

Krzysztof Biedrzycki

## Śmiech i granice języka. Humorystyczne wiersze Stanisława Barańczaka i Wisławy Szymborskiej

W 1991 roku Stanisław Barańczak wydał nowy tomik poetycki, który zaskoczył czytelników. Twórca wierszy politycznych i metafizycznych, znany z odważnych lingwistycznych eksperymentów, poważny profesor literatury polskiej na Uniwersytecie Harvarda wydał tomik zatytułowany *Zwierzęca zajadłość. Z zapisków zniechęconego zoologa*. Był to zbiór krótkich humorystycznych wierszyków w budowie przypominających limeryki, choć swobodnie wykraczających poza zasady tego gatunku, zwłaszcza w kwestii podstawowej, tematu – te wierszyki wszystkie bez wyjątku traktowały o zwierzętach.

Zaskoczenie było duże, ponieważ ledwie trzy lata wcześniej ukazał się tom Barańczaka *Widokówka z tego świata*, arcydzieło barokowego kunsztu przeniesionego w rzeczywistość współczesnego świata i języka, cykl wierszy traktujących o sprawach podstawowych – sensie życia, bezsensie śmierci, celowości poezji, wreszcie – o poszukiwaniu Boga. Wcześniej poeta słynął ze swojej twórczości mocno zaangażowanej politycznie, zresztą jej skutkiem było jego włączenie się w działalność opozycyjną w latach siedemdziesiątych, a następnie emigracja, konsekwencją było także to, że od 1974 roku we własnym kraju nie wydał legalnie żadnej książki, publikował w drugim obiegu albo na Zachodzie. Gdy zatem poeta – po kilkunastu latach oficjalnej nieobecności – wracał jako legalny autor do ojczyzny, powinien był, może tego oczekiwano, zrobić to w patetycznym stylu, zachowując wysoką tonację swojej wypowiedzi. Tymczasem wrócił w błazeńskim przebraniu jako beztroski humorysta.

Co więcej, za tym tomem poszły następne: *Zupełne zezwierzęcenie*, *Biografioty*, *Geografioty*, cykl parodii *Bóg*, *Trąba* i *Ojczyzna*, wreszcie swego rodzaju summa poetycko-humorystycznych doświadczeń Barańczaka, czyli książka *Pegaz zdębiał*. Objawił się zatem nowy Barańczak, a nurt humorystyczny stał się w jego poezji elementem nie tylko znaczącym, ale w gruncie rzeczy równorzędnym z tzw. poezją poważną, a pod względem ilości nawet w latach dziewięćdziesiątych dominującym (ukazały się wtedy tylko dwa nowe tomy poezji niehumorystycznej).

Co się wydarzyło między rokiem 1988 a 1991, że tonacja *serio* w poezji Barańczaka została jeśli nie wyparta, to w każdym razie zrównoważona przez tonację *buffo*?

Najprostsza odpowiedź byłaby taka, że zdarzył się rok 1989. Co ta data miałyby tu znaczyć? Przełom polityczny, upadek komunizmu? Czy jednak istotnie polityka tak mocno wpłynęła na poetę, który wtedy przecież mieszkał nie w Polsce, ale w Ameryce? Nawet jeśli intensywnie obserwował wydarzenia w kraju, to najistotniejsze procesy w jego twórczości od przemian politycznych wydawały się zupełnie niezależne.

Odpowiedzi o przyczynę przemiany trzeba by zatem na razie szukać gdzie indziej. Powiedzmy o dwóch z nich. Pierwsza jest dla czytelnika Barańczaka dosyć oczywista: otóż w całej twórczości tego autora, od samego początku w latach sześćdziesiątych, przewija się nic humoru, zwłaszcza w pamfletach, ale i w wierszach, gdzie powaga niejednokrotnie bywa zderzana ze śmiesznością. Zmiana w 1991 roku nie polegała zatem na odkryciu humoru, ale na nadaniu mu szczególnie wysokiej rangi. Czy może: na ujawnieniu się ogromnej wyobraźni komicznej, na wyzwoleniu „nie-powagi” i poczucia nonsensu. I wreszcie, na skierowaniu uwagi w stronę granic języka, gdzie króluje śmieszność, gdyż obnażeniu podlegają zarówno brzmienia, jak i znaczenia słów, stają one przed nami w czystej postaci jako fenomeny żyjące zupełnie niezależnie od kontekstów przypisanych im przez konwencję. Druga przyczyna z pierwszą jest związana, również dotyczy literackiej aktywności poety, tym razem jednak pracy translatorskiej. Intensywne obcowanie z twórczością anglojęzyczną uwrażliwiło Barańczaka na ten aspekt poezji, który tam ma swoją mocną pozycję, a dla polskich autorów bywał, jeśli nie wstydlivy, to na pewno zazwyczaj drugorzędny – aspekt humoru, absurdu, purnonsensu.

