

Hanna Trubicka

Paradoks i ironia w metaliterackich i metakrytycznych wypowiedziach Stanisława Barańczaka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 103/2, 141-157

2012

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HANNA TRUBICKA
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

PARADOKS I IRONIA
W METALITERACKICH I METAKRYTYCZNYCH
WYPOWIEDZIACH STANISŁAWA BARAŃCZAKA

Istotną część późnej twórczości krytycznoliterackiej autora *Korekty twarzy* stanowią wypowiedzi, które mają za swój punkt odniesienia mniej lub bardziej doraźne problemy rzeczywistości literackiej – nie tylko lat osiemdziesiątych, ale też początku lat dziewięćdziesiątych¹. Działalność krytyczna poety to zawsze także uważna obserwacja tego, co dzieje się „wokół” komentowanej literatury, obserwacja jej aktualnego miejsca w żywej tkance kultury. Teksty o takim charakterze należą jednak do najmniej eksponowanego przez badaczy fragmentu dorobku pisarskiego Stanisława Barańczaka. Tymczasem świadomość, że są one bliskie okolicznościom swego powstania i dominuje w nich pragmatyczny kontekst, nie musi prowadzić do zakwestionowania ich potencjału krytycznego w stosunku do polskiej kultury literackiej. Wypowiedzi te mają często postać przenikliwej diagnozy licznych jej bolączek, które przynależą nie tylko do danej rzeczywistości politycznej. W istocie wiele z nich można by spróbować uznać za symptomy rozleglejszego zjawiska – swoistego kryzysu języka współczesnej kultury literackiej.

Podjęcie przez Barańczaka problemów z zakresu profesjonalnego i popularnego odbioru słowa pisanego odbywa się w ramach jego szeroko zakrojonego, charakteryzującego się wysokim stopniem ogólności projektu etyki języka. Podstawowe założenia tego przedsięwzięcia, podporządkowanego naczelnemu imperatywowi nieufności – sformułowane przez autora *Nieufnych i zadufanych* już na początku jego drogi pisarskiej, a następnie wraz z jej rozwojem jedynie uzupełniane i co najwyżej poszerzane o nowe aspekty – podlegały kompetentnym omówieniom². Przedmiotem mojej uwagi chciałabym uczynić praktyczny wymiar tego

¹ W niniejszym artykule – ze względu na konieczność ograniczenia materiału – powołuję się jedynie na prace Barańczaka wydane po 1981 r. (choć pisane często już wcześniej). Jest to, jak wiadomo, moment graniczny zarówno w biografii autora, który w tym mniej więcej czasie wyjechał do Stanów Zjednoczonych, jak i w jego poezji, dzielonej od tego roku na okres krajowy i emigracyjny.

² Zob. chociażby szkice różnych autorów w zbiorze „*Obchodzę urodziny z daleka...*” *Szkice o Stanisławie Barańczaku* (Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007). Na temat samej kategorii „nieufności” w całej twórczości Barańczaka zob. m.in.: M. Jaworski, *Dekonstrukcja języka, rekonstrukcja mowy (wczesne pisarstwo Stanisława Barańczaka)*. W: *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*. Poznań 2009, s. 87–91. – T. Nyczek, *Poezja powinna być nieufnością*. „Nowy Wyraz” 1972, nr 1. – M. Stala, *Waga słów, niewygoda*

zamierzenia, a dokładniej – krytykę jednostronnego języka opisu i interpretacji zjawisk literackich przeprowadzaną na kartach różnych tekstów metaliterackich i metakrytycznych Barańczaka z lat osiemdziesiątych i eseju z 1994 roku. Sądzę, że z tego właśnie projektu wypływa troska poety o obowiązujące normy czytania twórców z panteonu rodzimej liryki, o funkcjonowanie różnych tradycji literackich w świadomości społecznej i pisarskiej, o kompetencje i uczciwość dystrybutorów wiedzy o zjawiskach literackich czy wreszcie o kondycję krytyki literackiej jako takiej. Interesuje mnie więc późna twórczość krytyczna autora *Etyki i poetyki* – obejmująca prace powstałe zarówno pod ciśnieniem sytuacji politycznej, jak i już po transformacji ustrojowej w Polsce – w tym aspekcie, w jakim jest zapisem stawiania języka w stan podejrzenia³.

Jako klucz do zrozumienia charakteru tego przedsięwzięcia można potraktować sposób interpretacji przez Barańczaka rozmaitych „ciemnych stron” polskiej rzeczywistości kulturalnej, tryb, w jakim dominujące w niej języki są stawiane w stan podejrzenia i podawane w wątpliwość. Ów sposób nieuchronnie naznaczony jest perspektywą literacką, a właściwie poetycką – silne ukierunkowanie na język, styl, poetykę stanowi cechę znamioną dla Barańczaka w równej mierze jako poety i jako krytyka. Diagnostując niepokojący stan kultury literackiej na różnych poziomach, autor ten często operacjonalizuje konkretne sytuacje za pomocą tego samego pojęcia – „paradoksu”, kiedy indziej zaś dosłowną krytykę języka interpretacyjnego zastępuje retoryką ironii. Oba te chwyt, przeschzczone w pewnym sensie z jego własnej poezji, stosuje w innych okolicznościach⁴. Do opisu przypadków stanowiących oznaki swoistego kryzysu języka w kulturze literackiej doby PRL sięga po figurę paradoksu. Przykładami nadużyć w stosunku do języka i paradoksami tej kultury są więc dla Barańczaka: działalność krytyczna Artura Sandaera, popularna recepcja poezji Zbigniewa Herberta, splaszczający sposób interpretacji dziedzictwa artystycznego i myślowego Cypriana Norwida. Z kolei w późniejszym eseju zatytułowanym *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności” albo: Z frontu walki o gdybizm, albo: Sławiński nareszcie uzupełniony* – który pojawił się w numerze „Tekstów Drugich” i był poświęcony Januszowi Sławińskiemu⁵ – Barańczak opisuje sytuację posługiwania się przez badaczy literatury metodami zaczerpniętymi z nowych szkół interpretacyjnych, bez dbania o zgodność konstruowanych przy tym sądów z faktami historycznoliterackimi. Swe silne zaniepokojenie tym wyraża jednak nie poprzez twierdzenia formułowane wprost, ale za pomocą skrupulatnie budowanej retoryki ironii⁶. Cel niniejszego artykułu może

istnienia. Wokół dwóch zdań Stanisława Barańczaka. W: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004.

³ Określenie S. Barańczaka (*Proszę pokazać język*. W: *Etyka i poetyka*. Kraków 2009, s. 169–183).

⁴ Upodobanie Barańczaka do paradoksu i ironii w kontekście jego poetyki metafizycznej opisują m.in. A. van Nieukerken (*Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*. W: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Red. R. Nycz. Kraków 1998) czy J. Dembińska-Pawelec (*Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999).

⁵ S. Barańczak, *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności” albo: Z frontu walki o gdybizm, albo: Sławiński nareszcie uzupełniony*. W: *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*. Kraków 1996. Pierwodruk: „Teksty Drugie” 1994, nr 4.

⁶ Niezbędny jest tu komentarz. W tym eseju Barańczak nadaje swojej krytyce kształt paro-

teraz wreszcie zostać wypowiedziany. Jest nim – zgodnie z podtytułem tekstu – namysł nad rolą tych dwóch figur retorycznych w różnych wypowiedziach meta-literackich i metakrytycznych Barańczaka, pochodzących z dwóch następujących po sobie dekad, które stanowią ważną kartę w dziejach rozwoju polskiej kultury literackiej.

