

# Kami Dźwinel

---

## Kilka uwag o komunikacyjnych aspektach ironii w poezji Stanisława Barańczaka

---

Tematy i Konteksty nr 3 (8), 351-362

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Kamil Dźwinel**  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
w Toruniu

## Kilka uwag o komunikacyjnych aspektach ironii w poezji Stanisława Barańczaka

Tak jak zubożony byłby namysł nad poezją Zbigniewa Herberta bez wzięcia pod uwagę ironii jako środka konstytuującego intencjonalne znaczenie jego wierszy – tak nie przyniesie zadowalających rezultatów obcowanie z utworami Stanisława Barańczaka przy jednoczesnym niezwracaniu uwagi na kluczową w nich rolę tego tropu stylistyczno-filozoficznego<sup>1</sup>.

Kwestia operowania ironią łączy się w sposób nierozzerwalny z tekstową kreacją podmiotu. Widać to już na poziomie podstawowego podziału ironii, jakiego dokonał Douglas Muecke, wyróżniając jej odmianę werbalną oraz sytuacyjną<sup>2</sup>. Ważne przy tym pozostaje to, że kontekst ironiczny musi zostać tak czy inaczej wprowadzony, by przekaz mógł być zdekodowany. Dzieje się to najczęściej poprzez zniekształcanie głosu podmiotu (bezpośrednio, na poziomie wypowiedzi poetyckiej) albo przez osadzenie danego komunikatu w globalnym systemie autorskich odniesień (pośrednio, na poziomie całej twórczości autora i zespołu jego poglądów)<sup>3</sup>. Barańczak, analizując ironię jako (kolejną po metaforze) „zasadę demaskacji” w Herbertowskiej poezji, posłużył się właśnie ustaleniami Mueckiego. Cztery wydzielone przez autora *Compass of Irony* tryby ironii werbalnej: bezosobową, autodyskredytacji, prostaczką i udramatyzowaną, zestawił z typami monologu lirycznego: liryką bezpośrednią, liryką maski i liryką roli<sup>4</sup>. Przywołane pojęcia posłużą do opisu ironicznych komponentów niektórych

<sup>1</sup> O splocie owych jakości pisze np. Agnieszka Doda w książce *Ironia i ofiara*, Poznań 2007.

<sup>2</sup> D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje* [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 46.

<sup>3</sup> Ujęcie takie wiele zawdzięcza książce Piotra Łaguny, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków–Wrocław 1984.

<sup>4</sup> Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. 3, Warszawa–Wrocław 2001, s. 122–126 (szczególnie tabela, s. 126). Nieprzypadkowo poświęcił Barańczak jako badacz poezji współczesnej tyle swojej uwagi Herbertowi – poecie, którego wiersze intensywnie i w sposób złożony z ironii korzystają.

wierszy<sup>5</sup> Barańczaka, wskazując wzajemne zależności pomiędzy nadawcą tekstu lirycznego a – tożsamym z nim bądź nietożsamym – nadawcą ironicznego kodu. Podjęcie rozważań o ironicznym aspekcie nadawcy wiąże się z jeszcze jedną kwestią, którą Ryszard Nycz, poszukując rozmaitych tropów „ja” w dwudziestowiecznej literaturze, opisał następująco:

Konwencjonalne znaki artykulacji podmiotowości, maski stylów i ról stają się tu świadectwem wyłącznie negatywnej identyfikacji ironicznego podmiotu. W pewnym sensie rzecz nawet można, iż wyrzeka się on tradycyjnych atrybutów autorstwa – skoro zrealizowana wypowiedź ma niewłaściwe znaczenie i nie może być uznana za jego własne słowa. [...] W obszarze ironicznej komunikacji indywidualny podmiot ukazuje swą tymczasową, fragmentaryczną i intersubiektywną naturę<sup>6</sup>.

Należy więc widzieć zabiegi ironiczne jako nieodłączny element kreacji nadawcy (zazwyczaj – *per negatio*). Semantyka wypowiedzi poetyckiej jest bowiem w sposób rygorystyczny uzależniona – w utworach operujących tym środkiem wyrazu – od delimitacji ironii podmiotu i pozornej harmonii dzieła literackiego, poddanego działaniu takiej ironii<sup>7</sup>.

Joanna Dembińska-Pawelec stwierdza:

Autor *Widokówki z tego świata*, poruszając ważką problematykę egzystencjalną i metafizyczną, formułując podstawowe pytania współczesnego człowieka, potrafi umiejętnie dystansować się wobec ich powagi. Czyni to za pomocą ironii: filozoficzne problemy o naturze bytu zderzane są z prozaicznością sytuacji, która ma je objaśniać, a rozmowy z Bogiem, wyrastające z zagadnień teodycei, kłócą się ze stylem wypowiedzi podmiotu<sup>8</sup>.

Słowa badaczki dotyczą tomu *Widokówka z tego świata*, ale – szczególnie wymowna zdaje się tu konstatacja o umiejętnym cieniowaniu powagi i unikaniu patosu – można je odnieść w zasadzie do wszystkich ksiązek poetyckich tego pisarza. Pisze Dembińska-Pawelec nieco dalej: „Lektura wierszy Stanisława Barańczaka jest rodzajem uczestnictwa w nieprzerwanie toczącej się grze, w której wypowiedzeniu towarzyszy równocześnie ironiczne jego podważenie, podmiotowi – śmiech, konstruowaniu formy – próba jej zatarcia, kształtowaniu mowy poetyckiej – żywioł narracyjno-

<sup>5</sup> Materiał egzemplifikacyjny starałem się dobrać tak, by pokazać różnorodność ironicznych transformacji w poezji Barańczaka. Po wstępnych oględzinach jestem przekonany, że zagadnienie to zasługuje na znacznie szersze opracowanie.