Poezja humorystyczna wydaje się zatem naturalną konsekwencją wewnętrznego rozwoju twórczości Barańczaka. Czy polityka jednak nie miała tu nic do rzeczy? Bezpośrednio może nie. Niewątpliwie jednak pojawienie się na samym początku transformacji tak mocnego akcentu w poezji było jednym z istotnych elementów ówczesnej sytuacji literackiej. Dokonał się – równoległy do przełomu politycznego – zwrot w podejściu do języka poetyckiego. Zniknęły dotychczasowe bariery w mentalności, które kazały się trzymać powagi jako jedynej formy odpowiedzialnego mówienia o świecie.

O ile tomiki Barańczaka otworzyły nową erę w poezji, o tyle w pewien sposób ów okres transformacji i przesuwania akcentów zamknęła książeczka Wisławy Szymborskiej *Rymowanki dla dużych dzieci* z 2003 roku. To

znów było wydarzenie zaskakujące, tym razem swoje nie-poważne wiersze przedstawiła laureatka Nagrody Nobla. Znów był to rodzaj estetycznej prowokacji. Zdarzyła się ona jednak kilkanaście lat po politycznym przełomie, a zarazem po całej serii tomów Barańczaka. Tym razem nie kierowanie literackiej uwagi w inną stronę było ważne, ale usankcjonowanie takiego traktowania literatury, w którym nie-powaga i zabawa stają się równoprawnym sposobem pisania. A w konsekwencji badania języka.

Można na nie-poważne tomiki Barańczaka i Szymborskiej spojrzeć po prostu jak na zabawę, grę, może kaprys wielkich poetów. I nie byłoby to nieuzasadnione. Zabawa towarzyszy literaturze od początku jej istnienia, w życiu bardzo wielu autorów odgrywa ona istotną rolę. Tyle że najczęściej jest ona tylko marginesem, rzadko twórczość będąca jej konsekwencją bywa upubliczniana. Z drugiej jednak strony zabawa, gra, kaprys nie są tak zupełnie pozbawione sensu, one też znaczą, więc tym gestom warto się bliżej przyglądać, gdyż w istocie wyraża się przez nie bardzo poważny stosunek do poezji i do języka.

Nie będzie chyba nadużyciem powtórzenie tezy, że język był jednym z najważniejszych problemów, z którymi musiała się zmierzyć myśl XX wieku. Począwszy od Wittgensteina i de Saussure'a, język znalazł się w centrum refleksji, gdyż przestał być postrzegany jako neutralne narzędzie wypowiedzenia się. Skoro z jednej strony „granice mego języka wyznaczają granice mojego świata”<sup>1</sup> (Wittgenstein), a z drugiej strony język jest systemem, który konwencjonalnie, a zarazem arbitralnie generuje znaczenia (de Saussure)<sup>2</sup>, to językowi jako takiemu należy się uwaga, gdyż to on stwarza świat, w którym człowiek żyje – staje się w gruncie rzeczy metafizycznym (choć na pozór zaprzeczającym metafizyce) fundamentem bytu, który bez niego nie ma siły istnieć, gdyż wymykając się językowi, sam staje się nienazwany, niewyraźny, niedostępny poznaniu, a więc nieistniejący, przynajmniej w umyśle ludzkim. To jedna z naczelných postaw człowieka nowoczesnego. Zmierzyć się z językiem, przeniknąć jego tajemnice, zawładnąć nim, dotrzeć aż do granic, za którymi jest albo pustka znaczenia, albo – co może budzić grozę – metafizyczna nicość. Gest awangardy poetyckiej, który jest przecież konsekwencją nowoczesnej postawy wobec języka, byłby zatem gestem laboratoryjnego badania możliwości, a zarazem niemocy języka stojącego naprzeciw świata, który ma opisać, podczas gdy jednocześnie jest wobec niego bezradny, więc

1 Teza 5.6 [w:] L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2006.

2 Por. na ten temat: A. Burzyńska, *Strukturalizm (I)* [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.

kapituluje i w gruncie rzeczy skupia się na sobie samym, języku. Gest ten znajduje najdobitniejszy wyraz w prześmiewczej i anarchistycznej postawie „Dada”, gdzie granica poznawczych możliwości języka zostaje przesunięta najdalej, jak to tylko możliwe – on przestaje cokolwiek znaczyć.

