

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
Filologia Polska

Dominika Sebastjan

nr albumu 217558

Praca magisterska

Ironia i tyrteizm w piosenkach Jacka Kaczmarskiego

Praca magisterska pisana pod kierunkiem
Prof. zw. dr. hab. Marka Piechoty

Katowice 2010

Spis treści

Wstęp.....	3
Rozdział I – Pytanie o zasadność zestawienia pojęć ironia i tyrteizm.....	5
Rozdział II – Bard i Tyrteusz.....	14
Rozdział III – Ikar i Farys.....	24
Rozdział IV – Oblicza ironii.....	32
A. Rozmowa z Sokratesem.....	36
B. Ślady retora.....	44
C. Autor w swym dziele.....	50
Zakończenie.....	62
Bibliografia.....	64

Wstęp

Niniejsza praca jest próbą przybliżenia dwu pojęć ironii i tyrteizmu, rozpatrywanych na gruncie tekstów piosenek Jacka Kaczmarskiego. Piosenki są najbardziej znaczącym dziełem w dorobku literackim warszawskiego poety. Prócz nich na odkrycie na przestrzeni badań literackich czekają powieści, które mogłyby okazać się cenne, szczególnie w badaniach nad ironią. Zaznaczam, że przedmiotu swoich dociekań upatruję w tekstach słownych, nie zaś w oprawie muzycznej i konfrontacji tych sfer, choć, jak poucza Anna Barańczak, taka postawa może budzić kontrowersje:

Jednym z podstawowych intuicyjnych przekonań na temat „ontologicznej” natury tekstu słownego w piosence jest przecież założenie, że tekst taki rozpatrywany w izolacji staje się czymś niepełnowartościowym, że domaga się rozpatrywania łącznie z drugim „składnikiem” piosenki, jakim jest tekst muzyczny.¹

Analiza tekstu muzycznego, choć pewnie wzbogaciłaby rozważania, nie jawi się jako szczególnie istotna w rozpatrywaniu pojęć ironii i tyrteizmu, przy czym zaznaczyć wypada, że sposób wykonania tekstów piosenek w oprawie muzycznej przybliża nierzadko interpretację. Czasem wyjątkowo ekspresywny wokół i brzmienie instrumentów wzmacniają tyrtejską wymowę, a modulacja głosu podkreśla ironię w tekście. Są to jednak zabiegi nie tak znaczące, by włączać je w niniejsze rozważania. Poza tym, piosenki Kaczmarskiego są „tworami” dość specyficznymi. Właśnie sposób wykonania, tj. ascetyczna oprawa dźwiękowa, kieruje odbiorcę na tekst słowny jako podstawowy nośnik komunikatu.

Przywoływane w pracy utwory rozpatrywane są zatem w izolacji, jako pełnowartościowe teksty słowne. Jako kontekst interpretacyjny posłużą inne teksty literackie czy, szerzej, teksty kultury, rzadziej biografia poety i tło historyczne. Szereg

¹ A. Barańczak, *Problematyka interpretacji badawczej tekstu słownego piosenki*, „Studia Polonistyczne”, t. 4, 1977, s. 137.

powiązań intertekstualnych, obecnych w tej twórczości, jest niezwykle istotny w badaniu ironii. Intertekstualność utworów pieśniarza jest obecna na wielu płaszczyznach. Szczególnie interesującym jej aspektem jest grupa nawiązań do własnej twórczości, o czym piszę w ostatnim rozdziale.