<sup>6</sup> R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia* [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. 2, Wrocław 2002, s. 108.

<sup>7</sup> Nieprzypadkowo przywołuję w tym miejscu pojęcia pochodzące z książki Stanisława Barańczaka, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.

<sup>8</sup> J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999, s. 136. Dodajmy na marginesie uwagę Joanny Orskiej, która tak opisuje funkcję imitacji jąkania w wierszu *Gdyby nie ludzie*: „Charakterystyczne dla wypowiedzi stylizowanej na autentyk jąkanie poszczególnych kwestii, mających oddać istotę ludzkości obrzydliwej – stanowi tylko strategię podmiotu twórczego, który używa tu pewnej konwencji po to, by emocjonalnie podbić bębenek wyraziście, choć ironicznie wyłożonym tu e t y c z n y m s e n s o m” (J. Orska, *Między parnasizmem a zaangażowaniem. Przygody zdania rozkwitającego*, „Polonistyka” 2008, nr 3, s. 43 [podkr. – K. D.]).

ści<sup>9</sup>. I właśnie uczestnictwo w grze prowadzonej m.in. przy pomocy kreacji podmiotu lirycznego staje się właściwym określeniem ironicznych sytuacji, które są w tych utworach powoływane. Dlaczego Barańczak sięga tak często po ironię? Jednej z możliwych odpowiedzi udzielił Krzysztof Biedrzycki:

Humor (nie tylko ten absurdalny) jest nieodłączną częścią światopoglądu poezji Barańczaka. Przyczyna jest podstawowa: autor *Nieufnych i zadufanych* postrzega świat jako miejsce nieustannego zmagania się przeciwieństw, sprzeczności, różnic. W poezji jest to wyraźne nie tylko w opisie świata, ale też w doborze środków artystycznych. Stąd tyle u Barańczaka paradoksów, oksymoronów, stąd zderzanie kunsztu poetyckiego z banałem przedstawianej sytuacji czy z trywialnością potocznego języka. To jest też przyczyną tak mocnej pozycji ironii, szyderstwa, śmieszności, ich współgrania z powagą, liryzmem, czasem nawet patosem<sup>10</sup>.

Zawarty w *Dzienniku porannym* wiersz *Protokół* przywołuje sytuację charakterystyczną dla partyjnej samokrytyki, jest ukształtowany jako stenogram „przemówienia jednego z uczestników”<sup>11</sup> zebrania. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z liryką maski, a ironia staje się bronią przeciw narzucającemu swe zdanie tłumowi. Czynności fatyczne (choć, jak pokażę za moment, raczej przeciwfatyczne, kontakt znoszące) wykonywane przez publikę obserwującą ten akt wprowadzone są na zasadzie didaskaliów złożonych kursywą (*oklaski; okrzyk: brawo!; śmiech, brawa; ironiczne sykanie; oklaski / przechodzące w owację*)<sup>12</sup>. Publiką owa pragnie utwierdzić nadawcę w niezaprzeczalnej słuszności poczynionej decyzji, jest nachalna. Gdy tylko pada niebezpieczny dla stadnego myślenia, zapowiadający przeciwstawienie spójnik „ale”, zaczyna się *ironiczne sykanie*. Ironiczność tłumy ma charakter powierzchowny, wiersz ten zasadza się bowiem na strategii „ironii prostaczka”, opierającej się tu na tym, iż „autor wie więcej niż «zatrudniony» przezeń naiwny podmiot”<sup>13</sup>. Sytuacja samokrytyki partyjnej stanowi jedynie szkielet konstrukcyjny tego wiersza, w którym to jednostka tłumaczy się wobec tłumy<sup>14</sup> próbującego rozbić jego osobową, pojedynczą (a więc niebezpieczną dla masy przez jej negację) tożsamość. Czytamy przecież, a musimy to robić ostrożnie, widząc

<sup>9</sup> J. Dembińska-Pawelec, dz. cyt., s. 138–139.

<sup>10</sup> K. Biedrzycki, *Co bawi aniola z Reims albo o śmiechu Barańczaka* [w:] tegoż, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Kraków 2007, s. 71. Por.: tegoż, *Gra sensu i nonsensu: poważna i nie-poważna poezja Barańczaka scalona*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5/6, s. 14–23; B. Śniecikowska, „Niepoważna” twórczość Stanisława Barańczaka – czy „Pegaz zdębiał” z „Chirurgiczną precyzją”?, „Fraza” 2000, nr 1/2, s. 243–253; S. Sterna-Wachowiak, *Słoń wielkopolski (esej-żart o poezji Stanisława Barańczaka)*, „Topos” 2008, nr 1/2, s. 21–38.

<sup>11</sup> K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 110. Por. tamże, s. 111, 123, 129, 195.

<sup>12</sup> S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 93. Wszystkie cytaty z *Protokołu* pochodzą ze s. 93.

<sup>13</sup> Tegoż, *Uciekinier z Utopii*, s. 125.