Zarówno Szyborska, jak i Barańczak w swojej „poważnej” poezji wyciągnęli wnioski z lekcji awangardy, nie tylko w jej wersji wysokiej, lecz także dadaistycznej. Dla obojga język sam jest źródłem wiedzy o świecie. To w mechanizmach języka, których funkcjonowanie poezja sprawdza, zawiera się istota kontaktu z rzeczywistością. Co prawda oboje kierują swoją uwagę ku temu, co istnieje, a więc jest poza językiem i od niego pozostaje niezależne, oboje jednak skupiają swoje zainteresowania na języku, gdyż widzą w nim niemożliwe do zignorowania zapośredniczenie, dla nich sam język jest czymś, w czym kryje się obraz świata, a innego dostępnego człowiekowi obrazu świata nie ma. O ile jednak „poważna” poezja u obojga próbuje przekroczyć ograniczenia języka, o tyle w poezji „nie-poważnej” język objawia się jako on sam, w całej swojej mocy i w swojej słabości. Staje się przedmiotem nie tylko gry, zabawy, ale i prowadzonego całkiem serio eksperymentu, który ma wykazać, do jakiego stopnia ze słowami można robić cokolwiek, co tylko poetycka dusza zapragnie.

Przed wszystkim język u nich poddany jest dwóm zasadom: zasadzie zaskakującego brzmienia oraz zasadzie nieoczekiwanego znaczenia. Brzmienie zawsze odgrywa ważną rolę w poezji, jednak w poezji „poważnej” podporządkowane jest funkcjonalnie sensowi, tutaj natomiast to ono wysuwa się na pierwszy plan. Co nie znaczy wszelako, że znaczenie nie odgrywa roli. Badanie języka w poezji „nie-poważnej” polega na tym, że ujawnia się w nim brak równowagi między brzmieniem a znaczeniem. Po jednej stronie słychać brzmienie, które zwraca na siebie uwagę, gdyż wykracza poza potoczne doświadczenie językowe, z drugiej strony objawiają się sensy, które właściwie, a może na pozór, nie mają – sensu. Istota gry polega jednak na tym, żeby brzmienie było uzasadnione, a non-sens znaczył. Czyli: żeby język dzięki swej nieprzewidywalności odkrywał coś, co potrafi wyrazić, a czego w zwykłym użyciu nie wyraża, ponieważ ograniczony jest przez konwencję nakazującą mówienie tego, co racjonalnie uzasadnione i przewidywalne.

Przyjrzyjmy się kilku utworom.

Do tomu *Biografioty* Barańczak dołączył *Appendix* opatrzony objaśnieniem: „Podstawowe utwory W. Szekspira, przystępnym sposobem streszczone i dla celów mnemotechnicznych w formę wierszową przyodziane”. Warto przytoczyć dwa „streszczenia”.

## Romeo i Julia

Rody Werony: wraży raban.  
Młodzi: hormony. Starzy: szlaban.  
Mnich: lekarstwem zielarstwo?  
Finał: trup grubą warstwą.

## Otello

Tło: gondole i doże.  
Centrum uwagi: łożo.  
Wąż: Jago. Mąż: „Ja go!...” Duszona:  
Żona. Finał; obsada kona<sup>3</sup>.

Co tu jest ważniejsze: brzmienie czy znaczenie? Najpierw, wydaje się, znaczenie, skoro punktem odniesienia jest Szekspir, a wraz z nim cała konstelacja odczytań, interpretacji, wydobywanych i nadbudowywanych sensów, dyskusji, refleksji. Kultura nam mówi: nie ma Szekspira bez zrozumienia, a więc bez znaczeń. Tyle tylko że te znaczenia Barańczak dekonstruuje. Umieszcza je w takim kontekście, że zostają one przepuszczone przez filtr wyobraźni absurdalnej, sprowadzającej fabuły Szekspirowskich dramatów do nonsensu. Chwył jest prosty – zostaje przyjęta konwencja najkrótszego streszczenia, może szkolnego, może wywodzącego się z prasy popularnej, w każdym razie sprowadzającego skomplikowane historie do najprostszych formuł. To jednak wciąż jeszcze poziom znaczenia, ponieważ w istocie tej konwencji zawiera się oddanie esencji zawartości tekstu. Następuje tu jednak podwójne odsłonięcie absurdu. Po jednej stronie ujawnia się bezsens lektury podjętej przez streszczający podmiot: skupionej na literalnie pojętej akcji i powierzchowności przedstawionych zdarzeń. Po drugiej stronie jednak taka lektura pokazuje zawarty w dramatach Szekspira (i przecież w każdym dziele) potencjał absurdu, który może się wyłonić, gdy przeczyta się je poza kontekstem bagażu kultury.