Retoryka paradoksu

„Paradoks” jest jednym z najbardziej uprzywilejowanych terminów w całym Barańczakowym słowniku krytycznym. Funkcjonuje w nim na wiele sposobów i pod rozmaitymi postaciami. Liczne teksty czy fragmenty książek krytycznych autora *Etyki i poetyki* – nie tylko tych, które za chwilę przywołam – zewnętrznie rzecz biorąc, przyjmują zwykle podobny kształt, swoistą „ramę paradoksu”. Pozwala to refleksje poddać organizacji, zapewnić spójność wywodom – w tym też krytyce kultury literackiej PRL⁷. W wyrażeniu uderzających aspektów tej kultury pojęcie paradoksu sprawia wręcz wrażenie niezastąpionego. W interesujących mnie okolicznościach występowania wyraźnie służy ono do negatywnego oceniania, nie jest neutralnym narzędziem opisu. Barańczak pokazuje za jego pomocą tylko niekorzystne dla rozwoju kultury zjawiska. Paradoks byłby tutaj synonimem układu wewnętrznych sprzeczności – których nie można zniwelować w żaden sposób, bo są formami ścierania się zasadniczych wartości: klasycznie przez Barańczaka pojmowanej prawdy i różnego rodzaju fałszów, ułudy, nieautentyczności, niedostatku etyki.

Jednoznacznie demaskująca, demistyfikująca jest rola tego „paradoksu”, od którego można by rozpocząć katalog uchwyconych i następnie szczegółowo rozpatrywanych przez Barańczaka paradoksów rzeczywistości literackiej tamtego czasu – mianowicie paradoksu jednej z najważniejszych postaci powojennej kry-

dii określonej metody analizy tekstu – mianowicie metody opartej na anagramach F. de Saussure’a, której najwyraźniej poeta nie akceptował. Problem recepcji lektury anagramatycznej w Polsce – również w kontekście ironicznego głosu autora *Etyki i poetyki* w tej sprawie – interesująco naświetla A. Dziadek (*Edward Balcerzan albo: Kto tak naprawdę był PPP? W zb.: Od tematu do re-matu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007), który zwrócił mi uwagę na to zagadnienie. Wydaje się, że Barańczak posługuje się ową metodą, ponieważ stosunkowo łatwo ją ująć zgodnie z zasadami retoryki ironii i obnażyć tym samym kwestie o dużo ogólniejszym zasięgu, na których przede wszystkim skupia się autor, a więc lekceważenie faktów z zakresu historii literatury, problem metodologicznego niedbalstwa i bez troski w badaniach literackich. Niebezpieczeństwo ich zaistnienia nie dotyczy tylko lektury anagramatycznej, która jest przywołana chyba jedynie na zasadzie *pars pro toto*.

⁷ Nawiąsem mówiąc, „paradoks” jest też kluczem do zrozumienia problemu perswazji w kulturze masowej PRL. Kwestię tę pozostawiam na boku, warto jednak przypomnieć główną tezę *Czytelnika ubezwłasnowolnionego*: „Podstawowy paradoks kultury masowej w państwie typu PRL” (a więc, pisze krytyk, „podstawowa sprzeczność pełnionych przez nią funkcji”) ujęty został w tej książce za pomocą metafory „konia, którego zaprzężono jednocześnie do dwu wozów, w dodatku ustawionych dyszlami do siebie” (S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Warszawa 1983, s. 11), przy czym pierwszy wóz to zapotrzebowanie społeczeństwa, drugi – żądza władzy, by kształtować masową świadomość społeczną, manipulować jej opiniami i nastrojami. Książka jest w całości oparta na obserwacji destrukcyjnej walki tego rodzaju przeciwieństw, paradoksów w kulturze.

tyki literackiej w Polsce: Artura Sandauera. Tu wypadnie wydobyć z mroków kulturowej niepamięci tekst silnie związany ze swoim momentem historycznym – nadal jednak frapujący jako pewien bodziec do refleksji nad zawsze aktualną kwestią odpowiedzialności za słowo. W napisanym w 1982 r. pamflecie na autora *Bez taryfy ulgowej*, zatytułowanym *Samobójstwo sandaueryzmu*, Barańczak definiuje „sandaueryzm” jako przedziwne zjawisko, „w którym metoda stoi, wbrew pozorom, w najzupełniejszej sprzeczności z legendą”⁸, opiera się bowiem na licznych paradoksach właśnie. Podstawowa i wyjściowa dla pozostałych sprzeczności jest niezgodność między „metodą” a „legendą”, które Barańczak na wstępie nazywa głównymi składnikami sandaueryzmu, następnie z żelazną konsekwencją rozkłada je na czynniki pierwsze i konfrontuje ze sobą. Zestawia właśnie na zasadzie wyliczenia „paradoksów sandaueryzmu”, ujętych w ironiczne śródtytuły, takie jak: *Uczony erudyta ma braki w zakresie teorii literatury*, *Uczony erudyta nie zna współczesnej literatury światowej*, *Uczony erudyta nie czytuje współczesnej literatury polskiej*, *Pedantyczny filolog operuje insynuacjami*. Suma tych paradoksów kumuluje się w kontrastowym zderzeniu legendy „obrońcy prawdy” z metodą, która – jak się okazuje w toku demaskującego wywodu – jest zastosowaniem myślenia dialektycznego, dziedzictwem socrealizmu. Ostatecznie zdiagnozowana zostaje jako wynik oportunistycznego, moralnego upadku Sandauera, którego głos usłyszeć można było w chórze tych, którzy po wydarzeniach r. 1981, jak twierdzi krytyk, wytknęli „walczącemu o swoje elementarne prawa społeczeństwu – anarchię”⁹. Barańczak tak opisuje więc sedno metody Sandauera – a teza ta wydaje się kluczowa dla naszych rozważań – „ten sam postępek oceniany jest różną miarą w zależności od swego ideologicznego kontekstu: słowo – jak w ironicznych zaleceniach z *Dziecięcia Europy* Miłosza – ma znaczyć »nie przez to, co znaczy, ale przez to, wbrew komu zostało użyte«”¹⁰.

Pamflet Barańczaka nie stanowi tylko uwarunkowanej przez daną sytuację społeczną odpowiedzi na nierzetelność jednego z krytyków literackich. Spiętrzenie paradoksów dotyczących aktywności pisarskiej Sandauera pozwala autorowi *Samobójstwa sandaueryzmu* dojść do punktu węzłowego jego koncepcji „stawiania języka w stan podejrzenia”: aksjomatu odpowiedzialności za słowo, a dalej imperatywu walki o prawdę. Ich znaczenie wykracza poza kontekst historyczny. Jak zauważa Marta Wyka: „przypadek Artura Sandauera, tak wnikliwie przez Barańczaka zanalizowany, jest zarówno diagnozą pewnych sposobów autodestrukcji, spowodowanej przez okoliczności, jak ostrzeżeniem na przyszłość”¹¹. Inna rzecz, że zarazem stanowi on swoisty, sformułowany przez negację, program krytyki literackiej autora *Etyki i poetyki*, który rzeczywiście – a nie tylko na papierze i w świadomości społecznej – jest „uczonym erudytą” i „pedantycznym filologiem”. Działalność Sandauera przeczy koncepcji języka jako mowy etycznej, symbolizuje upadek słowa, które przestaje „znaczyć przez to, co znaczy”, a zaczyna rozply-

⁸ S. Barańczak, *Samobójstwo sandaueryzmu*. Warszawa 1985, s. 6.

⁹ *Ibidem*, s. 26.

¹⁰ *Ibidem*, s. 19.

¹¹ M. Wyka, *Stan grafomanii i śmierć intelektu*. „Dekada Literacka” 1991, nr 7. Na stronie: <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=455&siteback=archiwum>. Data dostępu: 7 V 2010.

wać się w „luźnej semantyce”¹², charakterystycznej dla nowomowy, ale też, jak widać, dla zjawisk takich jak „sandaueryzm”.

Podobnymi metodami Barańczak walczy także z innymi, nie tak bezpośrednimi przejawami „upadku słowa” w krytyce literackiej. Okazuje się, że zasadę paradoksu można też uznać za jego swoistą taktykę sytuowania się wobec „normalnego horyzontu środowiskowego czytania”, jak nazywa rzecz Sławiński¹³. Jakiego rodzaju taktyka by to była? Przypomnijmy początek *Uciekiniera z Utopii*. Jego pierwszy rozdział, zatytułowany *Nieporozumienia*, poświęcony jest „zdrapywaniu warstw werniksu, nakładanych przez kolejnych konserwatorów” dzieła Zbigniewa Herberta. Krytyk wyluszcza tu swoją tezę:

Jest doprawdy zastanawiającym paradoksem, że właśnie ta poezja, która z jednej strony zainspirowała szereg błyskotliwych komentarzy czołówki polskiej krytyki – z drugiej strony stała się w wyjątkowo wysokim stopniu ofiarą stereotypów i uproszczeń, graniczących nieraz z zupełnym nieporozumieniem czy interpretacyjnym nadużyciem¹⁴.

