przywołuje na myśl rozwiązanie z wiersza *Obmyślam świat*, czy „szymborskie” bardzo w składni „na złość, na zawsze” (*Grażynie*, A 286), nasuwające skojarzenia chociażby z *Wszelkim wypadkiem*. Tych aluzji tematycznych i stylistycznych w poezji Barańczaka można by zresztą wskazać więcej, by wspomnieć tylko o tekstach *Gdyby nie ludzie*, *Przywracanie porządku*, *Lot do Seattle*, *Na pustym parkingu za miastem*, *zaciągając ręczny hamulec* czy *Czas tak cierpliwie znosi*. Każdy z tych tekstów domagałby się oczywiście osobnej i drobiazgowej, intertekstualnie zorientowanej interpretacji, wskazującej na dialogowość tekstów obojga poetów, a niekiedy także ich zniuansowaną polemiczność.

Rzecz bowiem w tym, że bohater *Łona przyrody*, o którym wspominał Michałowski, nie do końca wiernie powtarza konstatacje Wisławy Szyborskiej – nie stara się nawet zachować pozorów, jak podmiot *Allegro ma non troppo*, że zabiega o uwagę natury, nie próbuje się jej „przypodobać, przypochlebić”, nie „unosi się w zachwycie” (WW 189); nie afirmuje również „świata ze wszystkich stron świata” jak „ja” mówiące w *Urodzinach* (WW 186) i nie usiłuje nawiązać z przyrodą kontaktu, jak ma to miejsce w *Obmyślam świat*, *Rozmowie z kamieniem* czy *Milczeniu roślin*.

3. Wróćmy zatem do *Łona przyrody*, zaczynając jego lekturę od początku, czyli od tytułu. Tekst ten można bowiem potraktować jako rozwi-

²² W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szyborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 252.

²³ J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999. Autorka odwołuje się we wstępie do opracowań poezji Szyborskiej autorstwa Jerzego Kwiatkowskiego (*Remont pegazów*, Warszawa 1969) i Stanisława Balbusa (*Poetyka i światopogląd „światów możliwych” Wisławy Szyborskiej*, „Ruch Literacki” 1994, nr 1-2; *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szyborskiej*, Kraków 1996); zob. tamże, s. 11-12.

²⁴ J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 219, 288.

²⁵ Tamże, s. 141-148.

nięcie czy demontaż potocznego idiomu²⁶, lingwistyczną wariację na temat utartego zwrotu, wpisującą się w repertuar nowofalowych zabiegów Barańczaka. Jako autor recenzji *Wielkiej liczby* zwracał on uwagę na podobny chwyt u Szymborskiej, wykorzystującej w swej sprozaizowanej poezji frazeologizmy, które „ciągną za sobą pozaliterackie skojarzenia”²⁷. Według słownikowej definicji „łono natury” to „obszar, na którym rośnie dużo roślin, nieskażony zanieczyszczeniem”²⁸, daleki od cywilizacji, pozwalający wypocząć i cieszyć się urokami przyrody w wolnym czasie. Uzus językowy zakłada, że „na łono natury” można powrócić, uciec lub wyjechać, miejsce to, kojarzone z weekendowym bądź wakacyjnym relaksem, pozwala człowiekowi odzyskać kontakt z naturą, przywracając mu chęć życia. Wszystkie te utrwalone we frazeologizmie elementy stają się materia wiersza Barańczaka: natura przygarnia tu swoje dzieci, udające się na „sobotnie sielskie wycieczki” do sosnowego lasu i nad wodę, nad którą można się ochłodzić, gdy słońce przygrzewa. Perspektywa sfokalizowana została w „ja”, które prawdopodobnie leży na trawie, na polanie osłoniętej od wiatru i spogląda na świat z dołu, dostrzegając krople rosy, wdychając zapach ziół i obserwując chmury. Powstaje tym samym potencjalnie idealny obrazek potwierdzający znaczenie tytułowej frazy i zarazem afirmujący „sens tego świata”. Idealny, jak się okaże, jednak tylko powierzchownie, ponieważ od pierwszego wersu podmiot robi wszystko, by go podważyć i rozbroić (w ostatniej strofie – dosłownie).

Słowo NIE pojawia się bowiem w wierszu aż siedemnaście razy! Niekiedy deklarowane wprost, jak to powtórzone dwukrotnie i wsparte na paralelizmie składniowym w strofie pierwszej oraz to w nagłosie zwrotki piątej, umiejscowione centralnie w wierszu i stanowiące tym samym punkt kulminacyjny monologu; kiedy indziej zaś NIE kamuflowane jest paronomastycznie we współbrzmiających ze sobą wyrazach (np. mNIE, sobotNIE, promieNIE), dochodząc do finalnego, podwójnego zaprzeczenia w ostatnim słowie wiersza. Raz jeszcze zatem przeczytajmy utwór, zwracając uwagę na zaznaczone w nim gesty negacji:

NIE chce mNIE płodne
przyrody łono:
NIE chcą mNIE wchłonąć
jej wody chłodne,

²⁶ Zob. P. Michałowski, „Szkoda, że cię tu nie ma”..., s. 90.