Już sam tytuł pracy dzieli ją roboczo na dwa podstawowe punkty, wokół których oscylować ma analiza tekstów piosenek. Jako że pojęcia ironii i tyrteizmu wydawać się mogą dość odległe, a nawet w żaden sposób nie przystające do siebie, postanowiłam w pierwszym rozdziale podjąć próbę konfrontacji, rozważyć, czy jest możliwa koherentna praca naukowa dotycząca tych zagadnień na płaszczyźnie utworów dwudziestowiecznego poety. Drugi rozdział, pt. *Bard i Tyrteusz* skupia się wokół najistotniejszych zagadnień związanych z poezją tyrtejską, takich jak rola poety i poezji w trudnych momentach dziejowych, relacja twórcy i odbiorców oraz tożsamość pieśni i czynu. Rozdział *Ikar i Farys* rozwija rzadziej podejmowany motyw twórczości tyrtejskiej, tj. motyw lotu. Jest to również jedyny rozdział mający ambicje interpretacji porównawczej utworów Mickiewicza i Kaczmarzkiego. W pozostałych rozdziałach twórczość poetów romantycznych jest także przywoływana, ale jako pewne tło rozważań i kontekst dla piosenek współczesnego poety. Ostatnia część pracy, pt. *Oblicza ironii* to próba zwięzłego uporządkowania pojęcia, a także wyodrębnienia utworów, które w jakimś stopniu realizują założenia poszczególnych jego odmian. Jeśli chodzi o sam podział ironii na trzy rodzaje – ironia sokratyczna, retoryczna i romantyczna – to przyjmuję go za monografią Włodzimierza Szturca², nieocenioną w tym kontekście, choć w pracach historycznoliterackich pozostałych, które przywołuję, pojawiają się także inne odmiany ironii.

Zestawienie tych pojęć daje dodatkową możliwość interpretacyjną, którą podejmuję na marginesie głównych rozważań. Pozwala poddać piosenki Kaczmarzkiego pewnej reinterpretacji, co w efekcie buduje nieco inny obraz twórcy okrzykniętego bardem „Solidarności”. Wyłania się postać przede wszystkim ironisty, który podejmuje konstruktywny, często w tonie szyderstwa, dialog ze współczesnymi. Ton tyrtejski natomiast wydaje się odchodzić na drugi plan wśród sposobów komponowania tekstów.

2 W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992.

Pytanie o zasadność zestawienia pojęć ironia i tyrteizm

Lecz „nic to” – śmierć, czy „nic to” – życie
Potyczki, zwiady i miłości?
Do nieba leci Mały Rycerz,
Do nieba jest najbliżej – z Polski.
(Jacek Kaczmarski *Pan Wołodyjowski*)

Aby przystąpić do próby zestawienia ze sobą terminów: ironia i tyrteizm, należy wyjść od określenia ich istoty. Można stwierdzić, że znajdują się wśród pojęć romantycznych, bo niewątpliwie w literaturze romantycznej występują. Przy definiowaniu tyrteizmu nie napotykamy na wiele trudności, jego istota wydaje się być czytelna. W *Słowniku literatury XIX wieku* czytamy:

Legendzie Tyrteusza towarzyszył w romantyzmie polskim nurt poezji patriotycznej nawołującej do czynu i walki o wolność, któremu patronowała legenda greckiego poety i który później nazwany został tyrtejskim. Najpełniejszym i najgłośniejszym przejawem tyrteizmu w romantyzmie przedlistopadowym jest Mickiewiczowski „Konrad Wallenrod” (1828), poemat głoszący potęgę poezji i jej moc oddziaływania na życie.³

Poezja powstająca w tym nurcie była swoistym narzędziem, wezwaniem do walki o niepodległość. Sięgała zwykle po gatunki klasyczne takie, jak oda czy hymn, towarzyszył jej patos oraz przekonanie o kreacyjnej mocy poezji. W dobie romantyzmu nurt ten przeżywa swoje apogeum w okresie powstania listopadowego, w towarzyszącej

³ Z. Trojanowiczowa, *Tyrteizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej, Wrocław 1997, s. 974.

wydarzeniu poezji powstańczej⁴. Z czasem pojawi się *łączenie sprawy narodowej z religią, ciężące wyraźnie ku ujęciom mesjanistycznym*⁵. Romantyczny tyrteizm nie jest wewnątrznie zróżnicowany. Prócz nawoływania do boju ujętego wprost, mówić można o nieco łagodniejszej formie w obrębie nurtu; literaturze *skutecznie walczącej o ocalenie zagrożonej podmiotowości narodu i tożsamości kultury*⁶. Można zatem zauważyć dwa wymiary tyrteizmu: w ujęciu dosłownym; nawoływanie do czynnego udziału w walce zbrojnej, a także w wymiarze symbolicznym, jako o ocaleniu kultury narodowej.