<sup>14</sup> Pozorna etymologia „tłumaczenia” i „tłumu” wraca w wierszu *Tłum, który tłum i tłumaczy* (S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, s. 206). Na temat tego wiersza zob. D. Pawelec, *Stanisław Barańczak. „Tłum, który tłum i tłumaczy”* [w:] tegoż, *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych*, Katowice 1994, s. 124–142.

wprowadzone na zasadzie zgrzytu rytmiczno-leksykalnego, powodujące dysonans poznawczy parentezy – znaki brutalnej interwencji „my” w „ja” (liczby w istotę): „urodziłem się istotnie, ale / nie z własnej woli i bez złych zamiarów; / ten postępek mi ciążył przez (*śmiech, brawa*) długie / lata”. Składa się tu więc samokrytykę związaną z faktem własnego urodzenia. Mimo że ostatnie słowa wiersza „zagarnia” tłum, głośząc ogromną owacją głos pojedynczy, to on staje się jednak w *Protokole* (który stanowi świadectwo sprzeciwu wobec bezwarunkowego podporządkowania się zbiorowości) ofiarą ironii. Słowa podmiotu wzięte zupełnie serio pokazują, że wypowiada je on pod terrorem przystosowania, ale samo ich wypowiedzenie obnaża fałszywość i opresyjność sytuacji, w której trzeba się tłumaczyć „tłumowi” z faktu własnego istnienia.

Strukturę *Protokołu* w zakresie używania wtrąceń powtarza inny wiersz Barańczaka, w którym wypowiedzi podmiotu również są inkrustowane parentezami. O ile jednak parentezy-didaskalia z *Protokołu* pozwoliły objawić się pośrednio ofierze ironii, o tyle w owym utworze angażują się już one w ironiczną dyskredytację podmiotu. *Określona epoka* to tekst, którego instancją nadawczą jest przemawiający na partyjnym zebraniu „wyraziciel” wspólnych poglądów. Podstawą ironicznego aktu mowy jest tu sposób ukształtowania głosu podmiotu – głosu chaotycznego, krążącego wokół niejasnego tematu, pełnego wtrąceń, przerywanego niespodziewaną interpunkcją:

Żyjemy w określonej epoce (*odchrząknięcie*) i z tego  
trzeba sobie, nieprawda, zdać z całą jasnością.  
Sprawę. Żyjemy w (*bulgot*  
*z karafki*) określonej, nieprawda,  
epoce, w epoce  
ciągłych wysiłków na rzecz, w  
epoce narastających i zaostrejających się i  
tak dalej (*siorbnięcie*), nieprawda. Konfliktów<sup>15</sup>.

Redundantność wypowiedzi, nieustanne powtarzanie słowa „nieprawda”, pełniące rolę zarazem *quasi*-gestu fonicznego oraz głównego pojęcia wiersza, które – tu pełną parą działa już maszyna ironii – jest właśnie prawdą. „Nieprawda” to wypowiedź podmiotu zagubionego w meandrach własnego, a tak naprawdę cudzego, związanego z nowomową<sup>16</sup>, języka. Włodzimierz Bolecki zauważa, iż „dowcip” tego wiersza „polega nie tylko na pleonastycznej

<sup>15</sup> S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, s. 178.

<sup>16</sup> O elementach nowomowy w wierszach Barańczaka zob.: W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka* [w:] tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, wyd. 2 zmienione, Warszawa 1998; K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka...*, s. 126–134; A. Krygier-Łączkowska, *Elementy nowomowy w poezji Barańczaka, czyli bogactwo w ubóstwie. Komentarz do (nieco) zapomnianego języka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, nr 6: *Barańczak – poeta lector*, s. 23–49. Na temat samego zjawiska nowomowy pisał szeroko Michał Głowiński, *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009 (por. tegoż, *Marcowe gadanie. Komentarze do słów (1966–1971)*, Warszawa 1991).

budowie zdania, lecz także na ukrytej definicji, że aby «być wyrazicielem», wystarczy tylko coś «wyrzucić», czyli cokolwiek powiedzieć<sup>17</sup>. Tej bezpośrednio autokompromitacji podmiotu towarzyszy sztuczne, przeciwstawiające się naturalnej frazie polszczyzny rozczłonkowanie wypowiedzeń w obrębie wiersza. Ironia, z jaką mamy tutaj do czynienia, stanowi bezpośrednią konsekwencję sposobu ukształtowania wypowiedzi podmiotu. Inaczej mówiąc – określone *parole* tego wiersza pełni rolę nadrzędnego nośnika ironii. Wróćmy na moment do sprawy parentez – otóż składają się one na obraz „bulgoczącej”, niby wspomnianą karafka, rzeczywistości, dźwięki przy ich pomocy projektowane wspierają aberracyjną wypowiedź podmiotu, budując foniczny absurd okoliczności mownych.