Żeby jednak takie zderzenie znaczeń nastąpiło, musi dojść do gry brzmień. Ponieważ to, co tutaj najważniejsze, rozgrywa się przecież nie w porządku interpretacji (choć ona też odgrywa swoją rolę), ale w języku. Otóż zabawa polega na tym, że akcja poważnych dramatów opowiedziana jest językiem z zupełnie innego rejestru niż im przynależny.

3 S. Barańczak, *Biografioly. Poczet 56 jednostek sławnych, sławetnych, osławionych oraz Appendix umożliwiający człowiekowi kulturalnemu zrozumienie i zapamiętanie, o co chodzi w 7 podstawowych utworach W. Szekspira*, Poznań 1991, s. 43–44.

W streszczeniu *Romea i Julii* jest to język młodzieżowy, w którym pojawiają się użyte w specyficznych sensach słowa: „raban” (= niezrozumiała, wywołana przez dorosłych awantura), „hormony” (= popęd seksualny), „szlaban” (= zakaz). Jednak mało tego: jest to język skrótowy, eliptyczny, pozbawiony orzeczeń. To wszystko podporządkowane zostaje formie poetyckiej: rytmowi i rymowi. Przy czym jeden i drugi czytelnika zwodzi, by go wprowadzić w pomieszenie. Czterowiersz dzieli się na dwie wyraźne części. Dwa pierwsze wersy wyrażone są dziewięciozłogłoskowcem ze średniówką; gdy czytelnik chwytą ten rytm, szybko zostaje z niego wytracony, ponieważ dwa ostatnie wersy są już siedmiozłogłoskowcami. Zresztą zakłócanie regularności następuje przez cały czas, skoro w drugim wersie, jeszcze dziewięciozłogłowym, budowa wypowiedzi, zwłaszcza narzucająca lekturę interpunkcja (dwukropki), powoduje, że tekst podlega swoistej segmentacji; każde słowo musi być przeczytane oddzielnie, z wyraźnym zaznaczeniem odrębności. Podobnie w końcowym dwuwierszu, gdzie dwukropki rozbijają ciągłość wypowiedzi. Analogię dostrzegamy w układzie rymów. Najpierw rym regularny, jak Pan Bóg przykazał: raban – szlaban, potem rym przybliżony: zielarstwo – warstwą, w którym dokładnie powtórzone są grupy głosek z wnętrza słów, „-arstw-”, zaś wygłosowe „o” przechodzi w „ą”. Ten rym zresztą przynosi coś więcej niż względną nieregularność, nagromadzenie spółgłosek (one pojawiają się jeszcze w słowie „lekarstwem”) powoduje, że ten fragment wierszyka jest szczególnie trudny artykulacyjnie, co oczywiście stanowi dodatkowy element gry.

Podobnie dzieje się w drugim „streszczeniu”. I tu toczy się gra z rytmem (lecz na odwrót: zaczyna się od krótszej miary siedmiozłogłowca, w drugim dwuwierszu pojawia się dziewięciozłogłowiec), tekst podlega segmentacji, tylko rymy są porządnie regularne. W centrum znajduje się jednak gra brzmień: Jago i „Ja go!...”. W wymowie niemal tożsame (oczywiście mogą się różnić indywidualną artykulacją, akcentowaniem, melodią, zawsze jednak będą bardzo bliskie), nie tak odległe w formie pisanej.

Wszystkie te gry słów i rytmów odsłaniają napięcie między brzmieniem a znaczeniem. Owszem, punktem odniesienia są dramaty Szekspira, w tych wierszykach jednak chodzi o to, że zderzenie banalnej treści „streszczeń” ze świadomością wagi tych dzieł (a przede wszystkim ich fabuł oraz generowanych przez nie sensów) rodzi poczucie absurdu. Bez tego samo brzmienie byłoby wyłącznie kwestią oryginalnej lub zabawnej instrumentacji głoskowej. Jednocześnie jednak właśnie w brzmieniu zawiera się istota gry. Inaczej mielibyśmy do czynienia z prostym ośmieszeniem pewnego naiwnego

sposobu czytania wielkiej literatury, a przecież nie to jest tutaj najważniejsze (a jeśli po części znaczące, to jednak jest to kwestia pewnego naddatku interpretacyjnego). Najistotniejsza jest zabawa ujawniająca mechanizmy kierujące językiem. Język dochodzi do granic swoich możliwości: owszem, znaczy, ponieważ bez znaczenia byłby tylko sekwencją dźwięków, muzyką, ale znaczenia objawiają się migotliwie pomiędzy brzmieniami, które wychodzą na plan pierwszy, to one grają. Wierszyk-streszczenie jest tutaj sposobem swego rodzaju gimnastyki języka, której celem jest przecwiczenie go, sprawdzenie, dotknięcie granicy, do której może się język zbliżyć – granicy wyrażania sensu.