²⁷ S. Barańczak, *Posązek z soli*, s. 203.

²⁸ Zob.: *Wielki słownik języka polskiego* [online], <http://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=13253> [dostęp: 30.07.2016].

jej wonne zioła;
choćbym się kulił
jak płód – NIE zdołam
nigdy się wtulić

w łono natury.
Ono NIE **kłamie**.
Wie że NIE dla mNIE
sosny i chmury,

azyle wiatru,
rosy i trawy,
trafny i trwały
sens tego świata.

NIE, cóż za lapsus
w ten sens gościnnie
wnosić swój absurd?
Zostaw to innym.

Dla nich – sobotNIE
sielskie wycieczki;
dla mNIE – sromotne
w siebie ucieczki,

odwroty, kłęski.
Łono mNIE roni:
zamiast osłonić,
ściska drzew pięści,

bodzie jak włócznią
każdym promieNIEm.
Zwraca mNIE w sztuczność,
w ludzką NIEsłuszność
tym poroNIENIEm.

Pojawiają się tu także dwa dodatkowe leksykalne wykładniki sprzeciwu: „nigdy” i „zamiast”, zaś rymujące się z zaprzeczeniem komponenty „mie” wzmacniają dodatkowo negatywną wymowę (zaznaczone pogrubieniem w wyrazach „kłamie” i „promieniem”). Szkicując swoją wersję „łona przyrody”, Barańczak zdaje się powtarzać: „Tak, ja wiem ale” (*Ja wiem, że to niesłuszne*, JWN 197), niczym Szymborska swoje: „no dobrze, ale...”²⁹. Przeciwnieństwo jakości i wartości podkreśla również konsek-

²⁹ Zob. S. Barańczak, „*Niezliczone odmiany koloru szarego*”, s. 112.

wentna instrumentacja utworu, oparta przede wszystkim na rymach: „płodne” – „chłodne”, „kulić” – „wtulić”, „gościnnie” – „innym”, „sielskie wycieczki” – „w siebie ucieczki”, „sobotnie” – „sromotnie”, „ronił” – „osłonić”, „promieniem” – „poronieniem”. Jednocześnie zderzają się bowiem w wierszu dwie siły: dośrodkowa, z którą wiążą się metonimiczne ciągi wiersza, wskazujące na zawieranie się i gest gościnnego otwarcia („wchłonać” zawiera w sobie „łono”, podobnie „gościnnie” – „inny”), oraz odśrodkowa, wsparta na leksyce odrzucenia, wrogości i agresji, zaprzeczającej obrazowi sielskiej wycieczki: „kulić” można się wszak ze strachu lub bólu, „sromotny”³⁰ kojarzy się z haniebną klęską, przynoszącą wstyd porażką i gwałtowną ucieczką; atakuje również antropomorfizowana przyroda w ostatniej strofie, a w końcu zamiast do urodzin dochodzi w wierszu do finalnego „poronienia”, odrzucenia ludzkiego istnienia. Z wiersza wyłania się zatem (*nomen omen*) krajobraz po bitwie, nierównej i skazanej na przegraną, na którą „ja” absurdalnie przystaje i którą wybiera, nie mając innego wyjścia.

4. Samo „łono” odsyła do fizyczności ciężarnej kobiety³¹, a także do archetypicznego obrazu Wielkiej Matki i jej „fetyszu płodności”, jakby powiedziała Szymborska (*Fetysz płodności z paleolitu*, SP 153). Tekst Barańczaka uruchamia serię generalnie pozytywnych skojarzeń: przyroda – kobieta – ciało, akcentując tym samym odwieczną kobiecość i macierzyńskość otaczającej człowieka rzeczywistości: „pięknemu” i „obfitemu” świata z wiersza poetki odpowiada tu „trafny i trwały sens”³², Wielka Matka „nie kłamie”, „wie”, oferuje azyl i gościnę, z której „inni” uczestnicy „sielskich wycieczek” skwapliwie korzystają. A jednak w obu tekstach czuć rezerwę mówiących podmiotów wobec archetypicznego wyobrażenia natury jako wiecznej kobiecości, potraktowanej przez Szymborską z przesmiewczą ironią, przez poetę zaś niechętnie i z dystansem – łono okazuje się zatem chłodne i mało przytulne („choćbym się kulił / jak płód – nie zdołam / nigdy się wtulić”). Archetyp Wielkiej Matki przywołuje bowiem nie tylko skojarzenia z płodnością, wzrostem i bezpieczeństwem, lecz przypomina także o swym negatywnym aspekcie: natura to siła pochłaniająca, oplatająca i uśmiercająca pojedyncze istnienia – „przenieść się na łono Abrahama” oznacza wszak śmierć. Przyroda w wierszu Barań-

³⁰ Co ciekawe, występujący w wierszu w sąsiedztwie również zakorzenionego w historycznej polszczyźnie słowa „sielski”.