W recenzji tomiku *18 wierszy* Herberta z r. 1983, zawartej w innej książce krytycznej Barańczaka z tego czasu, ujmie on rzecz ironicznie i wprost: „Na dzwonek nazwiska »Zbigniew Herbert« pawłowski pies krytyki popularnej reagował śliniąc się natychmiast hasłami w rodzaju »klasycyzm«, »stoicyzm«, »umiark«, »złoty środek«, »kultura«, »mit śródziemnomorski«”¹⁵ – i w tym krótkim szkicu, jak i w monografii na temat liryki Herberta udowadnia, że autor *Psa*, *Hermesa* i *gwiazdy* jest też poetą współczesności, polskiego losu, empirycznego i historycznego doświadczenia rzeczywistości. Walka z ocenianym jako stereotypowe i fałszujące odczytaniem wierszy Herberta stanowi rdzeń zbioru szkiców *Przed i po* oraz jeden z centralnych motywów krytyki literackiej Barańczaka w ogóle, a szerzej – jest wcieleniem jego krytyki jednostronnego języka.

W *Uciekinierze z Utopii* autor sytuuje ten problem przede wszystkim w kontekście mechanizmów życia literackiego w Polsce po 1944 roku. Znów – jak w przypadku *Samobójstwa sandaueryzmu* – można by mówić o przewadze politycznego sensu książki krytyka. Przypadek Herberta – skutek działania „specyficznych mechanizmów odbioru, charakterystycznych dla życia literackiego PRL”¹⁶ – chociaż szczególny – nie jest całkiem odosobniony. W krajobrazie kulturowym tamtego czasu mieszczą się, zdaniem autora *Etyki i poetyki*, również i inne nieporozumienia krytycznoliterackie – dotyczące nie tylko poszczególnych twórców, ale i całych grup czy pokoleń literackich. Przykładowo, często powtarzają się w szkicach Barańczaka spostrzeżenia na temat recepcji poezji „pokolenia ’68”, która zamykana jest w jednostronnych, upraszczających, uogólniających formułkach „poezji społecznej”, poezji „spraw powszechnie istotnych”, poezji „zaangażowanej

¹² Określenie M. G ł o w i ń s k i e g o, pochodzące z jego książki *Nowomowa po polsku* (Warszawa 1991, s. 8).

¹³ J. S ł a w i ń s k i, *Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej)*. W: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 58.

¹⁴ S. B a r a ń c z a k, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1985, s. 5.

¹⁵ S. B a r a ń c z a k, *Z podnóża schodów*. W: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 123.

¹⁶ B a r a ń c z a k, *Uciekinier z Utopii*, s. 6.

w problemy”. Barańczak wspomina o tym chociażby przy okazji recenzowania tomiku Adama Zagajewskiego¹⁷, ale czyni to wielokrotnie i w innych miejscach. Z perspektywy niniejszych rozważań istotne jest to, że krytyce podlega tu ten sam mechanizm językowy – a co za tym idzie, również myślowy – który prowadzi do spłaszczenia złożonej problematyki danego dzieła, do zamknięcia zjawisk w utartych, nic nie mówiących, a często wręcz fałszujących formułach. Liczne teksty krytyczne Barańczaka przyjmują zresztą postać konfrontacji z obiegowymi odczytaniem, które zaciemniają prawdziwy, skomplikowany obraz recenzowanej twórczości. Chociaż tę „skłonność do lektur nowatorskich, do odczytań odchylających się od szablonów odbioru”¹⁸ można, jak twierdzi Sławiński, uznać za typową dla środowiska znawców, to jednak u Barańczaka postawa ta świadczy o czymś więcej. Jego manifestacyjna niezgoda na uzus czytelniczy obejmuje tylko szczególne zjawiska literackie – te, do których opisu zastosowano język tak jednostronny, że nie oddający żadną miarą prawdy na ich temat. Niezgoda poety stanowi współczynnik jego systemu etycznego i z niego wynika.

Chciałabym przywołać jeszcze jeden przypadek, w którym narzędziem skutecznego retorycznie wprowadzania tego rodzaju sprzeciwu w obręb wypowiedzi jest figura paradoksu – po to, by następnie zastanowić się głębiej nad jego rolą w Barańczakowym szerokim projekcie etyki języka. Krytyk nie zgadza się nie tylko na popularny odbiór dzieł literackich, ale i na rozumienie ich przez innych przedstawicieli publiczności literackiej – pisarzy. W rozważanym przykładzie z eseju *Obecność nieobecnego*, zamieszczonego w zbiorze *Tablica z Macondo*, Barańczak porusza problem Norwida jako poety, który stał się patronem znaczącej części polskiej liryki XX wieku. Podstawowy paradoks tego zagadnienia – zawarty zresztą już w tytule tekstu – zdaniem krytyka jest taki:

wpływ Norwida w dzisiejszej poezji okazuje się najpłytszy tam, gdzie ujawnia się najbardziej manifestacyjnie; i na odwrót, pozostawił swój ślad najgłębszy tam, gdzie współcześni poeci z pozoru nie odwołują się wcale do Norwidowskiego wzoru¹⁹.

Zauważmy trochę na marginesie, że odnotowana sprzeczność mogłaby równie dobrze opisywać recepcję innych autorów. Wydaje się, że każde manifestacyjne kopiowanie wzoru – jeśli wzorem tym jest wybitne dzieło – nieuchronnie wiąże się z jego zbanalizowaniem, siłą rzeczy zatrzymuje się tylko na powierzchni powielanej twórczości. Jeśli Barańczak stawia taką tezę akurat w przypadku Norwida, to dlatego, że – podporządkowując jej cały swój obszerny, wnikliwy, a jednocześnie niezwykle spójny wywód – ma w tym właściwie jeszcze inny cel niż tylko wyjaśnienie „fenomenu Norwida”.

Barańczak postrzega recepcję autora *Vade-mecum* jako problem językowo uwikłany. Wyznacza podział między dwoma sprzecznymi sposobami czytania tego romantyka przez późniejszych poetów: „Norwida nieprzeniknionego” i „Norwida otwartego”. Pierwszy z nich – według wykładni autora *Tablicy z Macondo* – charakteryzuje się uproszczeniem, porzestaje jedynie na powierzchownych, przede

¹⁷ S. Barańczak, „Szukając miary, może tworzysz miarę”. W: *Przed i po*, s. 145.

¹⁸ J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. W: *Próby teoretycznoliterackie*, s. 104.

¹⁹ S. Barańczak, *Norwid: obecność nieobecnego*. W: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 90.

wszystkim stylistycznych, obserwacjach, na manifestacyjnym w formie, języku, poetyce, ale w gruncie rzeczy płytkim rozumieniu istoty twórczości Norwida. Barańczak kreśli z rozmachem własny opis sposobów odczytania (i naśladowania) autora *Vade-mecum* przez jego następców, począwszy od lat trzydziestych XX wieku. Uczulając na propagandowy, ideologicznie nacechowany wizerunek Norwida po r. 1945, koncentruje się przede wszystkim na obrazie funkcjonującym po 1956 roku. Tutaj wśród różnych poetów widzi kontynuacje dwóch linii rozumowania wywodzących się z wcześniejszej epoki: „linii Przybosia” i „linii Jastruna”, którzy „ustanawiają” ów podział ze względu na opozycję nieprzeniknionosc–otwartość.