Inny przykład to „turystychy” z tomu *Pegaz zdębiał*<sup>4</sup>. To jeden z gatunków, które Barańczak zaprezentował w tej książce, pełnej dowcipów literacko-językowych. Sam autor tak przedstawia ten gatunek: „TURYSTYCHY, znane też jako KORESPONDEJE – rymowane pozdrowienia na pocztówkach, przysyłanych z zagranicy przyjaciółom”<sup>5</sup>. To jednak mało, dalej autor szczegółowo omawia zasady kompozycyjne tego gatunku: „zasadą żelazną jest (...) to, że nazwa miejscowości musi pojawić się już w pierwszym wersie, i to w pozycji rymowej”<sup>6</sup>. To rym jest najważniejszy: reszta to swobodne skojarzenia, absurd wyobraźni, przypadkowość. Powiada Barańczak: „Można nawet powiedzieć, że im bardziej nieoczekiwany będzie pierwszy rym korespondeju, tym on sam jako wiersz będzie lepszy”<sup>7</sup>. Przykładami niech będą pocztówki z Hong-Kongu.

### **Pozdrowienia z Hong-Kongu**

Byłoby tu jak w Kongu  
Belgijskim, gdyby cała  
Żółta ludność szerniała.

### **Pozdrowienia z Hong-Kongu**

Chińczyk tu w dalszym ciągu,  
Choć wokół kapitalizm,  
Głosi wschodni fatalizm  
I jest ofiarą ścisku,  
Korupcji i wyzysku.

4 Tenże, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, wyd. 2 poszerzone, Warszawa 2008, s. 162–163.

5 Tamże, s. 147.

6 Tamże, s. 153.

7 Tamże.

## **Piszę z miasta Hong-Kong**

Pełno tu dżonek i dżonk.  
Między nimi różnicę  
Wkrótce pewnie uchwycę,  
Bo spędzam tu dwa dzionki  
A w krąg – dżonki i dżonki.

Jak widać, znaczenia pełnią tutaj podrzędną funkcję. Jeszcze podrzędniejszą niż w „streszczeniach” Szekspira. Autor opiera się na brzmieniach, stąd kluczowa rola rymu. Z niego wynika dalszy układ wierszyka, w którym konsekwentnie rozwijany jest absurdalny ciąg skojarzeń, a ich odniesienia do rzeczywistości są niewielkie. Oczywiście dżonki są elementem przestrzeni Hong-Kongu (nie zapominajmy, że pełnię turystych zyskuje jako korespondencja na widokówce, a więc może on, choć oczywiście nie musi, odnieść się do fotograficznego przedstawienia na zewnętrznej stronie pocztówki), w tym jednak tekście (turystychu o dżonkach) pełnią one funkcję wyłącznie językową, brzmieniową, a istota gry zasadza się z jednej strony na niejasności gramatycznej – jak odmieniać wyraz „dżonka” w liczbie mnogiej, z drugiej strony na zderzeniu w dwóch ostatnich wersach słów „dżionki” i „dżonki”. Jeszcze wyraźniej to widać w pierwszym turystychu, gdzie Kongo uzasadnione jest wyłącznie rymem, co uwydatnia nonsensowna treść wierszyka. Inaczej jest w środkowym utworze, w którym istotniejszą rolę odgrywa znaczenie. Z rymu „Hong-Kongu – w dalszym ciągu” nie wynika brzmieniowa konsekwencja rozważania kwestii kapitalizmu, ale gdy już słowo „kapitalizm” się pojawi, zrymuje się – na zasadzie antytezy – ze słowem „fatalizm”, co będzie niosło wyraźne znaczenie kulturowe. Dalszym krokiem okaże się rym „ścisku – wyzysku”. Tutaj zaskakujące skojarzenie wynikające ze zderzenia brzmień będzie miało posmak absurdu, ale przecież nie będzie ono od rzeczy, ponieważ w skrócie ujmie pewien aspekt życia w Hong-Kongu. Tyle że będzie to wizja oparta na stereotypie i na wiedzy czerpanej z mediów, nie z własnej obserwacji turysty (czy podczas krótkiego pobytu potrafi on dokonać tak wnikliwych analiz socjologicznych?). Znaczenia zatem znów zostają tu zdegradowane, a najważniejsza okazuje się zabawa. W większej mierze brzmieniem, ale nieoddzielonym od znaczeń.

Jeszcze dalej ta gra się posuwa w humorystycznych utworach Wisławy Szymborskiej, zwłaszcza w „lepiejach” i „odwódkach”. „Lepiej” zaczynają się od słowa „lepiej”, a tematycznie dotyczą kulinariów (tłumaczy autorka: „Nawet w najlepszej restauracji zdarzy się czasem jakieś paskudztwo.