³¹ „Łono” jako „macica, podbrzusze, pierś” odsyła do różnicujących się znaczeń i użyć, zob.: *Wielki słownik języka polskiego* [online], <http://wsjp.pl/index.php?id_hasla=12439&ind=0&w_szukaj=%C5%82ono#> [dostęp: 30.07.2016].

³² Pawelec dostrzega w tej formule zderzenie świadomości oświeceniowej z jej romantycznym zaprzeczeniem; zob.: tenże, *Poezja Stanisława Barańczaka...*, s. 165.

czaka, podobnie jak ta u Szymborskiej, okazuje się niezindywidualizowana i bierna: „nie ma twarzy”, rąk ani stóp – „Obliczem Wielkiej Matki jest wypukły brzuch / z ślepym pępkiem pośrodku” (*Fetysz płodności z paleolitu*, SP 153). Podmiot analizowanego wiersza, mimo iż docenia prawdę, sensowność i wieczność natury, nie chce utożsamienia z „tym światem”, w którym człowiek okazuje się niemającym nic do powiedzenia gościem, „ciałem obcym” idealnego systemu. To właśnie autorefleksji zdaje się podmiotowi brakować na łonie przyrody najbardziej – co ciekawe, Barańczak nie idzie drogą metaforycznych znaczeń, które wykorzystują połączenie cielesnego z duchowym: spłodzenie ciała oznaczać mogłoby pobudzenie czy narodzenie ducha, idei lub myśli, żaden jednak z tych frazeologicznych tropów nie zostaje przez poetę podjęty. Nasila się natomiast logika opozycji, o której była już mowa, przejawiająca się także w semantycznym napięciu między trzecioosobową siłą – bezimiennym „łonem” („Ono”) oraz równie anonimowymi „innymi” – a próbującym się przebić w wierszu indywidualnym głosem buntującego się podmiotu: „nie chcę mnie [...] choćbym”, „dla nich [...] dla mnie”, „zostaw to innym”. W piątej strofie pojawi się jeszcze bliżej nieokreślone „ty”, z którym „ja” nawiązuje porozumienie ponad głowami „innych” (ponad „łonem przyrody”), nie dopuszcza jednak poeta do ukonstytuowania się formy „my”.

Wiersz Barańczaka pisany jest w pierwszej osobie, ale – co symptomatyczne – nigdzie nie pojawia się zaimek „ja”, zamiast niego zaś sześciokrotnie używa poeta niesamodzielnej, podporządkowującej podmiotowości – komuś lub czemuś – formy zależnej „mnie”. Tym samym demonstruje swój opór przeciw uprzedmiotowionemu traktowaniu: paronomastyczne „m-nie” sprzeciwia się swojej naturze, mówiąc Wielkiej Matce NIE. Owa przenikająca od środka wiersz przekora, implikowana w jego warstwie brzmieniowej, stanowi doskonały przykład na ową „perwersyjną «radość pisania»” wbrew wszelkim okolicznościom, o której pisał Barańczak³³, budując napięcia w wierszu i nadając mu impet. Ta „poezja upiera się przy swoim pierwszoosobowym monologu”³⁴, a jej podmiot broni swej odrębności i niezależności w starciu z ponadjednostkowymi prawami Natury, nawet za cenę wykluczenia. „Poronienie” odsyła do biologicznego źródła znaczenia, akcentującego cielesny, fizjologiczny aspekt istnienia³⁵, a zarazem paronomastycznie kojarzy się z „poranieniem”,

³³ S. Barańczak, „Zemsta ręki śmiertelnej”, s. 132.

³⁴ Tamże, s. 130.

³⁵ „Poronienie” jako „przedwczesne wydalenie nierozwiniętego dostatecznie zarodka lub płodu z organizmu matki, samoistne lub wywołane chirurgicznie”; zob.: *Wielki słownik języka polskiego* [online], <http://wsjp.pl/index.php?id_hasla=22005&ind=0&w_szukaj=poroniony> [dostęp: 30.07.2016].

zwłaszcza że w strofie ostatniej mowa o bodących jak włócznie promieniach. Ale „poroniony” to także przymiotnik wartościujący, odnoszący się do sfery psychiki – „taki, który się nie udał lub przyniósł skutki nie takie, jakich oczekiwano”³⁶; „poroniony” może być pomysł, utwór, dzieło, koncepcja lub idea. W pewnym sensie „poroniony” bohater wiersza przypomina tu również abjektalny „wy-miot” – odrzucony przez naturę, staje naprzeciw niej, buntując się „przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsadza od wewnątrz”; będąc swoistym „przedmiotem upadłym”, „radykalnie wykluczony” prowadzi „tam, gdzie sens się załamuje”³⁷.