Tyrteizm wpisuje się w romantyczny sposób postrzegania świata, który ma charakter procesualny, ujmowany jest zwykle w momencie stawania się. Maria Janion pisze:

Romantyzm przekształca się w kanon – albo raczej w dwa kanony, na każdą okazję. Jeden z nich był tyrtejski – wzywał do boju i czynu. Drugi – mesjanistyczny – opiewał polskie zasługi w cierpieniu za ludzkość. Obydwa kanony miały jedną cechę wspólną, która chyba w sposób najbardziej wyrazisty oddaje ogólną sytuację literatury polskiej: wytworzony w niej pod presją szczególnych okoliczności historycznych swoisty mechanizm rzeczywistości na dobrą i złą. [...] gdzie dobro było przypisywane zbiorowości, a zło – prywatności. Przewyciężenie prywatności, którą trzeba było złożyć na ołtarzu służby zbiorowości, przekształcenie Gustawa w Konrada, to podstawowy proces psychiczny, określający i literaturę, i życie w Polsce w XIX wieku.⁷

Jest więc tyrteizm jako nurt czy kanon jednym z czynników powodujących rozwój *ducha narodu*. Podobnie jak w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza obserwujemy proces przejścia mentalności rodowej w mentalność narodową w obliczu zagrożenia napływającego z zewnątrz,⁸ tak nawoływanie do boju powodować ma złagodzenie indywidualizmu na rzecz wspólnej sprawy narodowej. Błędem jednak byłoby uznanie, że wobec tych wartości wybitna jednostka całkowicie traci na znaczeniu, przeciwnie – wieszcz, Tyrteusz, ktoś, kto poprowadzi naród ku wyzwoleniu jest niezbędny. Wyzwoleniu przez walkę zbrojną, a także – może przede wszystkim – dzięki walce słowem. Taka wybitna jednostka jest nie tylko wodzem – realnym, mentalnym czy duchowym – ale, co nie mniej ważne, wzorem do naśladowania dla wielu: *To, co winno być efektem najwyższego wysilenia duchowego jednostek, musiało stać się wzorem życia*

4 *Tamże*, s. 974 – 975.

5 *Tamże*, s. 974 – 975.

6 *Tamże*, s. 976.

7 M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 17 – 18.

8 Por. I. Opacki, *W środku niebokręga*, Katowice 1995, s. 227.

*wewnętrznego dla tysięcy*⁹. Można już w tym punkcie rozwoju literatury dostrzec pewne cechy późniejszych koncepcji narodowowyzwoleńczych, szczególnie te aspekty, które podkreślają konieczność udziału wszystkich Polaków – bez względu na klasę i status społeczny – w walce o wolność. Pewne zawołania mieszczące się w ramach nurtu tyrtejskiego odnaleźć można także w literaturze polistopadowej. Zwykle Mickiewicza uważa się za Tyrteusza narodu polskiego, wieszczą i Farysa. Należy jednak docenić wkład *pieśni* Słowackiego w literackim wezwaniu do boju. W pieśni chóru aktu III *Lilly Wenedy* odczytujemy wyraźne zawołanie:

O! święta ziemio polska! Arko ludu!
Jak zajrzeć tylko myślą, krew się łała.
W przeszłości słyhać dźwięk tej harfy cudu,
Co wężom dała łzy i serce dała.
Słuchajcież wy! gdy ognie zaczną buchać,
Jeżeli harfy jęk przyleci z dala;
Będziecież wy, jak węże stać i słuchać?
Będziecież wy, jak morska czekać piana,
Aż ścichnie pieśń i krew oziębnie znowu,
I znów się staną z was pełzające węże?
Aż rzucą was do mogilnego rowu,
Gdzie z zimnych jak wy serc się hańba lęże?