Co ciekawe, Barańczak w trakcie budowania swojej konstrukcji myślowej, wspartej mocno na tej opozycji, zaznacza z właściwą sobie uczciwością i przenikliwością: „Do pewnego stopnia rację mieli obydwaj eseści [Przyboś i Jastrun], bo też w istocie poezja Norwida składa się ze sprzeczności, a jej intelektualny i artystyczny dynamizm bierze się z napięć pomiędzy przeciwstawnymi sobie wartościami” – tym samym potwierdzając w praktyce podstawowe założenia swojego programu nieufności wobec słowa, które unieruchamia jakąś twórczość w zastygłej, niezmiennej, ograniczonej formule oceny²⁰. Dalsze wywody są już jednak podporządkowane ujęciu silnie wartościującemu i Barańczak nie pozostawia wątpliwości, którą drogę uważa za słuszną i autentyczną. Jest to mianowicie ta droga, na której – przynajmniej w opinii krytyka – oddaje się sprawiedliwość złożoności danego zjawiska literackiego, nie poprzestaje się na jednowymiarowym opisie. Prawdziwymi spadkobiercami tradycji Norwida są więc w optyce Barańczaka ci poeci, którzy należą, jego zdaniem, do nurtu w poezji polskiej po r. 1956, nazwanego „ironicznym moralizmem”. Autor *Obecności nieobecnego* pisze, wyłuszczać przy okazji swoją własną „historię” polskiej poezji XX w. w jej najdnoślejszej postaci:

Chronologia rozwoju tej tendencji jest skomplikowana. Ewoluuje ona przez kolejne pokolenia literackie, poczynając od Jastruna i Miłosza, kulminując w dorobku Zbigniewa Herberta, Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig, Artura Międzyrzeckiego, Wiktora Woroszyńskiego i innych autorów urodzonych w latach dwudziestych, a kontynuację znajdując w „Pokoleniu 68”, urodzonych przeważnie już po wojnie poetach w rodzaju Ewy Lipskiej, Ryszarda Krynickiego czy Adama Zagajewskiego²¹.

W świetle tego cytatu widać, że esej o Norwidzie nosi rysy jednego, jeśli nie z programowych, to z pewnością z kluczowych tekstów Barańczaka, w którym wyklada on swoje zasadnicze preferencje krytyczne. Lista poetów-uczniów romantycznego twórcy to zarazem lista najważniejszych pozytywnych bohaterów eseistyki literackiej autora *Etyki i poetyki*. Wszystkich ich łączy według niego „to, co Błoński nazwał »natręctwem sprzeciwu i zastrzeżenia« – sprzeciwu i zastrzeżenia zwłaszcza wobec Historii, obserwowanej z etycznego punktu widzenia – oraz częste sięganie po ironię, używaną w charakterze broni tak zaczepnej, jak odpornej”²².

Rzecz ciekawa, owo „natręctwo sprzeciwu” wydaje się też motorem własnych działań Barańczaka na polu krytyki literackiej – jego realizacją w pewnym sensie

²⁰ *Ibidem*, s. 97.

²¹ *Ibidem*, s. 101.

²² *Ibidem*.

są przecież przywoływane przeze mnie wypowiedzi. W *Obecności nieobecnego* – jak i w innych utworach – zauważona sprzeczność, paradoksalność jest wszak istotą negatywnego zjawiska: mianowicie zaciemniania obrazu przestrzeni literackiej, przeciwko któremu krytyk „protestuje”, z którym nie zgadza się lub nie może wobec niego pozostać obojętnym. U źródeł eseju o Norwidzie, a także pozostałych tekstów Barańczaka, leży troska o publiczność literacką, która – dezorientowana przez pisarzy kopiujących sam tylko styl poezji twórcy romantycznego – nie jest w stanie dotrzeć do tego, co wartościowe w jego dziedzictwie, bo znajduje się pod wpływem różnych jakościowo komunikatów.

Pośrednio krytyk wskazuje więc poprzez „paradoks Norwida” na głębszy problem: spłykanie obrazu literatury, jej fałszowanie, zaciemnianie, stereotypizację. Zdegradowany do poziomu samego tylko stylu „duch Norwida” nie ma żadnego potencjału kulturowego, a budujący go ideał moralny – zgodnie z tokiem myślenia Barańczaka – ulega zatarciu. I właśnie celem wydobycia go z powrotem na powierzchnię krytyk rysuje wyrazisty, ostro spolaryzowany, dychotomiczny obraz rzeczywistości, ujęty w silnie retoryczną formułę „paradoksu recepcji Norwida”. Takie postawienie sprawy wymaga opowiedzenia się po którejś ze stron, nie pozostawia miejsca na dezorientację czytelnika, na niejasności, niuanse, cieniowanie – tym samym swoista „retoryka paradoksu” podporządkowana zostaje etyce.

I rzeczywiście, tak można by sfunkcjonalizować figurę paradoksu w przywołanych dotąd kontekstach. Paradoks występuje w nich, po pierwsze, jako chwyt *d e m i t o l o g i z u j ą c y* postać Sandauera i obnażający jego działalność, realizowaną na usługach władzy i, po drugie, jako chwyt *d e m a s k u j ą c y* różnorodne mechanizmy życia literackiego tamtego czasu, podporządkowane myśleniu ideologicznemu – a wszystkie te krytykowane zjawiska prowadzą nieuchronnie do kryzysu języka, z nim się wiążą, są jego wyrazem. Powtarzający się w tym skrótowym wyliczeniu prefiks „de” nie jest dziełem przypadku, stanowi formalny wykładnik zasadniczej funkcji paradoksu – krytyki manipulacyjnych czy fałszujących zachowań językowych, do jakich dochodzi w obrębie opisywanej rzeczywistości literackiej. Z tej perspektywy widać wyraźnie, że dzięki paradoksowi twórczość krytyczna autora *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* odznacza się ogromną siłą destabilizującą w stosunku do – pełnej niejasności i mglistości – kultury literackiej doby PRL i jej dominujących języków²³.

Potencjał demaskatorski (silnie retoryczny) eseistyki Barańczaka prowadzi nas do odnotowania, że figura paradoksu stanowi we wskazanych kontekstach swoistą „trampolinę” do walki z mową ogólnikową, operującą schematami pojęciowymi i myślowymi. Zwłaszcza batalia z legendą „sandaueryzmu” i nieporozumieniami wokół odbioru poezji Herberta jest wyrazistą krytyką języka umasowionego i odpodmiotowionego. Niezgoda na obiegowe, stereotypowe formułki, produkowane i rozpowszechniane „zwłaszcza w masowym obiegu krytycznym: w popularnych periodykach, historycznoliterackich kompendiach, podręcznikach szkolnych, pro-

²³ Podobną funkcję pełnią także pamflety i szkice krytycznoliterackie z tamtego okresu (S. Barańczak, *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich 1975–1980 i 1993*. Wyd. 3, ulepszone. Kraków 2009) – o czym tutaj z braku miejsca nie piszę szerzej – które nie tylko obnażają słabości wielu ówczesnie publikowanych książek z zakresu literatury popularnej, ale przede wszystkim demaskują ich ideologiczność, która jest owych niedostatków podstawową przyczyną.

gramach telewizyjnych czy radiowych”²⁴, w których zamyka się twórczość autora *Struny światła*, to właściwie tylko jedna z form protestu przeciwko mowie ogólników. Tej mowie, którą szczegółowo charakteryzował George Orwell, jeden z patronów działalności krytycznej Barańczaka, w eseju *Polityka i język angielski*. Stwierdzał tam, że „pisanie nie polega dziś na doborze słów w oparciu o ich znaczenie i tworzeniu obrazów, które pomogłyby rozjaśnić sens wypowiedzi. Polega na łączeniu długich ciągów wyrazowych, które sformułował już ktoś inny, i udawaniu, że samemu ma się coś do powiedzenia”. Niebezpieczeństwo pisania, a także mówienia, takimi gotowymi, uogólnionymi frazami tkwi według niego w tym, że – jak dodaje dalej angielski autor – „Będą one za nas pisać – a w pewnej mierze nawet myśleć – i w razie potrzeby oddadzą ważną przysługę w postaci częściowego ukrycia sensu tego, co mówimy, nawet przed nami”²⁵. W świetle tych słów można uznać, że „metoda sandauryzmu” byłaby ilustracją tez Orwella, gdyż uwzględnia tylko jedną stronę zjawisk, a jest zamknięta na wieloaspektowość.