Co ciekawe, upadek i załamanie sensu pojawiają się już wcześniej w wierszu, skojarzone z łacińskim znaczeniem słowa *lapsus* – „upadek, utrata łask, zbłądzenie, błędne postępowanie”³⁸. Potocznie słowo to oznacza pomyłkę, przejęzyczenie, nieumyślny błąd polegający na przekształceniu wyrazów w mowie lub piśmie; *lapsus calami* zaś to dosłownie poślizgnięcie się trzciny, upadek pióra, którego wynikiem jest błąd w tekście, literówka. W piątej, przełomowej strofie wiersza wyraz ten zrymowany zostaje z „absurdem”, a w pobliżu pozostaje jeszcze współbrzmiający z nimi „sens”. Środkowa strofa wprowadza zarazem nowy ciąg leksykalny, bliższy „ludzkiemu” niż „naturalnemu”, podkreślający refleksyjność monologu oraz problematyzujący sytuację podmiotu – przy jednocześnie pozornie lekceważąco lekkim tonie. „Nie, cóż za lapsus” brzmi trochę jak zachwyt połączony z politowaniem w wierszu Szymborskiej *Sto pociech*: „Zachciało mu się szczęścia, / zachciało mu się prawdy, / zachciało mu się wieczności, / patrzcie go!”; bohater tego wiersza również chce być „poszczególony”, „wolność mu w głowie, wszechwiedza i byt”, ale to „Sto pociech, bądź co bądź. / Niebożę. / Istny człowiek” (*Sto pociech*, SP 158-159). Absurdalność ludzkiej egzystencji polega na jej wewnętrznej sprzeczności, nielogiczności, wniesieniu „fałszywego tonu”³⁹, nie oznacza jednak zgody na bezsens. W miejsce „przyrodniczych” rymów pojawia się współbrzmienie odsyłające do sfery filozoficznej, egzystencjalnej czy arty-

³⁶ Tamże.

³⁷ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 7. Czytamy tu: „Pewne «ja» [«moi»], które stopiło się ze swym panem – pewnym «nad-ja» – w oczywisty sposób go wyгнаło. Wy-miot jest na zewnątrz, z dala od całości, której reguł gry, jak się wydaje, nie rozpoznaje. A jednak będąc na wygnaniu to, co wstrętne, nieprzerwanie rzuca wyzwanie swemu panu. Nie dając (mu) znaku, wywołuje wyładowanie, wstrząs, krzyk. Każde «ja» ma swój przedmiot, każde «nad-ja» ma to, co wstrętne [wy-miot]...”; tamże, s. 8.

³⁸ Zob.: *Wielki słownik języka polskiego* [online], <http://wsjp.pl/do_druku.php?id_hasla=48642&id_znaczenia=5147866> [dostęp: 30.07.2016].

³⁹ Z łac. *absurdus* to „fałszywy (ton); niestosowny; głupi, niedorzeczny”.

stycznej, zaś w świat natury wkracza „sztuczna” cywilizacja człowieka. „Ja” jest jak „wygwizdany z misterium”, „[w]ydziedziczony z żeńskiej grozy” bohater wiersza Szymborskiej – o ile tamten jednak „już zapomniał / uciekać” przed owym żeńskim „my”, którym „tylko obejmujemy” (jest „Cały z nas. / Cały nasz”, *Żywy*, SP 126), o tyle człowiek Barańczaka jeszcze się broni, wybierając nietrwałość i nietrafność, deklarując swą „ludzką niesłuszność”. Trochę w tym przypomina akrobatę z wiersza Szymborskiej, spiskującego „od głowy do stóp” przeciw naturze, który próbuje przekroczyć swoje ograniczenia i „nowo zrodzone z siebie wyciąga ramiona” (*Akrobata*, SP 152)⁴⁰.

5. „Radość pisania (i czytania) wierszy bierze się więc w znacznej części stąd, że poezja psuje szyki Naturze; w pełni świadoma potęgi Nicości w świecie zewnętrznym, podaje tę moc w wątpliwość, zawiesza ją czy nawet unieważnia w granicach wewnętrznego świata wiersza”, pisał Barańczak w szkicu „*Zemsta ręki śmiertelnej*”⁴¹. *Łono przyrody* włącza się w ten metapoetycki gest sprzeciwu dzięki swej kunsztownie przemyślanej budowie wersyfikacyjnej i brzmieniowej. Przez osiem izometrycznych czterowersowych strof (z wyjątkiem ostatniej, o wers dłuższej), konsekwentnie pięciozłogkowych, rwącym tempem przepływa osiem zdań odmiennej długości, obejmujących od jednej do dziewięciu linijek. W równozłogkowiec wplątany zostaje dynamiczny, zróżnicowany składniowo i intonacyjnie, nieprzewidywalny tok wypowiedzi, która – z jednej strony podporządkowuje się rygorowi szczupłego rozmiaru, o sylabę go nawet nie naruszając – z drugiej zaś demonstruje swój samodzielny, buntowniczy, niczym nie ograniczony charakter. Nawet w tak małej „ramce” wiersza da się zmieścić – opowiedzieć – własny poetycki „mikrokosmos”, by przywołać koncept Barańczaka⁴². W *Tablicy z Macondo* z kolei pojawi się podobna metafora: „Wiersz jako kieszonkowy model ludzkiej przewrotności, który pręty klatki traktuje jako drabinkę do gimnastycznych ćwiczeń, która właśnie w ograniczeniu rozmiarów zamkniętej celi egzystencji widzi powód do długich marszów i spacerów (choćby to były tylko spacery od ściany do ściany) [...]”⁴³. W tym wypadku są to ściany pięciozłogkowca.