Trzeba następnych gości przed nim ostrzec<sup>8</sup>). „Odwódki” biorą swój początek ze słynnego hasła „od wódki rozum krótki”, a ich istota polega na tym, żeby znaleźć atrakcyjny rym do ostrzeżenia przed jakimś rodzajem alkoholu. Przywołajmy przykłady. Najpierw „lepiej”:

Lepiej złamać obie nogi,  
niż miejscowe zjeść pierogi.

Lepszy ku przepaści marsz,  
niż z tych naleśników farsz.

Lepsze wykluczenie z grupy,  
niż ten krupnik, a w nim krupy<sup>9</sup>.

I „odwódki”:

Od koniaku finał na haku.

Od likieru równyś zeru.

Od brandy śwędzenie wszędy.

Od palinki wstrętne uczynki.

Od śliwownicy torsje w piwnicy<sup>10</sup>.

Tutaj ważna jest zabawa, gra z brzmieniem, w którym znaczenie wzmacnia śmieszność, nie ono jednak jest jej źródłem. Najistotniejszy jest rym, choć powinien on być możliwie jak najbardziej zaskakujący: rym rodzi się z samego brzmienia, jego dobór – oparty na dowolności skojarzeń, ale też na niebanalności i logicznej niejednoznaczności – wiedzie ku znaczeniom, które im bardziej odległe, tym są śmieszniejsze. Oczywiście pojawiają się tu hiperbola, niespójność języków, pozorne moralizatorstwo i oburzenie. To wszystko jednak wiedzie do jednego celu: takiego operowania językiem, że staje się on narzędziem formułowania dowolnej wypowiedzi, ale nie bełkotliwej, lecz opartej na własnym, wewnętrznym, niezależnym, zaskakującym sensie. W „lepiejach” pierwszy człon musi wyrażać możliwie najwy-

8 W. Szymborska, *Rymowanki dla dużych dzieci*, Kraków 2003, s. 21.

9 Tamże, s. 22–23.

10 Tamże, s. 28–29.

razistszą przesadę związaną z jakimś nieszczęściem (jakkolwiek różnie ono bywa traktowane, w trzecim z przytoczonych lepiejów mamy nieszczęście względne, co jednak jest źródłem szczególnej śmieszności – opisane zostaje ono zupełnie nieadekwatnym do tej sytuacji językiem socjologiczno-pedagogicznym, w którym słychać echo kolektywizmu), drugi jest do niego niewspółmierny, związany wyłącznie z kulinariami. W „odwódkach” na odwrót – przesada pojawia się w drugiej części już nawet nie wierszyka, ale zrymowanego hasła. Ta przesada (w obu gatunkach) jest oczywiście zawsze zabawna, śmieszy jednak znaczenie, które jest dopiero pochodną brzmień. Ono samo nie jest autonomiczne. Język, jak się okazuje, radzi sobie świetnie bez konwencjonalnie i arbitralnie naddawanych znaczeń. Gdy jednak znaczenia się ujawniają, z całą mocą odkrywamy, że niewolniczo jesteśmy zależni od tego, jak połączyliśmy *signifiant* z *signifié*. Harmonia w sferze *signifiant* co najwyżej mile łechce ucho, śmiech pojawia się dopiero wówczas, gdy słowa odslaniają skojarzone z nimi *signifié*, a źródłem śmiechu jest ujawniający się bezsens.

W ten sposób zbadane zostają granice języka. Czyste brzmienie, pozbawione znaczeń, nie ma siły pociągającej (Tuwim raz wykonał eksperyment ze *Słopiewniami* i nie ma estetycznej potrzeby go ponawiać). Natomiast interesujące jest to, co się dzieje między słowami, gdy one łączą się w sposób nieprzewidywalny, zaskakujący, wyzwolony ze sztywnych reguł logiki i semantyki. Poeci bawią się językiem jak dzieci, zarazem jak dzieci badają granice języka. Z tej zabawy wynikają bowiem poważne konsekwencje. Jeśli język ma nazywać i opisywać świat, muszą być rozpoznane rządzące nim mechanizmy. Dzieje się to właśnie w praktyce poetyckiej. W wierszach nie-poważnych można się posunąć szczególnie daleko. Konwencja zabawy pozwala na więcej. I dzięki temu może zostać sprawdzona sytuacja, w której język tworzy swoją własną, autonomiczną rzeczywistość, owszem, mającą związek ze światem pozajęzykowym, jest to jednak związek luźny, korespondencja znaczeń, które mogą przybierać jakąkolwiek postać. Z drugiej jednak strony, nie są one zupełnie niezależne od tego, co dane jest w doświadczeniu. Język wyznacza granice mojego świata, zarazem ja ten język tworzę (jako użytkownik) i wskazuję mu takie granice, jakie zakreśla mi doświadczany przeze mnie świat. Przecież każda z przedstawionych przez Barańczaka i Szymborską sytuacji jakoś zakorzeniona jest w rzeczywistości, choć śmieszy tym, że jest nieprzewidywalna lub – na odwrót – zaskakująco banalna, że logiczny ciąg zdarzeń ujawnia ich absurd albo niedostrzegalną na co dzień pospolitość...