Co ciekawe, gdy uważniej przyjrzeć się zastosowaniom tropu paradoksu we wskazanych kontekstach, pamiętając o jego definicji – jako sformułowania opierającego się na „zestawieniu całości znaczeniowych maksymalnie kontrastowych i ustaleniu między nimi stosunku wzajemnego zawierania się, (inkluzji)”²⁶ – to widać, że nie funkcjonuje on w nich w rozumieniu słownikowym. Opisane przez Barańczaka sytuacje to tylko pozorne paradoksy. Podstawowe sprzeczności kultury PRL pozostają paradoksami wyłącznie na poziomie powierzchownej obserwacji. Nasuwający się wniosek jest jeden: będąc dynamiczną i chwytliwą figurą językową, ma „paradoks” zwracać uwagę odbiorcy na problematyczność stanu kultury literackiej. Można powiedzieć, że jako taki należy do swoistej „poetyki odbioru” tekstów Barańczaka. Wchodzimy tutaj w problematykę dialogu krytyka z czytelnikiem, dialogu, który toczy się w konkretnej przestrzeni kulturalnej wspólnego im czasu. Przy piętnowaniu negatywnych zjawisk życia literackiego doby PRL język naszego krytyka zbliża się zdecydowanie ku retoryce, a on sam – czyniąc to z pobudek moralnych – podporządkowuje sobie język, czyni go sprawnym narzędziem. Samo określanie poszczególnych sytuacji mianem paradoksów to – w omówionych tu wcześniej i innych podobnych im kontekstach – właśnie tylko chwyt retoryczny, służące w diagnozach Barańczaka wyrazistym, ostro zarysowanym podziałom, które sprowadzają się właściwie do jednego podziału i w najgłębszej postaci przyjmują po prostu kształt opozycji prawda–fałsz.

Czytelnikowi tekstów Barańczaka kategoria paradoksu pozwala bezbłędnie odnaleźć się w wywodach poety. Tym samym pełni także funkcję pragmatyczną, nakierowując na konkretną publiczność literacką. Inną stroną tak intensywnego operowania paradoksem jest bowiem to, że trop ten „podporządkowuje sobie” nierzadko cały tekst, nie pozostawiając w nim miejsca na niuanse czy cienie, stanowiąc jego wyjściową tezę, skrupulatnie udowodnianą – nie bez perswazji – przez

²⁴ Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, s. 5.

²⁵ G. Orwell, *Polityka i język angielski*. W: *Jak mi się podoba. Eseje, felietony, listy*. Wybór i wstęp P. Śpiewak. Przel. A. Husarska, M. Szuster, B. Zborski. Warszawa 2002, s. 265, 267.

²⁶ J. Sławiński, *Paradoks*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 2000, s. 370.

jej autora. Barańczak, komplikując obraz rzeczywistości – jak np. wtedy, gdy odsłania istotne „niedoczytania” w recepcjach różnych twórców, chociażby Norwida czy Herberta – równocześnie w jakiś sposób rozjaśnia tylko jedną stronę medalu. Autor *Etyki i poetyki* potrafi przy tym pokazać, jak czujnym i niejednostronnym jest czytelnikiem, często zatrzymując się w trakcie swoich wywodów i poddając analizie własny aparat językowy. W większym lub mniejszym stopniu można to zaobserwować w wielu tekstach tego poety. Chodzi mi o te specyficzne momenty, kiedy krytyk zauważalnie zмага się ze świadomością retoryczności swojej mowy. Sądzę, że te momenty są kluczowe dla zrozumienia jego krytyki języka, pokazują bowiem swoistą walkę żywiołu „etycznego” z „retorycznym”. W eseju o Norwidzie, jak już pisałam, Barańczak uczciwie zaznaczył, że „do pewnego stopnia rację mieli obydwaj eseiści”, tzn. zarówno Przyboś, jak i Jastrun. I nawet jeśli w swoim tekście konsekwentnie i bezwzględnie broni później „linii Jastruna”, to samo uznanie zasadności roszczeń obu stron świadczy o jego uczciwości jako użytkownika języka. Inny przykład: w szkicu *O pisaniu w obcym języku*, rozważając problem możliwości indywidualnego wyrazu artystycznego przez pisarza-emigranta, autor buduje paradoksalną tezę: „w ojczyźnie czytelnicy czekają na słowo pisarza, nie wolno mu jednak mówić; na emigracji ma prawo mówić, ale nikt go nie słucha”, po to by za chwilę dorzucić: „W rzeczywistości – nie trzeba dodawać – symetryczna rama tego paradoksu czasami wygina się i paczy pod naporem historycznych zmian”²⁷. W istocie, wiele z „paradoksów” u Barańczaka to właśnie dobrze uargumentowane symetryczne konstrukty, które przemawiają do wyobraźni czytelnika, pozostając jednak cały czas konstruktami – podporządkowanymi mechanizmom krytyki destrukcyjnych cech rzeczywistości kulturalnej w PRL.

Retoryka ironii

Rozumiana etycznie „obrona języka” nie zakończyła się wszakże wraz ze zmianą ustroju w Polsce. Jedną z form tej obrony jest także „retoryka ironii”, którą Barańczak posłużył się w eseju *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności” albo: Z frontu walki o gdybizm, albo: Sławiński nareszcie uzupełniony*. Wbrew pozorom nie jest to wcale marginesowa wypowiedź Barańczaka, przeciwnie, niesie ona spory ładunek istotnych – szczególnie z punktu widzenia problemu etyki języka – treści, wpisuje się w jego krytykę interpretacji ograniczonych przez jednostronność zastosowanego języka, uogólniających, zaciemniających sensy.

Zacznę może od paru słów o znaczeniu kategorii ironii w krytyce literackiej Barańczaka. Słowo to należy do słów-kluczy oraz pojęć, które rdzennie łączą się z zasadą nieufności. Ironia przejawia się na różnych poziomach wypowiedzi autora *Uciekiniera z Utopii*. Występowanie ironii w komentowanych przez krytyka dziełach stanowi często kryterium pozytywnego ich wartościowania. Oczywiście, dotyczy to tylko tej literatury, która posługuje się ironią jako środkiem w obronie

²⁷ S. Barańczak, *O pisaniu w obcym języku*. W: *Poezja i duch Uogólnienia*, s. 140. Podkreśl. H. T.

najistotniejszych wartości, ironią, cechującą moralistów – a więc tych twórców, którzy są duchowymi uczniami Norwida i których łączy „natręctwo sprzeciwu i zastrzeżenia”. Wagę ironii jako narzędzia poetyckiego trudno, w przekonaniu Barańczaka, przecenić. Chociażby w recenzji tomiku Szymborskiej stwierdza on: „Nigdy [...] za wiele podkreślania, że ironiczny dystans jest tu artystyczną konsekwencją obrony pojedynczości przed terrorem kolektywizmu i wątpienia przed dogmatem”²⁸. Równocześnie autor *Przed i po* daleki jest od przyznawania ironii wyłącznie roli „politycznej”, kładzie akcent na niejednoznaczność tej kategorii – pisząc o Zagajewskim, zauważa, że stanowi ona u niego „zarazem hamujące obciążenie i niezbędną samoobronę”²⁹. Ironia jest też, oczywiście, kluczem do zrozumienia metody twórczej Herberta – temu zagadnieniu Barańczak poświęcił wiele szkiców, a także niemal całą książkę *Uciekinier z Utopii*.