Już czas wam wstać!

Już czas wam wstać i bić i truć oręża.¹⁰ [pogrubienie – D.S.]

W dwóch ostatnich wersach przytoczonego fragmentu znajduje się bezpośrednie zawołanie do czynu. Fragment ten jest jednak interesujący z omawianego punktu widzenia także pod innym względem. Przedlistopadowa wiara – jak już zostało powiedziane – w sprawczą moc literatury została podana w wątpliwość. Pieśń, która miała budzić chęć wyzwolenia, po upadku powstania zaczęła *usypiać* naród. Stała się wręcz zagrożeniem dla woli walki. Oskarżenie to wydaje się być jednak skierowane przeciwko mesjanistycznym przekonaniom, przeciwko zaistniałej zgodzie na cierpienie i klęskę. Kryje się w nim pragnienie powrotu do nieco wcześniejszych, tyrtejskiej

⁹ *Tamże*, s. 18.

¹⁰ J. Słowacki, *Lilla Weneda*, Wrocław 1986, s. 127.

właśnie postawy. A rzeczoną postawę charakteryzować ma wyjście z letargu, porzucenie akceptacji dla klęski i biernej postawy oczekiwania. Powyższy fragment dramatu Słowackiego został przytoczony nie dlatego, że jest w jakiś sposób reprezentatywny, ale dlatego, że to właśnie twórczość Słowackiego – jak spróbuję wykazać – stanowi główną inspirację spośród literatury romantycznej dla Jacka Kaczmarskiego. W utworze *Arka Noego* współczesny poeta konstruuje cokolwiek podobną sytuację liryczną do tej, którą zaprezentował Słowacki w *Lilli Wenedzie*. Wśród bynajmniej nie złowieszczej atmosfery podmiot liryczny buduje... Arkę, która ma uchronić od nadchodzącej – jak sugeruje – katastrofy:

W pełnym słońcu w środku lata
Wśród łagodnych fal zieleni
Wre zapamiętała praca
Stawiam łódź na suchej ziemi
Owad w pąku drży kwitnącym
Chłop po barki brodzi w życie
Ja pracując w dzień i w nocy
Mam już burty i poszycie .¹¹

W refrenie cytowanego utworu pojawia się zawołanie *Budujcie Arkę przed potopem*, co pozwoli uniknąć nadchodzącej klęski. Utwór mówi o konieczności czynu, w tym przypadku jest to czyn polegający na pracy, która może ocalić naród. Zawiera w sobie także przestrożę, by budować *ocalenie* nim jeszcze przyjdzie zmierzyć się z zagrożeniem. Jest to także odezwa do narodu, by ten nie popadał w marazm, samozadowolenie i stan powszechnego uśpienia. Każdy czyn, by do niego w ogóle doszło, musi poprzedzać czujność, a człowiek nie może dać się zwieść spokojowi i ciszy, która może okazać się przysłowiową *ciszą przed burzą*. Co więcej, w utworze zaznaczona została rola jednostki w działaniu, a może raczej przeciwdziałaniu tragedii:

Każdy z was jest łodzią w której
Może się z potopem mierzyć
Cało wyjść z burzowej chmury

11 J. Kaczmarski, *A śpiewak także był sam*, Warszawa 1998, s. 64. Wszystkie cytaty z Kaczmarskiego pochodzą z tego zbioru utworów.

Musi tylko w to uwierzyć!

Taką odmianę tyrteizmu – a utwór niewątpliwie mieści się w tym nurcie – można nazwać roboczo *tyrteizmem zapobiegawczym*.