Śmiech jest tu reakcją na pułapki zastawiane przez język na jego użytkownika. Zarazem jest oznaką panowania nad językiem, który jest tu narzędziem testowanym, a zarazem sprawnym: powiedzieć można wiele (nie odważymy się powiedzieć: wszystko). Gdy w poezji *serio* przyjdzie zmagać się ze słowami chwytającymi to, co najtrudniej wyrażalne, możliwości i granice języka będą już rozpoznane.

Zabawy Barańczaka i Szymborskiej zyskały literacką rangę po roku 1989. Powróćmy do pytania: czy mają one związek z tą datą? I z polityką w ogóle? Bezpośredniego związku oczywiście nie ma. Chyba że taki, iż na swobodną grę literacką, pozbawioną aluzji, można było sobie pozwolić dopiero po zniesieniu cenzury. Sprawa jednak jest bardziej skomplikowana i warto jej się bliżej przyjrzeć.

Zarówno w całej poezji europejskiej, jak i w poezji polskiej XX wieku istniało widoczne napięcie między tonacją *serio* i tonacją *buffo*. W poezji polskiej znajdowało ono szczególny wyraz w twórczości Juliana Tuwima czy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. To była jednak faza triumfującego modernizmu. Wraz z fazą przesilenia modernistycznego, które w literaturze polskiej zbiegło się z czasami komunizmu, napięcie się zmniejszyło, tonacja *buffo* w zasadzie została zdegradowana, humor o tyle był uzasadniony, o ile służył temu, co w istocie poważne, czyli ośmieszeniu zła. Poezja polska z mistrzostwem opanowała sztukę ironii, ale z daleka omijała obszary non-sensu. Właściwie jedynie Miron Białoszewski, poeta osobny, w swoich utworach kazał językowi ujawniać jego nielogiczność i niekonsekwencje. W jakim stopniu wpływ na unikanie śmieszności miała historia? Na pewno wpływu tego nie można nie doceniać, ale nie można go sprowadzać do faktu opresji i tragizmu doświadczeń. Sytuacja polityczna stwarzała kontekst, jednak ważny był sposób, w jaki poezja odpowiadała na wyzwanie sytuacji zewnętrznej – dla poezji polskiej powaga była rezultatem interpretacji dziejów, a także świata, który jawił się jako z gruntu poważny i godzien refleksji w tonacji *serio*. Dojrzały modernizm polski miał ambicję dotknięcia, uchwycenia i opisanego rzeczywistości, z wszystkimi tego konsekwencjami: jedna z nich miała charakter polityczny, gdyż poetycka reprezentacja ostro przeciwstawiała się fałszowi komunistycznej nowomowy, która kreowała sztuczny, podporządkowany władzy obraz świata.

Rok 1989 musiał zatem przynieść zmianę paradygmatu, bo przecież radykalnie zmienił się kontekst powstawania poezji. Toteż niemal od razu nastąpił wybuch młodej poezji, bardzo aktywni okazali się też starsi twórcy, którzy zasadniczo odnowili swoją poetykę, lata 90. to bardzo dobry czas dla poezji

polskiej. Ciekawe jednak, że zmiana dotyczyła głównie stosunku do sfery publicznej, oznaczała radykalne odwrócenie się od niej, w mniejszym stopniu dotyczyła stosunku do języka i samej rzeczywistości. Owszem, w młodej poezji zdarzały się prowokacje i gesty w konwencji „Dada”, stanowiły one jednak margines, postrzegany jako młodzieńcza błazenada. Główny nurt młodej poezji tak naprawdę stanowił kontynuację modernistycznego sposobu opisywania świata, w którym rzeczywistość jawiła się jako poddająca się reprezentacji, bunt dotyczył obyczajowości, nie języka, w jakim ona zostaje przedstawiona. Bodaj jedynym poetą lat dziewięćdziesiątych, który z całą konsekwencją skupiał swoją uwagę na języku właśnie i który z podejrzliwością ostukiwał budowane przez język ściany kryjące za sobą pustkę, był Andrzej Sosnowski. Postrzegano go jednak jako outsidera, jego czas miał przyjść dopiero po 2000 roku, a wtedy już przyglądanie się samemu językowi stało się częstą praktyką (co najpełniej widać w poezji neolingwistów). Co jednak ważne i interesujące: praktyka ta jest albo przeniknięta surową powagą, albo co najwyżej podszyta ledwo dającym się wyczuć humorem, który sam chyba jest tam podejrzany, tak jak język.