Liryka roli spleciona z „ironią prostaczka” (przesuniętą nieco w stronę udratyzowanej) jest używana przez Barańczaka w momentach, w których pragnie on zdyskredytować jakiś światopogląd, przy czym obiekt podlegający ironii wiąże się najczęściej z domeną zakłamania politycznego i społecznego. Ironiczne sprawozdania z rzeczywistości PRL – zawarte np. w cyklu *Ugryź się w język* czy *Określona epoka* (oba z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*) – pełnią funkcję świadectw. Kreowane przez autora *Chirurgicznej precyzji* podmioty liryczne, nawet jeśli kompromitują same siebie, to dają świadectwo prawdzie, którą odbiorca dekoduje jako obserwator ironicznego widowiska. Wiersz *Napiszcie do nas, co o tym sądzicie* stanowi przykład liryki roli spełniającej wskazaną wyżej zależność pomiędzy ironią a celem jej użycia. Podmiotem lirycznym jest tutaj redakcja nieokreślonej gazety, która prosi o „najbardziej spontaniczne i szczere opinie” na „bólczkę codziennego życia”, a mianowicie kwestię: „czy Ziemia kręci się wokół Słońca, / czy Słońce wokół Ziemi, a jeśli tak / lub nie, to dlaczego?”<sup>18</sup>. Barańczak wykorzystuje tu poetykę zwrotu do adresata, przy czym jest to adresat zbiorowy, w założeniu nadawcy – podporządkowany Gazecie<sup>19</sup> (jako alegorii kłamstwa), podatny na mydlenie oczu polegające na tworzeniu problemów-zastępników. Podanie w wątpliwość powszechnie znanego i dowiedzionego naukowo prawa pozwala bowiem na odwrócenie uwagi od zagadnień naprawdę istotnych, na które w obrębie świata podmiotu nie ma miejsca. Kończąca utwór prośba, która nie spełnia z założenia swej performatywnej funkcji: „Napiszcie do nas, co o tym sądzicie”, znaczy tak naprawdę: „Napiszcie do nas (albo i nie piszcie, napiszemy za was), co o tym sądzicie (przecież to właśnie ma zaprzętać wasz umysł)”. Obecna w niektórych wierszach Barańczaka liryka roli<sup>20</sup> i tutaj objawia swą pierwotną

<sup>17</sup> W. Bolecki, dz. cyt., s. 220.

<sup>18</sup> S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, s. 182.

<sup>19</sup> O Gazecie jako narzędziu manipulacji i kłamstwa pisze sam Barańczak w części *Pojedynek z gazetą* zawartej w artykule *Życie zaczyna się po trzydziestce?* [w:] S. Barańczak, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 159–163.

<sup>20</sup> Por. np.: *Wypełnić czytelnym piśmem; To nie jest rozmowa na telefon; Z nami nie zginięsz.*



funkcję – wprowadza głos, który przez transformacje ironiczne podlega kompromitacji, co pozwala bronić resztek zdrowego rozsądku. Wszak poezja ta opowiada się bezustannie za sensem i człowiekiem.

Obok różnorodnych ról tekstowych sprzężonych z ironicznym działaniem – pojawia się pośród wierszy Barańczaka również taktyka maski. Jak pisze on w *Uciekinierze z Utopii*: „maska nie jest jednak kompletnym przebraniem, z samego terminu wynika więc, że odbiorca w takiej sytuacji musi być świadom zarówno analogii, jak i nietożsamości «maski» (osobowości podmiotu) i «twarzy» (osobowości wewnętrznego autora, ukrytej za osobowością, ale niemniej obecnej i dostrzegalnej)”<sup>21</sup>. Tak też prezentuje się ta odmiana kształtowania lirycznego monologu w jego wierszach. Nie zachodzi całkowita tożsamość z autorem (na ile to oczywiście możliwe w tekstowym świecie wiersza), zdarza się jednak, że określająca światopogląd Barańczaka aksjologia<sup>22</sup>, wiara w taki a nie inny zespół wartości, a co za tym idzie (w pewnych miejscach personalistyczna) koncepcja człowieka – znajdują w wypowiedziach podmiotów swoje odbicie. Jeśli chodzi o refleksy tej postawy w ujęciach zironizowanych, to najczęściej pojawiają się one na zasadzie kontrapunktów.

Na przykładzie *Sztucznego oddychania*, tomu z 1974 r., można obserwować udział ironii w kontrapunktowaniu poważnego, z gruntu przerażającego tematu – samotności bezimiennego człowieka w totalitarnej, psychotycznej rzeczywistości. Jacek Łukasiewicz traktuje *Sztuczne oddychanie* jako całościowy, monolityczny utwór, zwracając słusznie uwagę na fakt, iż mamy do czynienia z poematem<sup>23</sup>. Jednocześnie tak określa jego źródła literackie: „Gdyby nie było Miłosza, nie było Karpowicza, ale także i *Pana Cogito* Herberta, i anonima Różewiczowskiego – to nie byłoby tego nowofalowego utworu Barańczaka...”<sup>24</sup>. Kwestia podmiotu w tym tomie jest o tyle skomplikowana, że autor *Jednym tchem* powołuje tu wiele instancji nadawczych (powtórzy to później w poemacie z *Atlantydy* pt. *Przywracanie porządku*), próbując wskazać wielość bodźców zewsząd atakujących bohatera. Pojawiają się więc dwa hymny: *Hymn poranny* i *Hymn wieczorny* – inwokacja i koda – które tworzą pozorne *decorum*, zawężając czas akcji do jednego dnia. Takich dni załamania, pełnych myśli samobójczych (jak w wierszu *N.N. zamierza popełnić głupstwo*) czy bezsilności, jest znacznie więcej. Nieokreśloność imienia N.N. wskazuje na powtarzalność owej „błuźnierczej Pasji”:

Szczególnie znamienny wydaje się los bohatera *Sztucznego oddychania*, anonimowego obywatela N.N. Jego życie i męka w magmowatej rzeczywistości PRL-u, nie wiadomo – godne

<sup>21</sup> S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii...*, s. 124.

<sup>22</sup> Którą reprezentują takie eseje Barańczaka, jak *Zmieniony głos Settembriniego (Etyka i poetyka...*, s. 27–38) czy *Notatki na marginesach Bonhoeffera* (tamże, s. 39–48).