Wśród niezwykle bogatego dorobku literackiego Kaczmarski niejednokrotnie – w mniej lub bardziej sugestywny sposób – zachęca do buntu, walki o wolność. Jednym z najbardziej znanych jego tekstów, o ile nie najpopularniejszym – są *Mury*. Utwór można uznać za wzór tyrteizmu w ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej. Pojawia się postać *natchnionego i młodego barda*, który *dodawał pieśnią sił, śpiewał że blisko już świt*. W powszechnie znanym refrenie śpiewak z pieśnią na ustach prowadzi naród do zrywu, wieszczy przełom, zachęca do bezkompromisowej walki o wolność:

Wyrwij murom zęby krat!

Zerwij kajdany, połam bat!

A mury runą, runą, runą

I pogrzebią stary świat!

Popularna i dziś piosenka podejmuje – jakby w zgodnym dialogu z *Wielką Improwizacją* Mickiewicza – problem samotności śpiewaka, roli, jaką odgrywa wybitny twórca w tego rodzaju przedsięwzięciach oraz temat znaczenia poezji w momentach przełomów dziejowych. Należało by zadać sobie pytanie, skąd bierze się to daleko idące podobieństwo motywów w dwóch czasowo odległych od siebie epokach? Odpowiedzi zdaje się udzielać esej Janion *Zmierzch paradygmatu*:

By ująć rzecz najogólniej – w ciągu prawie dwustu lat od epoki porozbiorowej poczynając, a na stanie wojennym i okresie po nim kończąc, w Polsce przeważał dość jednolity styl kultury, który nazywam symboliczno-romantycznym. Romantyzm właśnie – jako pewien wszechogarniający styl – koncepcja i praktyka kultury – budował przede wszystkim poczucie tożsamości narodowej i bronił symboli tej tożsamości. [...] Kultura romantyczna w naturalny sposób skupiała się na lekturze, na deklamacji, na słuchaniu, na pamięci, przekaz wizualny odgrywał w niej mniejszą rolę. Była to jednocześnie kultura wysoka i kultura popularna, „piosenkowa” zwłaszcza; na tym zasadzała się wielka siła, jej oddziaływanie na rozmaite warstwy społeczne.¹²

Mamy zatem do czynienia z pewną ciągłością w literaturze polskiej, ciągłością, która

12 M. Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996, s. 9 – 10.

znacznie wykracza poza wiek XIX. Dotyczy ona nie tylko literatury, ale jest to także, w szerszym rozumieniu, ciągłość kulturowa. Można by dodać, że epokę porozbiorową i lata osiemdziesiąte wieku XX spaja również pewna analogia dziejowa, podobieństwo sytuacji społeczno-politycznych. Janion pisze o trzech kulminacjach romantyzmu, trzecia z nich przypada właśnie na okres największej popularności Kaczmarek, a charakteryzuje ją następująco:

trzecia kulminacja romantyzmu: etos „Solidarności” z lat 1980/81, który zyskał dość powszechne narodowe uznanie odwoływał się do silnie zakorzenionego w świadomości polskiej zespołu wartości heroiczno-romantycznych, posługiwał się wzorem szlachetnego polskiego idealizmu poświęcającego wszystko dla walki o wolność.¹³

Podobieństwo dziejowe rodzi podobne postawy, a wśród tych postaw znajduje się potrzeba obecności wieszczka czy barda. Ci właśnie bardowie *sq*

„archiwistami” norm moralnych i wartości zawartych w takich pojęciach jak dobro, sumienie, sprawiedliwość, honor, przyjaźń¹⁴

słowem – stanowią wzór dla narodu. Aktywizacja wartości i norm moralnych wobec ich deficytu staje się naczelnym zadaniem każdego, kto został okrzyknięty bardem. Oczekiwania narodu wobec śpiewaka są niemałe, problem rodzi się wraz z powstaniem dysonansu między rzeczonymi oczekiwaniami a zamiarem twórczym poety, nieoczekiwanym zwrotem tematycznym. W mniemaniu ogółu twórca okrzyknięty bardem winien zawsze wzbudzać uczucia patriotyczne, zachęcać do buntu i walki, tyle że:

bardem zostaje się zwykle poniekąd, bez wiedzy i woli, z nadania publiczności, która szuka zwierciadła dla swych doświadczeń, emocji.¹⁵