Z tymi preferencjami autora *Etyki i poetyki* niewątpliwie pozostaje w związku ironia, po którą on sam sięga jako krytyk literacki. Przy czym nie chodzi tu o ironię w znaczeniu czysto retorycznym, czyli właściwość wypowiedzi, w której zawiera się sprzeczność między jej zewnętrznym sensem a ukrytą intencją³⁰ (do tej interesującej mnie przede wszystkim wersji ironii powrócę jeszcze dalej). Najczęściej w metodzie krytycznej Barańczaka występuje ironia rozumiana całkiem potocznie – jako swoista odmiana sarkazmu. Przeróżne są konteksty, w jakich się ona pojawia, ich inwentaryzacja mijałaby się tu z celem. Przypomnę chociaż kilka z nich. Ironia, podobnie jak paradoks, w latach osiemdziesiątych stanowiła dla autora *Czytelnika ubezwasnowolnionego* bodaj najważniejszą broń krytyczno-literacką w walce ze zjawiskami ocenianymi przez niego jako destrukcyjne dla literatury i kultury literackiej doby PRL – choćby z „sandaueryzmem” czy z tymi krytykami, którzy („niczym pies Pawłowa”) na określone fakty reagowali obiegowymi, bezrefleksyjnie powielanymi formułkami. Swoją koncepcję krytyki Barańczak ujął zresztą krótko we wstępie do jednej ze swych najbardziej ironicznych książek pt. *Książki najgorsze*. Pisał tam: „myślę [...], że zbyt łatwo rezygnujemy z tego obowiązku krytyka literackiego, jakim jest również piętnowanie zjawisk, które zagrażają samemu bytowi i sensowi literatury”³¹. Z kolei w humorystycznym eseju *Mroki mojej literackiej młodości* z r. 1995, ujawniając, że na początku swojej kariery krytyczno-literackiej prowadził rubrykę porad literackich, Barańczak wyznaje:

środkami perswazji, do jakich się nieraz uciekałem [...], bywały dość ciężkiego kalibru: gryzący sarkazm, k r w a w a i r o n i a, udawanie głupiego, mordercze operowanie cytatem, czepianie się szczegółów oraz małostkowe wytykanie błędów językowych i ortograficznych³².

Środki te będą mu służyły i w późniejszej twórczości, również emigracyjnej. W tym okresie ironia częściej niż w omówieniach poszczególnych dzieł (ale i tu można ją znaleźć – przykładem chociażby miażdżąca opinia z 1993 r. na temat

²⁸ S. Barańczak, „Niezliczone odmiany koloru szarego”. W: *Przed i po*, s. 115.

²⁹ Barańczak, „Szukając miary, może stworzysz miarę”, s. 147.

³⁰ Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wyd. 2, popr. Wrocław 2000, s. 241.

³¹ S. Barańczak, *Zamiast wstępu*. W: *Książki najgorsze*, s. 14.

³² S. Barańczak, *Mroki mojej literackiej młodości albo: Byłem redaktorem „Kierunkowskazu”*. W: *Poezja i duch Uogólnienia*, s. 347. Podkreśl. H. T.

pisarstwa Christy Wolf³³) pojawia się jednak w autobiografizujących szkicach, poświęconych właśnie problematyce emigracji³⁴.

Mnie interesowałaby ironia innego rodzaju. W eseju *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności”* stanowi ona ramę modalną tekstu, dominuje na różnych poziomach dyskursu, który w planie dosłownym jest „polemiką” z odczytaniem przez Sławińskiego *Ballady od rymu* autorstwa Mirona Białoszewskiego. Już anegdotyczne motto³⁵ i wyjściowe porównanie pracy Sławińskiego – jak to ujmuje krytyk: „najwyższego osiągnięcia polonistyki w dziedzinie sztuki interpretacji utworu poetyckiego”³⁶ – z rekordem świata w skoku w dal z 1968 r. zapowiadają co najmniej nietypową wypowiedź eseistyczną. W istocie, utrzymana od pierwszej do ostatniej linijki w retoryce ironii, jest ona subtelnym protestem przeciwko traktowaniu „sztuki interpretacji”, czy szerzej: działalności krytycznoliterackiej, jako swoistego „sportu” właśnie – tym samym wpisuje się w Barańczakową krytykę języka.

Nim zajmę się kwestią ironii, konieczne będzie przybliżenie zawartych w szkicu dosłownych sensów. Podmiot krytyczny *a priori* stawia tezę, że utwór *Ballada od rymu* to „literacki wyraz frustracji, w jaką wpędzał Białoszewskiego masowy sukces poety, którego uważał, podobnie jak Słowacki Mickiewicza, za swego głównego i niezmiernie groźnego konkurenta do tytułu pierwszego na polskim Parnasie”³⁷, a następnie pieczołowicie udowadnia ją za pomocą nonsensownych argumentów, za wszelką cenę dostosowując fakty do przyjętych z góry założeń. Dla potwierdzenia tezy powołuje się m.in. na dowolnie rekonstruowane przez siebie rzekome anagramy i etymologie. Barańczak nie ośmiesza żadnej konkretnej metody interpretacyjnej – ale w pewnym sensie wykpiwa prawie każdą z nich poprzez doprowadzenie do absurdu, w ironicznym świetle stawiając ogólnie protekcyjną postawę wobec utworu, która jest niezależna od rodzaju podbudowy teoretycznej. Z jednej strony, drwi więc z panlingwizmu metod strukturalistycznych (czytamy np. „»Sanskryt« ma w tym kontekście nie tylko znaczenie dosłowne: to również transliteracja francuskiego »*sans-crit*«, »*sans-critique*« – [Irena] Kwiatkowska to osobowość tak niezwykła, że nie ima jej się żadna krytyka”); z drugiej – z hermeneutyki w tej postaci, w której postuluje ona „rozumienie autora lepiej, niż on sam siebie rozumie” (swoje uwagi, jawnie mijające się z sensami tekstu, krytyk kwituje w pewnym momencie obcesowo: „Białoszewski próbuje [...] wmówić nam, że bohaterka nazywa się inaczej”). Ponadto cała wypowiedź w absurdalny sposób tłumaczy genezę utworu okolicznościami społecznymi i emocjami autora (gdyż pozbawiona jakichkolwiek podstaw jest nawet główna teza szkicu,

³³ Zob. S. Barańczak, *Co pozostaje – niestety. Myśli o „sprawie Christy Wolf”*. W: *Poezja i duch Uogólnienia*.

³⁴ Zob. S. Barańczak: *Kto jest dysydentem?; E. E., przybysz z innego świata; „Emigracja”: co to znaczy?* W: *Poezja i duch Uogólnienia*.

³⁵ Motto to brzmiało: „– »I co, panie Bachórz, co z nami będzie?« (Janusz Sławiński do Józefa Bachórze, wiele lat temu, ok. drugiej w nocy, po długiej i ciężkiej pauzie, jaka nastąpiła w rozmowie w trakcie tłumnego posiedzenia towarzyskiego, w czyimś pokoju, uczestników konferencji teoretycznoliterackiej bodaj w Kołobrzegu, a może był to Ślemień)” (Barańczak, *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności”*, s. 330).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, s. 331–332. Chodziło o J. Przyborę – twórcę Kabaretu Starszych Panów.

utrzymana w duchu – jak przyznaje sam krytyk – „przyjemnie świeżego w swej wulgarności socjologizmu i psychologizmu”³⁸. W finale zaś dochodzi do czytelnej autodemaskacji podmiotu mówiącego, który – zorientowawszy się, że jego artykuł stoi w całkowitej sprzeczności z faktami, takimi jak daty powstania utworów – nie ustępuje z pola boju. Przeciwnie, znajduje legitymizację dla swoich nieetycznych posunięć badawczych. Tłumaczy:

Żyję przecież, jak się niedawno dowiedziałem z „Tekstów Drugich”, w epoce postmodernizmu, który to termin oznacza, jak wyjaśnia Leszek Kołakowski, że wszystko wolno. Dlaczego więc miałbym się przejmować czymś tak trywialnym, jak chronologia i w ogóle fakty?³⁹

Spróbujmy krótko rozjaśnić mechanizm działania ironii w tym tekście. Jasne jest, że mamy do czynienia ze swoistą „interpretacją na opak”, z jej wymyślną parodią. Barańczak stosuje w omawianym eseju podobną taktykę – retorykę ironii właśnie – którą sam jako krytyk zidentyfikował i drobiazgowo zrekonstruował w interpretacji wiersza Herberta *Pan Cogito o cnocie*⁴⁰. Sednem jest tutaj to, że esej *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* skierowany jest głównie do określonego środowiska – osób zawodowo zajmujących się literaturą – dla którego rozszyfrowanie ukrytego sensu wypowiedzi nie przedstawia żadnych trudności. Zasadniczy kontekst stanowi przede wszystkim własna twórczość krytyczna Barańczaka, która skutecznie opiera się takim nieetycznym posunięciom interpretacyjnym, jakie w wyolbrzymionej skali zostały tu przedstawione. Ironię dostrzec można ponadto w licznych autodemaskacjach samego podmiotu krytycznego, który nie tylko stosuje absurdalną metodologię, ale cechuje się też niespotykanym brakiem samokrytycyzmu. W finale – który jest również ostateczną kompromitacją podmiotu w oczach obdarzonego odpowiednimi kompetencjami wirtualnego odbiorcy – tekst zmienia się w autoapologię: „swój artykuł przeczytałem przed chwilą po raz drugi i uważam, że naprawdę szkoda byłoby, aby coś tak – nazwijmy rzecz po imieniu – błyskotliwego, miało się zmarnować”⁴¹.