<sup>23</sup> Zob. J. Łukasiewicz, *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny* [w:] tegoż, *Oko poematu*, Wrocław 1991.

<sup>24</sup> Tamże, s. 279.

pogardy czy współczucia – z bezbarwnego i powtarzalnego w milionach kopii doświadczenia zwykłego człowieka przeradza się w misterium swoistej pasji. Nie przypadkiem N.N. ma 33 lata (*N.N. dochodzi do wniosku, że trudno mu się dziwić*), wiek Chrystusowy<sup>25</sup>.

Biedrzycki podaje więcej „aluzji i analogii religijnych”<sup>26</sup>, które rzeczywiście budują *quasi*-sakralną atmosferę. „Bluźniercza Pasja”, *quasi*-sakralny nastrój, świat *Sztucznego oddychania* został skonstruowany na zasadzie analogii, która jednak, odnosząc się do dwóch porządków: związanego z *sacrum* (modlitwa N.N., motto cyklu i tropy wskazane przez Biedrzyckiego) oraz z *profanum* (szarzyzna, opresyjność rzeczywistości, zbołałość, smutek egzystencjalny N.N.), ma pokazać niezadomowienie w nim Bezimiennego, rozdartego pomiędzy wzniosłością *sacrum* bycia i ironicznością *profanum* rzeczywistości. Ciężkie wielością enumeracji hymny spotykają się w poemacie z piosenkami dochodzącymi do uszu N.N. Ostatnia z nich, *Piosenka z megafonu*, zawiera hasło „Kto nie z nami ten jest przeciw nam”<sup>27</sup>, dobitnie przypominając N.N. – zwyczajnemu człowiekowi – o konieczności wyboru tragicznego (między Scyllą podporządkowania a Harybdą publicznego napiętnowania). Wszystkie piosenki łączą zawarte w nich obrazy cierpienia, śmierci, wszystkie też zostają w mniejszym lub większym stopniu poddane działaniu ironii, pomagającej zmierzyć się z okropnościami, od których roi się świat N.N. Ironia demaskuje przy tym rzeczywistość PRL, która jest jednocześnie przerażająca, ale też śmieszna, irracjonalna, absurdalna<sup>28</sup>. W atmosferze przyduszenia „nakazowością” rodzą się w N.N. pytania prymarne, obnażające przytłaczający absurd sytuacji, w której przyszło mu żyć (*N.N. zaczyna zadawać sobie pytania*)<sup>29</sup>:

jak to się stało, żeśmy się zaczęli  
w to bawić? W te igraszki słów? W te kalambury,  
przejęzyczenia, odwrócenia sensu,  
w tę lingwistyczną poezję?  
[...]  
coż się właściwie dzieje z nami, że się w to  
wciąż bawimy? W te rytualne gesty, porozumiewawcze  
miny? W te zabawy ruchowe na nieświeżym powietrzu,  
w tę gimnastykę artystyczną?  
[...]  
co nas właściwie zmusza, abyśmy się w to  
ciągle bawili? W te zagadki logiczne? W te wszystkie

<sup>25</sup> K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka...*, s. 257.

<sup>26</sup> Por. tamże, s. 256–258.

<sup>27</sup> S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, s. 153.

<sup>28</sup> Wystarczy zestawić strzępki tytułów gazet i artykułów prasowych czy propagandowych haseł użytych w poemacie: „KTO JEST PRZECIW NIE WIDZE” (*N.N. przyznaje się do wszystkiego* – 123–124), czasopisma „Kraj Rad”, zmienione w „raj krat”, oraz „Żyjmy dłużej” (*N.N. przegląda czasopisma ilustrowane* – 132), czy apel wydrapany na drzwiach toalety „OBYWATELU / SPRAWDŹ CZY NIE WYSRAŁEŚ DIAMENTU” (*N.N., który jest w końcu tylko człowiekiem, załatwia potrzebę fizjologiczną* – 142).

<sup>29</sup> Por. w tym kontekście utwór N.N. *rzuca w przestrzeń naiwne pytania* (S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, s. 144–145).



błyskotliwe paradoksy? W te rozrywki  
umysłowe? Co?<sup>30</sup>

N.N. jest człowiekiem zatrutym półsłówkami, ironicznie użytą w tym kontekście „lingwistyczną poezją”, jak gdyby nowomowa, ten manipulacyjno-propagandowy potwór Wielkiego Brata, miała stanowić nową odmianę liryki. Potrzeba natychmiastowego „sztucznego oddychania”, bo „nieświeżym powietrzem” oddychać długo nie można<sup>31</sup>. Wątpliwości N.N. zawierają się jednak pomiędzy „ramionami / nieustannego krzyża, który niesiesz / we własnym ciele” (*N.N. rozważa treść słowa „pomiędzy”*)<sup>32</sup>, pomiędzy krzyżem a krzykiem. Barańczak tworzy bohatera znajdującego się w sytuacji tragicznej w dwójnasób: jego wybór będzie zawsze niedostateczny, za każdym razem coś straci (pobrzmiewa w tym Herbertowskie imponderabilium „wierności bez nagrody”, wyłożone w *Przesłaniu Pana Cogito*)<sup>33</sup>, z drugiej strony – tkwi w sytuacji egzystencjalnej, która pomimo swego okrucieństwa, jest na tyle irracjonalna i absurdalna, że po prostu śmieszna (od śmieszności krok jednak do przerażenia).