⁴⁰ W poezji noblistki przyroda często jest nieczuła, a nieraz nawet okrutna, brak porozumienia z nią jest wielokrotnie podnoszonym *status quo* ludzkiej egzystencji – na przykład, gdy podmiot patrzy z perspektywy kamienia na życie jak na „odrzućcane próby” czy przygląda się odrzucanym pomyłkom ewolucji („ewolucja stanowczo wyparła się was”, *Tomasz Mann*, SP 147), która pozbywa się słabszych, co „giną lichy” (*Przylot*, SP 146).

⁴¹ S. Barańczak, „*Zemsta ręki śmiertelnej*”, s. 130.

⁴² Tenże, *Kartografia bezdomności*, s. 7.

⁴³ Tenże, *Tablica z Macondo...*, s. 167.

Rozmiar ten ma długą tradycję w polskim wierszu, do XIX wieku wykorzystywany był zwłaszcza w poezji popularnej, w mniejszym zaś stopniu literackiej⁴⁴. Budował „proste wiersze”, „proste rytmy”, które zwykle wiązano z niskim stylem i taką też tematyką, często o zabarwieniu satyrycznym. Na początku XX wieku pięciogłoskowiec ten sprzyjał prostej i nastrojowej liryce o błażej tematyce, nieskomplikowanej składni i takich środkach wyrazu⁴⁵. Jednocześnie warto podkreślić buntownicze nastawienie tego formatu względem jego wcześniejszych realizacji; jak zauważa Dorota Urbańska, rozmiar ten „[w] literaturze XX w. wkracza nawet na obszary zarezerwowane dotychczas dla formatów długich, od stuleci związanych z poezją należącą do wysokiego rejestru stylistycznego”⁴⁶ – zaangażowaną, religijną, podniosłą, patriotyczną. Barańczak wpisuje się w zarysowany wyżej nurt rozwojowy, z jednej strony wykorzystując pięciogłoskowiec do stylizacji na prostą wypowiedź na mało istotny temat, z drugiej zaś – do zaznaczenia ironicznego dystansu, który pozwala przemycić w „prostych wersach” poważniejszą problematykę.

Co istotne, pięciogłoskowiec, ten najkrótszy samodzielny rozmiar wiersza, opiera się skutecznie sylabotonizacji, korzystając z dwóch podstawowych możliwości: XxxXx oraz xXxXx, przy czym zarówno w poezji literackiej, jak i popularnej dominuje pierwsze rozwiązanie rytmiczne⁴⁷. U Barańczaka rzadsze uporządkowanie przyjmuje siedem wersów na trzydzieści trzy; nie pozwala zatem autor, inaczej niż Szymborska w *Nic dwa razy, Allegro ma non troppo* czy *Urodzinach*⁴⁸, na ustalenie się stałego, przewidywalnego rytmu – jego bohater chce mówić prosto (wprost), lecz jednocześnie buntuje się przeciwko jakiemukolwiek dodatkowemu uporządkowaniu.

Szczególna okazuje się pięciowersowa strofa ostatnia, o układzie rymowym abaab, charakterystycznym dla XIX- i XX-wiecznej liryki, zwłaszcza okolicznościowej i programowej, naśladującej prostotę pieśni ludowej, a także poezji polityczno-agitacyjnej oraz wierszy dziecięcych⁴⁹.

⁴⁴ Zob.: L. Pszczołowska, *Krótkie rozmiary rodzime w XVI–XVIII w.*, [w:] *Słowiańska metryka porównawcza VIII. Krótkie rozmiary wierszowe*, red. L. Pszczołowska, D. Urbańska, Warszawa 2004, s. 15, 23.

⁴⁵ Zob. D. Urbańska, *Krótkie rozmiary wierszowe w poezji polskiej XX w.*, [w:] *Słowiańska metryka porównawcza VIII...*, s. 47–48.

⁴⁶ Tamże, s. 48.

⁴⁷ Zob.: L. Pszczołowska, *Krótkie rozmiary rodzime w XVI–XVIII w.*, s. 19–20.

⁴⁸ Pisanych jednakże dłuższymi rozmiarami: ośmio- lub dwunastozgłoskowcem. Rytm tych wierszy analizowałam w artykule: „Zachwiany rytm” wierszy Wisławy Szymborskiej, [w:] *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Warszawa 2013.

⁴⁹ Zob.: L. Szczerbicka-Ślęk, *Strofa pięciowersowa*, [w:] *Strofika*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1964, s. 12–13.