W tej sytuacji – paradoksalnie – odważniejsze okazały się zabawy Barańczaka i Szymborskiej. W nich poddano sprawdzeniu, gdzie kończy się siła języka. Przy czym humor u obydwójga poetów miał dwuznaczny charakter. Z jednej strony odsłaniał „językowość” języka, jego konwencjonalność, umowność, sztuczność – pod tym względem ich zabiegi przekraczały modernistyczną pewność narzędzia, jakim jest język. Z drugiej jednak strony pokazywał, że w istocie działania na języku, jakiegokolwiek one są, mają poważne konsekwencje, słowa znaczą, a w zabawie – jeśli toczy się gra słowami – ujawniają więcej sensów, nie mniej. Dlatego ci poeci nie przekraczają granicy postmodernizmu, dla nich nawet zabawa poetycka w istocie ma podłoże *serio*. Ponieważ ona przez gry nonsensów ujawnia ontologiczny absurd rządzący światem.

Kto wie, czy ukazanie się *Zwierzęcej zajadłości* Barańczaka w 1991 roku nie było zdarzeniem istotniejszym dla poezji polskiej, niżby się wydawało pierwszym czytelnikom tej książeczki. Język ośmieszony, może nawet postawiony w stan podejrzenia, zarazem został pokazany jako źródło siły. Oscylowanie poety między *buffo* i *serio* było wyrazem odczucia głębokiej niejednoznaczności świata. Natomiast tomik Szymborskiej z początku XXI wieku stanowił swego rodzaju dopełnienie tych doświadczeń poetyckich – niewinne, zdawałoby się, zabawy doprowadziły do granic możliwości języka. Z pozoru marginalna, służąca rozrywce twórczość tych poetów otwo-

rzyła perspektywę poszukiwań tam, gdzie silniej odczuwana jest konwencjonalność języka niż jego zdolność do referencji.

### **Streszczenie**

Znaczącym zjawiskiem w poezji polskiej po 1989 roku było pojawienie się nurtu humorystycznego, w którym dominowała zasada pure-nonsense'u. Zainicjowany on został przez Stanisława Barańczaka, kontynuatką tego typu poezji jest Wisława Szymborska. Pojawia się pytanie: co sprawiło, że w najnowszej poezji istotne miejsce zajęła twórczość humorystyczna? W dodatku pod piórem najwybitniejszych twórców. Oczywiście jedna z motywacji dla tego typu twórczości jest bardzo prosta – to zabawa, a zabawa towarzyszy życiu poetyckiemu od jego zarania. Sprawa jednak jest – paradoksalnie – poważniejsza. Otóż zabawy Barańczaka i Szymborskiej wynikają wprost z ich poetyki, a zwłaszcza z ich uwrażliwienia na język, jego moc i słabość. Obydwoje poeci tak w swojej poważnej, jak zwłaszcza w nie-poważnej poezji badają granice języka: jak daleko on sięga w swojej zdolności nazywania? Poezja nie-poważna Barańczaka i Szymborskiej jest integralną częścią i kontynuacją ich twórczości. Można w niej znaleźć wszystkie elementy obecne w ich poważnej poezji. W tym sensie jest ona wyrazem modernistycznej (dwudziestowiecznej) wrażliwości na język.

### **Summary**

The appearance of a humorous current, where the principle of a pure-nonsense dominated, was a significant phenomenon in Polish poetry after the year 1989. It was initiated by Stanisław Barańczak and continued by Wisława Szymborska. The question arises: what caused the humorous creation to occupy a significant place in the newest poetry? What is more, under the pen of the most prominent creators. Obviously, one of the motivations for this type of creative activities is very simple – it is a game, and games have accompanied the poetic life from the beginning of time. The issue is, paradoxically, much more serious. Now, the games of Barańczak and Szymborska result directly from their poetics, especially from their sensitivity to the language, its power and weakness. Both poets in their serious, but also unserious poetry examine the language boundaries: how far does the language reach in its ability to name? The unserious poetry of Barańczak and Szymborska constitutes an integral part and continuation of their creative activity. One can find there all the elements present in their serious poetry. In that sense, it is a manifestation of the modernistic (the twentieth-century) sensitivity to language.