N.N. został tu wielokrotnie nazwany bohaterem (poematu, tomu, utworu) i rzeczywiście – najczęściej są to wiersze deskryptywne o N.N., po pierwsze o jego czynnościach (słuchaniu radia, czytaniu gazety, spożywaniu posiłku etc.), po drugie zaś o jego myślach (rozważanie treści słowa „pomiędzy”, ubolewanie nad niemożliwością tragedii etc.). W poemacie Barańczaka N.N. objawia się jako „ja” w jednym tylko wierszu, w innych już na poziomie tytułu wiąże się go z czynnością komunikacyjną (N.N. kolejno: dochodzi do wniosku, przyznaje się, próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy, rozważa, zaczyna zadawać sobie pytania, boleje nad niemożliwością tragedii, zastanawia się, rzuca w przestrzeń naiwne pytania, rozmyśla). Moment pojawienia się N.N. jako wskazującego na siebie „ja” to wiersz będący swoistym oświadczeniem-testamentem: *N.N. zapisuje coś na odwrocie pudełka z papierosami*: „Ja, człowiek w pełni władz umysłowych, zatrudniony, / żonaty, zamieszkały, niekarany / [...] ja napastowany głosami, których nie słyszałem nigdy /

<sup>30</sup> Tamże, s. 133–134.

<sup>31</sup> Metafora oddechu jest dla Barańczaka – a także innych poetów pokolenia '68 – istotnym składnikiem języka poetyckiego. Zob. S. Barańczak, *Wspólne powietrze (o wierszach Bronisława Maja)* [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 168. „Powietrze” nazywa „słowem-kluczem poezji” pokolenia '68 Małgorzata A. Szulc Packalén, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych. Na przykładzie poezji S. Barańczaka, J. Kornhausera, R. Krynickiego i A. Zagajewskiego*, Warszawa 1997, s. 233. Zob. też uwagę: „Dla poezji pokolenia '68 znamieną jest, jak to wielokrotnie zauważali krytycy i badacze, metaforyka związana z żywiołem powietrza, odwiecznym żywiołem wolności, ducha i – samej poezji” (A. Czabanowska-Wróbel, *Wstęp. Poeci „wielu żywiołów”* [w:] *Żywioły wyobraźni poetyckiej pokolenia '68*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2010, s. 7).

<sup>32</sup> S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, s. 130–131.

<sup>33</sup> Kwestię tę omawia w swoim artykule – także w odniesieniu do poezji Barańczaka – Dariusz Pawelec, *„Bądź wierny Idź”* [w:] *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, Kraków 2009, s. 77–111.

dotąd, // oświadczam // że nie należy nikogo winić o wszystko to, co się stało, // nikogo z wyjątkiem mnie”<sup>34</sup>. N.N. automatycznie powieli schemat konstrukcyjny druku urzędowego (rubryki typu stan cywilny etc.), w swym testamentie zawiera tylko jedno, co do czego może być pewien, że należy wyłącznie do niego: winę. Oświadczenie stanowi preludium do zamierzonego samobójstwa, do którego nie dochodzi – N.N. jedynie „szlocha”, nie zostaje mu nic innego, jego bezsilność nabrzmiała do granic możliwości. W sposób dość nieoczekiwany staje się bohater poematu Barańczaka figurą męczennika. Wszystkie zabiegi związane z wprowadzaniem ironii i konstruowaniem podmiotu umożliwiają ukazanie sytuacji męczeństwa bez patosu, za to ze wskazaniem na skomplikowany status bezimiennej ofiary codzienności, która nie pojawia się znikąd – jest tworzona przez „nieświeże powietrze”, przez absurd, przez tragizm, smutek, śmieszność, niemożność decydowania, przez terror polityczny i egzystencjalny, przez zmieszaną ze współczuciem pogardę. W *Sztucznym oddychaniu* autor sportretował bohatera<sup>35</sup> (rolę, ale przecież też maskę), który – powraca tu ponownie nadrzędny cel uważnej konstrukcji podmiotu przez autora *Widokówki z tego świata* – ma stanowić możliwie najautentyczniejszą reprezentację tekstową świata empirycznego. Podmiot wierszy Barańczaka, którego granice są nieustannie sprawdzane przy pomocy ironii, jest intensywnie antropologiczny: wnikliwie przygląda się człowiekowi, ale także – stanowi jego odbicie.

Ironia współtworzy również wypowiedzi podmiotu kierowane do sił metafizycznych. W takich miejscach pełni ponownie swą ważną rolę kontrapunktu, próbując dociec fenomenu boskości – także tej wpisanej w człowieka. W wierszu *Yard sale* objawia się w dialogowej formie, w obrębie której „spierają się” dwa głosy. Jak twierdzi Jerzy Kandziora: „mamy [m.in. w *Yard sale* – przyp. K. D.] do czynienia ze swego rodzaju metafizyką dnia codziennego czy realizmem metafizycznym”<sup>36</sup>. *Yard sale* dzieli się na trzy wyraźne części: opis poetycki podwórkowej wyprzedazy, która staje się polem obserwacji mikrokosmosu zwyczajnego, pełnego rupieci ludzkiego życia; zgryźliwą odpowiedź Boga; wreszcie respons podmiotu, który odpowiada Bogu jak równemu sobie<sup>37</sup>. Ironia jest wpisana już w część

<sup>34</sup> S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, s. 151.