Cechowała ją tendencja do składniowej zgodności w klauzulach wersów spiętych rymem b oraz tok przerzutniowy w zakończeniu pierwszego wersu. Barańczak zachowuje te zasady, akcentując – składniowo i brzmieniowo – powiązane paronomastycznie i skonfliktowane semantycznie: „promieniem” i „poronieniem”; zachowuje również wewnętrzną podzielność składniową: 2 + 3. Zamykająca wiersz zwrotka pełni funkcję kody, dopełnia wcześniejsze rozważania, zyskując charakter podsumowania, ale i wygasania dzięki skraccającym się (liczbą wyrazów oraz wizualnie, nie zaś sylabicznie) trzem ostatnim wersom.

Uwagę zwraca przede wszystkim strona brzmieniowa utworu, uwiadaczniająca w krótkim rozmiarze rymy klauzulowe, którym towarzyszą także dodatkowe wewnętrzne współbrzmienia. Integrują one i delimitują zarazem strofy, dając w efekcie „rymowe figury”, znaczące zestawienia, układające się metafory wertykalne⁵⁰, w obrębie których toczy się ukryta gra o sens: „płodne łono natury” wyzwala trzy ciągi rymowe; płodne – chłodne – zdołam, wody – przyrody; łono – wchłonąć – wonne – ono – ronił – osłonić; dalej mamy jeszcze „naturalne” współbrzmienia: natury – sosny – chmury oraz wiatru – trawy – trafny – trwały – światu. Między wyrazami zachodzą częściej relacje metonimiczne niż metaforyczne, opierające się także na zasadzie dosłownego zawierania się w sobie.

Co ciekawe, w wierszu przeważają asonanse, rymy niedokładne, rozluźniające typową dla poezji ludowej zależność między dźwięcznością a gramatycznością; asonans do początków XX wieku był zjawiskiem rzadkim, zaś jego udział wzrastał wraz z zainteresowaniem językiem poetyckim⁵¹. Barańczak mistrzowsko wykorzystuje możliwości rymu niedokładnego, bogactwo świata i wzajemne powiązanie jego elementów oddając przez pajęczynowy splot rymów, oplatający sylabiczny szkielet wiersza czy też go stanowiący⁵²: w analizowanym wierszu wszystko zyskuje współbrzmienie, tyle że niepełne, inwersyjne, niedoskonałe. Dokładnie odwrotnie niż w przywoływanych wcześniej zrytmizowanych wierszach Szymborskiej. Taki nieudany rym w wierszu to swoisty, bo celowy *lapsus calami*, po raz kolejny uzmysławiający absurd wierszowania/istnienia; albo inaczej, ujmując rzecz „po szymborsku”: efekt spisku przeciw „tym składankom-cacankom, tym dystychom / rymującym człowieka z czaplą tak kunsztownie” (*Tomasz Mann*, SP 147).

Warto zauważyć, iż poeta rezygnuje jednocześnie z rymu męskiego, typowego dla krótkich rozmiarów wierszy popularnych, a przecież potra-

⁵⁰ L. Pszczołowska, *Rym*, Wrocław 1972, s. 9.

⁵¹ Tamże, s. 26, 29.

⁵² Barańczak rezygnuje z konsekwencji układu rymów – raz są okalające, innym razem parzyste, czasem wchodzą w dodatkowe związki z rymami wewnętrznymi.

filby świetnie go wykorzystać, gdyby tylko chciał... Rym ten, kojarzony z poezją plebejską, żołnierską, śpiewką wulgarną i „lekką muzą”, wiązano w późniejszych stylizacjach z kreacją naiwnego podmiotu⁵³. U Barańczaka pięciozgłoskowiec nadaje szybkie tempo wypowiedzi, eksponując jednocześnie swą zauważalną szczupłą formę, ale też uchyla się wynikającym z niej regularnościom i nie dotrzymuje obietnicy lekkości wypowiedzi. Podmiot *Łono przyrody* nie jest bowiem naiwnym prostaczkiem, wręcz przeciwnie: przeciw tej „sielskiej” formie – choć w tej formie zarazem – protestuje, „ściskając pięści” rymów i „bodąc” krótkim wierszem.

Na tle innych rymów wyróżniają się brzmienia piątej strofy: „lapsus” i „absurd”. Oba wyrazy, o czym już była mowa, pochodzą z innego, kulturowo-filozoficznego rejestru, jako rymy trudne, w krajobrazie natury niemal egzotyczne, sygnują świat człowieka, cywilizacji i abstrakcyjnego myślenia. W strofie tej powiązane zostają jeszcze ze współbrzmiającym i współznaczącym z nimi „sensem”. W dalszej części wiersza rymy stają się coraz mniej dokładne: „klęski” – „ściska” – „pięści” (w przeciwieństwie do metonimicznych ciągów „łono – roni – osłonić”). W finalnej strofie obok niemal identycznych „promieniem” i „poronieniem”, sytuującym się po stronie natury, pojawiają się „ludzkie”: „włócznią” – „sztuczność” – „niesłuszność”. Głoski dźwięczne ł, n, m, r zastępowane są przez coraz częściej: s, sz, ś, ć, cz, bs, ps⁵⁴. Świat natury (kobiety, macierzyństwa) brzmi w tekście łagodniej i płynniej, świat cywilizacji – gwałtowniej i zgrzytliwiej. Próba ucieczki na łono przyrody, w sielski krajobraz kończy się zatem sromotną katastrofą również w przestrzeni brzmieniowej... Wszystkie zaś wersyfikacyjne zabiegi Barańczaka, owe buntownicze rymy i rytmy, potwierdzają implikowaną formą wiersza jego niepokorny, nieprawomyślny wydzźwięk. Jak pisał bowiem zainspirowany Szymborską poeta:

Wystarczy zaczerpnąć papier jedną wierszową linijką, aby rzucić wyzwanie podstawowym prawom zewnętrznego świata. Albowiem sam akt pisania stwarza świat inny, w którym prawa te ulegają chwilowemu zawieszeniu – więcej, w którym można je trzymać w zawieszeniu w nieskończoność dzięki nieustającej mocy poetyckiego konceptu, rymu, gry słów, metafory, rytmu⁵⁵.

6. *Łono przyrody* Stanisława Barańczaka to manifest niepokory i niesłuszności, który stanowi zarazem deklarację zaangażowania jednostki –

⁵³ L. Pszczołowska, *Rym*, s. 10.

⁵⁴ W pieśni ludowej więcej jest, jak podaje Pszczołowska, asonansu dźwięcznego (w parze wyrazów alternuje w pozycji interwokalicznej spółgłoska dźwięczna ze współdźwięczną), w XX wieku wzrasta natomiast asonans: dźwięczna/bezdźwięczna; tamże, s. 29.

⁵⁵ S. Barańczak, *Zemsta ręki śmiertelnej*, s. 128.

w planie egzystencjalnym, ale i społecznym. Utwór bowiem nieuchronnie „polityczniej”: „[n]awet idąc borem lasem / stawiasz kroki polityczne / na podłożu politycznym”, jak pisała poetka (*Dzieci epoki*, LM 266). Pamiętać trzeba zatem o szerszym kontekście tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*, o którym autor mówił, że zawiera „już prawie tylko «polityczne»” wiersze⁵⁶. *Łono przyrody*, jako drugi tekst w cyklu *Sam sobie winien*, następuje po utworze, którego podmiot chciałby się „raz dowiedzieć co właściwie o tym / myślę / o tym sobie” (*Chciałbym się raz dowiedzieć co właściwie*, JWN 193). „Ja” zaczyna więc od definiowania siebie w kategoriach biologicznych, somatycznych, chce „wyznaczyć granice” między sobą a światem, zaglądając za „mury skóry” – „czy ja krzyczę przez kratę rżęś w świat, czy świat krzyczy / w głąb mnie”. W kolejnym wierszu cyklu pojawia się „przed tobą całe i obce / życie” w postaci ciała pijanego, śpiącego, obcego człowieka oraz (bardzo „szymborskie” w tonie) pytanie: „Czy rodząc się, mogłeś wiedzieć, żeś tylko w jedno się przedarł / życie – że cała reszta czeka cię, obca i żywa?” (*Całe życie przed tobą*, JWN 196). W tekstach tych dominuje poczucie wyobcowania, niezadomowienia we własnej skórze i świecie, potrzeba ustalenia zasad swego bycia „tu i teraz” oraz określenia granic własnej tożsamości. „Ja” wobec własnego ciała, „ja” wobec natury, „ja” wobec „innego” – wiersze cyklu roztaczają coraz szersze kręgi, by w tytułowym tekście tomu skupić się na tym, co „niesłuszne”, czego widz propagandowej telewizji wiedzieć nie powinien: „nade / wszystko niesłuszne było wszystko, co widziałem” (*Ja wiem, że to niesłuszne*, JWN 197). Ów „ulubiony przymiotnik nowomowy”⁵⁷ staje się kluczowym i paradoksalnie pozytywnym bohaterem *Łona przyrody*, wchłaniając pobliską część „po” – i właśnie ta „niePOsłuszność” stanowi w wierszu Barańczaka najważniejszy, choć potencjalny *lapsus calami*... Dalej już tylko wzrasta świadomość zarażonego nieprawomyślnością bohatera, chcącego coraz więcej – „luksusu / [...] zgodności ze słowami”, pragnącego z „«myślę»” wyciągnąć „ten wniosek «więc / jestem»” (*Sam sobie winien*, JWN 198).

„Ludzką niesłuszność” zatem, czytana w dialogu z sąsiadującymi tekstami tomu, rozumieć można nie tylko jako bunt jednostki przeciw opresyjnym roszczeniom Natury, ale także jako świadomy wybór postawy obywatelskiego nieposłuszeństwa – czasem należy powiedzieć „nie” i „nigdy”, odmówić uczestnictwa („A tak niewiele brakowało: mogłem / po prostu wraz z innymi podnieść rękę”, *A tak niewiele brakowało*, JWN 205) i wycofywać się „w siebie”, wnieść „swój absurd” i sprzeciwić, nawet jeśli w konsekwencji grozi to wykluczeniem ze szczęśliwej społeczności

⁵⁶ „Poezja musi być wieczną czujnością”..., s. 77.