Ironia u Barańczaka, jeśli odwołamy się do opozycji zaproponowanej przez Wayne’a Booth’a, to zatem zdecydowanie ironia stabilna, której ukryte dno i – przede wszystkim – której limity są jak najbardziej uchwytnie dla odbiorcy⁴². Nie jest ona, twierdzi Booth, „absolutną, nieskończoną negacją, permanentną niestabilnością”. Centralny sens eseju *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* jest bowiem jeden, i to „niezależnie od tego, jak wiele pobocznych czy nawet przeciwnych [głównemu sensowi] znaczeń mogą dodać do niego różni czytelnicy”⁴³. Sprowadzałoby się ono do niezgody na pulweryzację sensu w interpretacjach oraz na nadużycia, jakich dopuszczają się nierzadko krytycy literaccy względem omawianych utworów, a także do przypomnienia o elementarnych zasadach etyki

³⁸ *Ibidem*, s. 338, 339, 331, 344.

³⁹ *Ibidem*, s. 344.

⁴⁰ Zob. S. Barańczak, *Cnota, nadzieja, ironia*. (Zbigniew Herbert: „Pan Cogito o cnocie”). W: *Tablica z Macondo*.

⁴¹ Barańczak, *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”*, s. 344.

⁴² W. C. Booth, *A Rhetoric of Irony*. Chicago–London 1974, s. 91.

⁴³ *Ibidem*. W oryginale: „In any given piece of stable irony, the central meaning of the words is fixed and univocal, regardless of how many peripheral and even contradictory significances different readers may add”.

czytania literatury. Søren Kierkegaard pisze o tego typu sytuacji następująco: „To, że podmiot ironicznie patrzy na rzeczywistość, nie świadczy bynajmniej o jego ironicznym stosunku do rzeczywistości”⁴⁴. O tym, że stosunek Barańczaka do rzeczywistości literackiej jest stosunkiem jak najbardziej *serio*, podporządkowanym „imperatywowi zaangażowania”, wiemy z innych jego wypowiedzi⁴⁵.

Autor *Korekty twarzy* staje więc – po raz kolejny – po stronie odpowiedzialności za słowo, nie tylko słowo krytycznoliterackie, lecz każde użyte w komunikacji między ludźmi. Esej *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* to nie jedynie wyraz sprzeciwu wobec nadużyć w stosunku do literatury, ale i w stosunku do języka w ogóle. Nawet w retorykę ironii wbudowany jest system etyczny. Marian Stala tak charakteryzuje ironię jako taką w twórczości Barańczaka:

Postawa ironiczna, proponowana przez Barańczaka, jest także konsekwencją konkretnej relacji ja–świat i także traktuje negację jako fundamentalną reakcję na rzeczywistość. Nie jest to jednak negacja destruktywna; gest odrzucenia jest u Barańczaka zazwyczaj motywowany aksjologicznie, zwłaszcza zaś: etycznie. Etyka stanowi horyzont, granicę postawy ironicznej⁴⁶.

Pod pewnymi względami w przypadku eseju *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* sytuacja „granic ironii” nie przedstawia się jednak wcale tak prosto. Można bowiem, z pewną dozą ostrożności, spojrzeć na tę wypowiedź jako na swoistą a u t o p a r o d i ę krytycznoliteracką. Jej sygnałem byłoby, po pierwsze, opatrzenie tekstu własnym nazwiskiem, po drugie, uczynienie przedmiotem swojej *quasi*-interpretacji utworu Białoszewskiego (którego znawcą jest przecież Barańczak – autor *Języka poetyckiego Mirona Białoszewskiego* i wielu innych publikacji na jego temat), a po trzecie swoista autokreacja podmiotu krytycznego. Z jednej strony, jego wizerunek wydaje się całkowicie przeciwstawny obrazowi Barańczaka jako krytyka – składa się bowiem na niego nieuczciwość badawcza, zadufanie, dezynwoltura, jednostronność i pozostałe krytycznoliterackie „grzechy główne”, chociażby te zarzucane Sandauerowi we wspomnianym już pamflecie. Ale z drugiej strony, oscylujący między powagą a humorem, wyrazisty styl eseju nie może nie przywołać na myśl innych, pisanych na serio, tekstów Barańczaka. Doszukiwanie się zaszyfrowanych informacji w dosłownych sensach, drobiazgowa analiza semantyczna poszczególnych zwrotów – to tylko karykaturalnie wyolbrzymione cechy stylu czytania autora *Uciekiniera z Utopii*. W znanej

⁴⁴ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*. Przeł. i posłowie A. D j a k o w s k a. Warszawa 1999, s. 257. Filozof pisze też o opanowanej i zredukowanej do pewnego momentu ironii – z którą to właśnie mamy do czynienia w przypadku Barańczaka – że „wyznacza limity, nadaje wymiar skończony, ustanawia granice, a tym samym wyraża prawdę, rzeczywistość i treść, ironia koryguje i karze, a tym samym kształci wytrwałność i spójną postawę” (*ibidem*, s. 317).

⁴⁵ Należy jednak pamiętać o tym, że lektura anagramatyczna w wydaniu de Saussure’a również może mieć cechy lektury zaangażowanej. Taki charakter ma też np. inspirowane jego rozważaniami odczytanie *Srebronia* B. L e ś m i a n a dokonane przez E. B a l c e r z a n a (zob. D z i a d e k, *op. cit.*, s. 151). Barańczak mógł wszakże nie zdawać sobie z tego sprawy, jego ironiczny stosunek do tego typu lektury jest zresztą w eseju z „Tekstów Drugich”, jak już pisałam, podporządkowany celom pragmatycznym.

⁴⁶ M. S t a l a, *Ironia i wierność. Uwagi o tomie „Przed i po” Stanisława Barańczaka spisane jesienią 1988 roku*. W: *Przeszukiwanie czasu*, s. 205. Nawiasem mówiąc, esej ten, w którym ironia uznana zostaje za centralną „kategorię antropologiczną, jednoczącą różne typy doświadczeń, scalającą widzenie świata” (s. 202), potwierdzałaby wiele zawartych tutaj przeze mnie intuicji.

analizie utworu Czesława Miłosza *Świty*, Barańczak – skrupulatnie rozkładający wiersz na czynniki pierwsze, również przez odwołanie się do „wymowy cyfr” – sam autoironicznie zaliczy się do „badaczy owadzych nóg”⁴⁷. Przypomnijmy opinię Ireneusza Opackiego na temat rzetelnej „sztuki czytania” autora *Etyki i poetyki*:

czytanie odpowiedzialne – dążące do zbliżenia się do p r a w d y o wierszu – nie może pochopnie rezygnować z owych czasem żmudnych [...] roztrząsań, dzielenia włosa na czworo, drobiazgowego rozsypywania maleńkich guziolków, gęsto przez poetę ponawiających na dość długiej czasem nitce utworu⁴⁸.

To jednak, co w poważnym dyskursie krytyka jest „czytaniem odpowiedzialnym”, w eseju *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* – przy zastosowaniu tej samej „metody” – stanowi jego dokładną odwrotność.