<sup>35</sup> Notabene należy podtrzymać następujące słowa: „Zatem: kim jest – jaki jest N.N., jeszcze nie wiem. Wiem, że niepokoi mnie jego uproszczony wizerunek, wyłaniający się z krytycznych zapisów” (K. Gzik, *Kim jestem? Kim jest? Na marginesie lektury wiersza Stanisława Barańczaka „N.N. budzi się”* [w:] *Żywioły wyobraźni poetyckiej pokolenia '68...*, s. 63).

<sup>36</sup> J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007, s. 218.

<sup>37</sup> Szacunek lub konwencję, skrywające się za użyciem wielkiej litery, tak opisuje Kandziora: „już tylko wielka litera w zaimku lub jej brak pozwala tu odróżnić słowa Boga od słów człowieka” (tamże, s. 224). W edycji *Wierszy zebranych* omyłkowo w odpowiedzi Boga zastosowano również wielką literę. W autoryzowanym wyborze *159 wierszy* te miejsca wyglądają – jak się zdaje – poprawnie: „A w tobie skąd ten sarkazm” i dalej – „A w Tobie skąd ta wyższość” (S. Barańczak, *159 wierszy. 1968–1988*, Kraków 1990, s. 178).

pierwszą tego tryptyku „wykonywanego” na świat, Boga i poetę, a dokładniej – w absurdalną nieprzystawalność do siebie rzeczy wystawionych na sprzedaż, które jednak tworzą jakąś całość:

Popielniczka, abażur, rowerek dziecięcy,  
stary mikser (ebonit o lepkiej powierzchni  
z wżartym w szczeliny kurzem), dwie walizy,  
jaskrawe bluzki, krzesło bez lewej poręczy,  
budzik, książki z zakresu psychoanalizy  
i kuchni chińskiej, toster [...]³⁸

I rzeczywiście: świat maleje w tej części do opozycji – tworzącej pełnię – pomiędzy książką z zakresu psychoanalizy a książką o kuchni chińskiej. Barańczak to mistrz zaskakujących zestawień, w których objawia się – delikatnie, epifanicznie – niepojęta jedność rzeczy na świecie lub, wręcz przeciwnie, ich nieprzystawalność do świata³⁹. Mikrokosmos rzeczy „wystawionych na sprzedaż i trawnik”, jak informuje nas elipsa składniowa, przedstawia podmiot z lekką ironią (jej znakiem jest wszak i „autoironicznie niedbała” kontrola sprawowana nad tym metafizycznym targowiskiem przez piegowatą dziewczynkę), która ma wydobyć – zarazem – rozdźwięk i integrację materialności z przestrzenią naddaną, duchową. Bóg czuje się dotknięty tym „sarkazmem”, krytykuje więc poetę: „metafory tandetne jak wasza epoka, / taniocha tych konstrukcji, te rymy na pokaz / te echa jak w wulgarnie oprawionym lustrze”. Nie w smak Mu człowiek w roli ironisty. Jeszcze mniej zapewne podoba się Bogu odpowiedź podmiotu:

A w Tobie skąd ta wyższość. Tobie też nie wszystko  
wypadło bez zarzutu. Ty także wystawiasz  
na pokaz, co masz, kryjąc w swój wewnętrzny nawias  
to, czym mógłbyś być, gdyby lepiej Ci to wyszło;  
przyznaj się, że tak jest, że Ciebie też to dręczy.  
Może po to te światy, te kosmiczne sceny.

Bogu zostaje wytknięta pewna nieporadność, którą przesłania scenami co prawda „kosmicznymi”, ale jednak zastępczymi, obnażającymi niespełnione możliwości własnego Stworzenia⁴⁰.

*Yard sale* to kolejny przypadek nieodłącznego splotu ironii (a nawet autoironii) z podmiotem. Istota konstrukcyjna tego wiersza – a także innych, np. *Chęci z Chirurgicznej precyzji* czy większości tekstów z tomu *Podróż zimowa* – zasadza się na tym, że ironia konstytuuje świat przeżyć

³⁸ S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, s. 352. Wszystkie cytaty z *Yard sale* pochodzą ze s. 352–353.

³⁹ Nie bez znaczenia jest tu długie i wnikliwe terminowanie Barańczaka u poetów parających się poezją absurdalną. Jak sam zresztą ciekawie konstatuje: „właściwie można by zaryzykować tezę, że nonsensista to śmieszniejszy poeta metafizyczny” (S. Barańczak, *Zamiast wstępu [w:] Fioletowa krowa. 333 najślawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare’a do Johna Lennona. Antologia*, wyd. 2, Kraków 2007, s. 20–21).

⁴⁰ Zob. uwagi Joanny Dembińskiej-Pawełec, dz. cyt., s. 131.

podmiotu, opisuje jego odczucia względem materialności, fizyczności (lub metafizyczności), jednocześnie jednak stanowi sposób na (autoironiczną) autodemaskację lub po prostu – podaje w wątpliwość niejednokrotnie nazbyt kategoryczne spostrzeżenia podmiotu, hipotetyzuje tezy, cieniuje sądy (nie chodzi jednak o rozmywanie sensu, a raczej jego dopełnianie). Tak czy inaczej – to właśnie dzięki temu tropowi artystycznemu możliwe jest wielopoziomowe „sprawozdanie” z rzeczywistości, w której zarówno podmiot, jak i jego twórca tkwią ironicznie, próbując zrozumieć świat i siebie, dociec sedna, uchwycić choć odrobinę prawdy.