Kaczmarek, stosunkowo szybko zaczęła ciążyć etykieta barda:

już co najmniej od połowy lat osiemdziesiątych pojawiały się w piosenkach Kaczmarek teksty krytyczne wobec polskiej mitologii narodowej: spora część cyklu „Kosmopolak” („Bajka”, „Tradycja”,

13 *Tamże*, s. 11- 12.

14 A. de Lazari, *Bardowie i idee*, w: *Bardowie*, pod red. J. Sawickiej, E. Paczoskiej, Łódź 2001, s. 48.

15 L. Burska, *Jacek Kleyff wyrusza z Salonu szukać szczęścia dalej...*, w: *Bardowie...* s. 111 – 112.

„Rozbite oddziały” i in.), „Wojny postu z karnawałem” („Antylitania na czasy przejściowe”, „Kantyczka z lotu ptaka” i in.), „Sarmatii” („Nad spuścizną po przodkach deliberacja”, „Według Gombrowicza narodu obrażanie”) to przykłady, jak autor dystansował się od roli, która z początku sprawiała satysfakcję młodemu artyście, z czasem jednak zaczęła uciskać, niczym zbyt ciasne ubranie, z którego w pewnym wieku zwyczajnie się wyrasta.¹⁶

Zarzucono mu odejście od tonacji patriotycznej oraz ucieczkę na emigrację, gdy w Polsce wprowadzony został stan wojenny. Poeta sam dostrzegł pewną analogię między własną biografią a biografią Mickiewicza, co ujął w utworze dotyczącym innej sytuacji historycznej, pt. *Czaty śmielowskie*:

Tu wieszcz Adam dni szereg
Spędził w piekle rozterek;
czy powstańcze zasilić ma jatki,
Czy – gdy żądza się perli
W romantycznej scenerii –
wybrać raczej ramiona mężatki.
[...]
Trudny wybór. Nie dla niej;
Legło w gruzach powstanie
I legł wieszcz – pod najślodszy z ciężarów.
A wyrzuty sumienia
w patriotycznych skrył pieniach,
Za co wdzięczny do dziś jest mu naród.
[...]
Ach, i ja tu uciekłem,
Gdy utarczki przewlekłe
Obalały gabinet Pawlaka,
By nie Sejm mieć za oknem,
Ale łąki podmokłe,
Lip gałęzie w jemiolach i ptakach.

Ten dość późny tekst (napisany w 1995 r.) zawiera pewną ocenę własnej postawy, postawy poety uznanego za barda, w momencie przełomu historycznego. W tej tonacji nie

16 K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003, s. 69.

zdziwi już ironiczna wymowa ostatniej strofy:

Lecz, jak gromić Adama,
Gdy rozterka ta sama
Zamiast w walce – wyżywa się w piosnkach?
Więc sumienie najszczerze
Dyktowało mi wiersze,
Których temat: „Pochwała łotrostwa”.

Już w stosunkowo wczesnej twórczości Kaczmarekowskiego dostrzegamy przejście od nawoływania do czynu ku dystansowi, od prymatu uczucia ku rządowi rozumu, od podniosłej tonacji tyrtejskiej ku aspirującej do obiektywnej oceny – ironii. Szczegółowemu rozróżnieniu rodzajów ironii oraz ich twórczej realizacji przez Kaczmarekowskiego zostanie poświęcony osobny rozdział pracy. W niniejszym rozdziale przyjdzie podjąć próbę ogólnego nakreślenia wspólnych cech wielu odmian ironii. W obrębie tego pojęcia będą się mieścić: „udane oszustwo” tego, kto chce zbliżyć się do prawdy¹⁷; forma „nagany przez pochwałę”¹⁸; sposób oddziaływania na życie publiczne¹⁹; demaskowanie²⁰. Najprościej i najbardziej ogólnie definiując ironię, można stwierdzić, że jest ona *przejrzystą opozycją między tym, co jest dosłowne, a tym, co jest naprawdę powiedziane*.²¹ Kluczowym zatem w prawidłowym uchwyceniu ironii będzie poprawne odczytanie tego, co nie jest wprost powiedziane lub w ogóle nie zostało powiedziane, czasem istotna treść zostaje wyrażona poprzez jej przeciwieństwo bądź zaprzeczenie.