Jeśli pójdziemy dalej tym tropem, okaże się, że w omawianym tekście sparodiowana została nawet skłonność krytyka do lektury nowatorskiej, walczącej ze spetryfikowanym odbiorem, a więc pośrednio i sama „walka o słowo”. Zacytujmy dłuższy fragment szkicu Barańczaka:

polemika ta nie podważa znanego powszechnie odczytania utworu Białoszewskiego [...], pragnie jedynie zwrócić uwagę na możliwość zupełnie innego, choć komplementarnego, odczytania sensu czy sensów *Ballady od rymu*. Odczytanie to możliwe jest dopiero dzisiaj: w roku 1966 zbyt świeża była jeszcze pamięć nadużyć, jakich dopuszczał się historycznoliteracki psychologizm i biografizm, nie mówiąc o wulgarnym socjologizmie. Tymczasem wszystkie te trzy typy nadużyć [...] pozwalają uzupełnić strukturalistycznie zorientowaną *explication du texte* Sławińskiego o kilka ważnych ustaleń⁴⁹.

Oczywiście, liczne autokompromitacje i autodemaskacje podmiotu krytycznego w tym tekście – jak już wcześniej powiedzieliśmy – nie pozostawiają wątpliwości, jaka jest postawa samego Barańczaka, który opowiada się po stronie „etyki interpretacji”. Mimo to esej nasuwa czytelnikowi refleksje, które wykraczają poza problematykę odpowiedzialności w krytyce literackiej; każe zastanowić się nad głębszym – niż tylko czysto retorycznym – sensem tej swoistej autoironii (o ile faktycznie z nią mamy do czynienia), która przecież jest w pewien sposób zakwestionowaniem własnego stanowiska, postawieniem w stan podejrzenia własnego języka.

Postawa Barańczaka – jeśli kontynuować przez chwilę ten trop – paradoksalnie przypomina tu trochę ironistę z książek Richarda Rorty’ego. Jest to według tego autora: „osoba, która ma wątpliwości co do własnego słownika finalnego”⁵⁰,

⁴⁷ S. Barańczak, *Tunel i lustro. (Czesław Miłosz: „Świty”)*. W: *Tablica z Macondo*, s. 21.

⁴⁸ I. Opacki, *Katedra i patyk*. W zb.: *„Obchodzę urodziny z daleka...” Szkice o Stanisławie Barańczaku*, s. 215.

⁴⁹ Barańczak, *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”*, s. 331.

⁵⁰ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*. Przeł. W. J. Popowski. Warszawa 1996, s. 251. Nawiasem mówiąc, gdy amerykański pragmatysta omawia w tej książce twórczość Orwella – patrona Barańczaka – skupia się przede wszystkim na obnażającym mechanizmy totalitarne opisie, jaki zawierają dzieła Orwella, a pomija znaczenia, jakie płynęłyby z apriorycznego wytyczania ścieżki moralnej przez to pisarstwo. Tych ostatnich, zdaniem Rorty’ego, nie ma. O ironicznym eseju *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* również można w pewnym sensie powiedzieć, że „nie buduje stanowiska filozoficznego”, tylko daje po prostu językowy opis konsekwencji nieuczciwości pisarskiej – nieobojętny z punktu widzenia etyki. Ta analogia jest jednak

co świetnie koresponduje z charakterystycznymi dla Barańczaka: myśleniem nominalistycznym, prymatem wieloaspektowości, niezgodą na „ducha Uogólnienia” i – czego skutki możemy obserwować w omawianym eseju – stawianiem nawet własnego słowa w „stan podejrzenia”. Chociaż wolno mówić o punktach wspólnych z myślą Rorty’ego i pod pewnymi względami Barańczakowi mogłaby być bliska intuicja filozofa: „jeśli zadbamy o wolność, prawda sama się o siebie zatroszczy”⁵¹, to jednak każda ironia ma u autora *Etyki i poetyki* swoje granice i podporządkowana jest klasycznej filozofii prawdy i metafizycznej, w gruncie rzeczy, wierze w określone wartości. U polskiego poety etyczny słownik finalny nie powinien zostać zastąpiony możliwością „mówienia innym ludziom o tym, co wydaje nam się prawdą, a nie o tym, co nią faktycznie jest”⁵², a esej *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności”* to kpina z retoryki i obrona etyki zarazem. Istnieje więc to samo pytanie, które zadaje sam Barańczak przy okazji rozważań o ironii u Herberta: „co ostaje się jako wartość niekwestionowana i nienaruszalna”⁵³ w tym specyficznym językowym autoportrecie?

Żeby ustalić, gdzie znajdują się granice autoironii Barańczaka i przy okazji wyciągnąć też ostateczne wnioski z naszych rozważań, musimy wrócić do punktu wyjścia i przywołanego przeze mnie na początku postulatu „stawiania języka w stan podejrzenia”, który pojawia się po raz pierwszy we wczesnym eseju Barańczaka *Proszę pokazać język*. Otóż w tekście tym do podstawowej opozycji „SŁOWO W STANIE PODEJRZENIA I SŁOWO POZA PODEJRZENIEM” Barańczak prezentuje pod koniec swoich uwag ogólniejsze prawo:

poezja, która stawia poza podejrzeniem swój własny język, głuchnie też na groźby pobrzmiwające w językach innych, pozapoetyckich, daje im się zniewolić [...] lub udaje, strusią metodą, że ich w ogóle nie słyszy⁵⁴.

W niniejszym artykule mieliśmy okazję zobaczyć, że krytyka literacka Barańczaka potwierdza tę zasadę także w swoim przypadku. W autoironicznym eseju *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności”* autor stawia w „stan podejrzenia” własny język krytyczny, co pozwala mu być czujniejszym użytkownikiem języka, niż gdyby poprzestał tylko na dyskursywnym uwrażliwianiu odbiorcy na etyczny sens języka. Tekst ten stanowi podsumowanie „walki o słowo”, bynajmniej nie jej podważenie.

Konsekwentny ironista jest też zawsze autoironistą, a tym samym nigdy nie daje się zaślepić przez żadną ideologię – czy byłaby to ideologia, z którą Barańczak walczył także za pomocą retoryki paradoksu, czy jakakolwiek inna. Jego autoironiczna wypowiedź potwierdza więc uwarunkowania moralne jego etyki języka i to potwierdza lepiej nawet, niż mogłaby to zrobić jakaś wypowiedź programowa, wyłuszczająca je całkowicie wprost. Podobnie figura paradoksu pozwalała uchwycić problemy manipulacji językowej dokładniej chyba niż jakiegokolwiek inne działanie językowe. Retoryki paradoksu i ironii zatem stanowiłyby najbardziej udaną

ryzykowna, jako że Rorty stoi na stanowisku przygodności języka, czemu Barańczak z pewnością by się przeciwstawiał.

⁵¹ *Ibidem*, s. 239.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, s. 109.

⁵⁴ Barańczak, *Proszę pokazać język*, s. 182.

realizację zawartego w krytyce literackiej Barańczaka systemu etycznego w odniesieniu do języka. Podstawowy wniosek, jaki płynąłby z rozważań, mógłby brzmieć tak: o sensie wszelkiego pisania wolno, według autora *Korekty twarzy*, mówić tylko wówczas – gdy – przypomnijmy formułę krytyka: „próbuję [...] [ono] ze stałą, przeciw sobie nawet skierowaną czujnością, bronić swego języka przed zafalszowaniem i deprawacją z jednej strony, a bezradną izolacją – z drugiej”⁵⁵.

Abstract

HANNA TRUBICKA

(Adam Mickiewicz University, Poznań)

PARADOX AND IRONY IN STANISŁAW BARAŃCZAK'S METALITERARY AND METACRITICAL STATEMENTS

The subject of the present paper is the rhetoric of paradox and irony in Stanisław Barańczak's late literary critical achievements. The paradox proves specially privileged rhetorical trope in his 1980s criticism and is used as an effective tool in describing problems of linguistic literary culture in the Polish People's Republic. Irony, by contrast, is a basic mode of an essay dated 1990s which polemizes with standardised unilateral language of interpretation. The two rhetorical mechanisms turn out to be subject to the imperative of responsibility for the word – the context the author formulates for investigating their meaning. Moreover, the self-parodistic essay *Who really were "the two steady gentlemen" or: the front of the fight for ifs, or: Sławiński finally amended* encourage to question for a deeper sense of autoirony and "casting under suspicion" even one's own critical language.

⁵⁵ *Ibidem*.