Wraz z przekształceniami zachodzącymi w obrębie poezji Barańczaka, zasadzającymi się w dużej mierze na stopniowym odchodzeniu od moralistycznej poetyki pokolenia '68, wraz z jej przemianami – jedna cecha stale pojawia się w wierszach autora *But why?*: ironia, będąca na usługach podmiotu lirycznego bądź go „piętnująca”, stanowiąca dlań nieustanną przeciwwagę, ale też – będąca partnerem w poszukiwaniu istoty (świata, rzeczy, emocji, wartości, sztuki, przede wszystkim zaś człowieka).

Nawet tam, gdzie ironia służy deprecjacji czyjegoś stanowiska lub niewłaściwej postawy moralnej czy choćby estetycznej (jak np. w cyklach *Small talk*, *Określona epoka czy Ugryź się w język*), zawsze bierze jednak w obronę człowieka oraz trwały zespół poglądów autora, które syntetycznie wyraził on w swoim manifestie dołączonym do arkusza poetyckiego *Jednym tchem* (suplement do czasopisma „Orientacja”) pt. *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*:

Więc [poezja – przyp. K. D.] powinna być nieufnością. Krytycyzmem. Demaskacją. Powinna być tym wszystkim aż do chwili, gdy z tej Ziemi zniknie ostatnie kłamstwo, ostatnia demagogia i ostatni akt przemocy. Nie sądzę, aby to właśnie poezja miała do tego doprowadzić (jeśli zresztą cokolwiek jest w stanie do tego doprowadzić). Ale wierzę, że poezja może się do tego przyczynić: może nauczyć człowieka myśleć o świecie w kategoriach racjonalnej nieufności wobec wszystkiego, co zagraża mu pod postacią kłamstwa, demagogii i przemocy<sup>41</sup>.

Należy przyznać, że Barańczak konsekwentnie trzyma się modelu demaskacji. Ironia zaś – będąca jednym z ważniejszych dlań środków wyrazu – to część postawy poetycko-filozoficznej autora. Postawa ta znajduje swoje nieustanne miejsce w jego poezji w konstrukcji podmiotów poszczególnych wierszy. Objawia się na poziomie wypowiedzi nadawcy, czasem z jego wiedzą (autoironia), czasem bez jego wiedzy („ironia prostaczka” czy jeszcze wyraźniej – „ironia udramatyzowana”). Skrupulatność, z jaką jednak wplata Barańczak w swe wiersze elementy ironiczne bądź ironię ewokujące, stanowi ważny dowód na jego dbałość o konstrukcję lirycznego „ja”, które może być np. całkowicie obcą autorowi rolą lub bliższą mu maską. Podmiot wierszy

<sup>41</sup> S. Barańczak, *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej* [w:] tegoż, *Etyka i poetyka...*, s. 394–395. Co znamienne – tekst ten został włączony do wyboru esejów Barańczaka (*Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996, s. 5–6), a także zamyka, wspólnie z *Tablicą z Macondo*, tom jego *Wierszy zebranych* (Kraków 2007, s. 497–498).

Barańczaka to reprezentant określonych poglądów (mniej lub bardziej zdystansowanych wobec poglądów autora), a ironia, która go współokreśla (tak jak współokreślają go odbiorca, adresat etc.) stanowi tych poglądów kontrapunkt, zdając sprawę z faktu, iż jest nieustannym komponentem „biegu najzwyczajszych rzeczy”<sup>42</sup>, jak chciał Kazimierz Przerwa-Tetmajer, czy „koniecznym bytu cieniem”<sup>43</sup>, jak stwierdzał Cyprian Norwid. Barańczak z konsekwentnie realizowaną koncepcją podmiotu ironicznego zdecydowanie wpisuje się w tę bogatą tradycję literacką. A przyświeca owej koncepcji następujący cel:

Każda z prób określenia odpowiedzi na stawiane pytania spotyka się z unicestwiającym działaniem ironii, która podważa wszelką możliwość jakichkolwiek ustaleń. Prowadząc swą prześmiewczą rozgrywkę, ironia wytrąca czytelnika z myślowych przyzwyczajeń, łatwych odpowiedzi, pozostawiając go sam na sam z pytaniami *tego* świata. Jednak anarchiczna władza ironii jest zwodnicza. W tajemniczych zabiegach poetyckiej kreacji zaszyfrowane zostało przesłanie Stanisława Barańczaka<sup>44</sup>.

### **Some Comments on the Communicative Aspects of Irony in Stanisław Barańczak's Poetry**

#### Summary

Stanisław Barańczak's poems share one common feature, that is their exquisitely well-thought and refined construction. The lyrical subject of Barańczak's poetry is shaped by the application of ironic devices. It is irony that allows to create a 'protective zone' by which the poet encircles the most complicated issues connected with the understanding of people (in a poetic, but also in a philosophical sense). On the basis of selected examples, the article presents some communicative aspects of the poetic discourse of irony. A poet aware of his own technique (he was also a literary researcher), Barańczak was seeking for a modern and up-to-date research formula in which the play with irony and vivid functionalism of the subject within the scope of the poem are meant to be the major means of conveying poetic sense.

---

<sup>42</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Koniec wieku XIX [w:] Poezja polska od średniowiecza do współczesności*, wybór A. Rajca, J. Polanicki, Warszawa 2001, s. 287.

<sup>43</sup> C. K. Norwid, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J. W. Gomułicki, t. 1: *Wiersze*, wyd. 3, Warszawa 1968, s. 391.

<sup>44</sup> J. Dembińska-Pawelec, dz. cyt., s. 153.