⁵⁷ D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka*..., s. 43.

odpoczywających na zielonej trawce. W kolejnym wierszu tomu *Na śmierć przyjaciela* tytułowy bohater ponosi śmierć cywilną, decydując się na karierę polityczną i deklarując lojalność władzy – „nie jest niczym wyrodnym wrodzona / nam wszystkim rezygnacja, zrodzone z warunków / posłuszeństwo lub przyrodzone ludzkie prawo do / przejścia przez życie na kolanach” (JWN 202).

Poeta pisze zatem po to, by „wyrazić «swój sprzeciw»”⁵⁸. Dopuszcza do głosu w wierszu to, co asystemowe, niedoskonałe, niepoprawne – wybiera upadek, uchybienie, defekt: „Lapsus, bądź co bądź”. Kulminacyjne pytanie, postawione na początku piątej strofy wiersza, byłoby zatem nie tyle wyrazem grzeczności, ile ironiczną (perwersyjną) prowokacją: „«Zemstą ręki śmiertelnej», która trzyma pióro: to zapewne jedyna dostępna nam forma odwetu przeciw prawom Natury”⁵⁹. Barańczak stawia jednocześnie w eseju i w wierszu znak równości między Nicością a Historią, która także potrafi bawić się „znikomą, anonimową i wymienialną jak ziarnko żwiru” jednostką⁶⁰. Psując zarówno zabawę Natury, jak i „zabawę Historii”⁶¹, autor *Łona przyrody* – choć w innej poetyckiej dykcji i z odmiennym temperamentem – toczy podobnie jak Szymborska swoją „prywatną kampanię”⁶² przeciwko każdej formie systemowego zniewolenia.

BIBLIOGRAFIA

- Balbus S., *Poetyka i światopogląd „światów możliwych” Wisławy Szymborskiej*, „Ruch Literacki” 1994, nr 1-2.
- Balbus S., *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996.
- Barańczak S., *Amerykanizacja Wisławy, albo: O tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii”*, [w:] S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1994.
- Barańczak S., *Kartografia bezdomności*, [w:] E. Bishop, *33 wiersze*, wybór, przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1995.
- Barańczak S., „*Niezliczone odmiany koloru szarego*”, [w:] S. Barańczak, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988.
- Barańczak S., *Poszłek z soli*, [w:] S. Barańczak, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009.
- Barańczak S., *Tablica z Macondo, albo: Najkrótsza poetyka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyj-*

⁵⁸ S. Barańczak, „*Niezliczone odmiany koloru szarego*”, s. 115-116,

⁵⁹ Tenże, „*Zemsta ręki śmiertelnej*”, s. 129.

⁶⁰ Tamże, s. 130.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże, s. 131.

- no-metafizycznymi*, [w:] S. Barańczak, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996.
- Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Kraków 2007.
- Barańczak S., „*Zemsta ręki śmiertelnej*”, [w:] S. Barańczak, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996.
- Biedrzycki K., *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995.
- Brajerska-Mazur A., *Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie. Wisława Szymborska w anglojęzycznym przekładzie Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh*, Lublin 2012.
- Dembińska-Pawelec J., *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999.
- Grądział-Wójcik J., „*Zachwiany rytm*” wierszy Wisławy Szymborskiej, [w:] *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Warszawa 2013.
- Kandziora J., *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Kwiatkowski J., *Remont pegazów*, Warszawa 1969.
- Ligeża W., *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001.
- Michałowski P., „*Szkoda, że cię tu nie ma*”. *Obcość i zadomowienie w poezji Stanisława Barańczaka*, [w:] „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007.
- Pawelec D., *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992.
- „*Poezja musi być wieczną czujnością*”. Rozmowa z Piotrem Wierzchosławskim, [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, Kraków 1993.
- Pszczółowska L., *Krótkie rozmiary rodzime w XVI–XVIII w.*, [w:] *Słowiańska metryka porównawcza VIII. Krótkie rozmiary wierszowe*, red. L. Pszczółowska, D. Urbańska, Warszawa 2004.
- Pszczółowska L., *Rym*, Wrocław 1972.
- Rajewska E., *Stanisław Barańczak: poeta i tłumacz. Na przykładzie tłumaczeń z Seamus Heaney*, [w:] „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007.
- Szczerbicka-Ślęk L., *Strofa pięciowersowa*, [w:] *Strofika*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1964.
- Szymborska W., *Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki*, Kraków 2010.
- Urbańska D., *Krótkie rozmiary wierszowe w poezji polskiej XX w.*, [w:] *Słowiańska metryka porównawcza VIII. Krótkie rozmiary wierszowe*, red. L. Pszczółowska, D. Urbańska, Warszawa 2004.
- Walczak G., *Dwa wiersze*, „*Poglądy*” 1981, nr 7.
- Wielki słownik języka polskiego* [online], <http://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=13253> [dostęp: 30.07.2016].
- Z trzech stron barykady*. Rozmowa z Przemysławem Czaplińskim, Piotrem Śliwińskim i Krzysztofem Trybusiem, [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, Kraków 1993.