Odbiór ironii, szczególnie ironii literackiej, wymaga pewnej kompetencji czytelniczej. Zatem przejście od tonacji tyrtejskiej, pieśni przeznaczony dla szerokiej grupy odbiorców do tonacji ironicznej, w szerokim słowa tego znaczeniu, tonacji dla wybranych, nielicznych, jest niemałym przełomem w twórczości. Nie dziwi więc, że taka zmiana może budzić sprzeciw wśród przyzwyczajonych do określonej konwencji słuchaczy. W przypadku Kaczmarekowskiego nie był to jednak nagły przeskok. Ironię znajdziemy nawet we wczesnych programach artystycznych jak, np. *Raj* z 1980 roku,

17 Por. W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 27.

18 *Tamże*, s. 46.

19 Por. *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 7.

20 *Tamże*, s. 29.

21 B. Allemann, *O ironii jako o kategorii literackiej*, w: *Ironia* pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 24.

gdzie splata się ona z demitologizacją:

Kaczmarowski reinterpretując wybrane wątki biblijne, stawia Boga i jego boskość w stan oskarżenia. Od pierwszych taktów, czyli od „Stworzenia świata”, Bóg jawi nam się jako ktoś bezwzględnie przekonany o swej nieomyślności. Napawa się własnym geniuszem, nadając swemu dziełu pozory twórczego trudu przy oczywistej lekkości frazy i swobodzie opisu.²²

Programy *Pochwała łtrostwa*, a szczególnie *Sarmatia* stanowią popis ironicznego geniuszu.

Czy jest jednak coś, co łączy ironię z tyrteizmem? Znacznie łatwiej znaleźć cechy, które będą te pojęcia różnicować, a nawet stawiać na przeciwległych biegunach. Twórczość tyrtejska jest pełna uczucia, zaangażowana. Ironia zaś służy zwykle zdystansowanym ocenom sytuacji, może jednak – jak sądzę – wyrażać pewne zaangażowanie. Poeta posługujący się ironią nie pozostaje obojętny na sprawy, które podejmuje, nawet jeśli zwraca ją ku parodii czy satyrze. Ironia ma służyć – jako się rzekło – demaskacji pewnych postaw, demaskacja ta jest zatem unicestwieniem błędnych przekonań, pewnej często powszechnie panującej *doxy* (mniemania). A to już stwarza możliwości, daje podłoże dla wiedzy prawdziwej. Nie można zatem utożsamiać dystansu, który towarzyszy ironii, z postawą obojętną czy zwyczajnym obrażaniem kogoś, które nie ma mocy kreacyjnej. Służy więc ona na swój sposób wyrażeniu postawy zaangażowanej. Jest nie tylko wyborem estetycznym ale także moralnym. Zaangażowanie będzie łączyć dwa pojęcia ujęte w tytule niniejszego rozdziału, choć każde z nich w inny sposób je wyraża. To właśnie zaangażowanie stanowić będzie punkt wyjścia dla dalszych rozważań. Warto wspomnieć jeszcze o buncie, z którym tyrteizm łączy się w sposób oczywisty, dla ironii ma także niebagatelne znaczenie. Bunt tyrtejski jest skierowany przede wszystkim przeciw władzy i uciskowi, a także przeciw zastanemu systemowi wartości, bierności i marazmowi społecznemu, tj. przeciw pewnej stagnacji społecznej. Bunt ironiczny także wyraża niezgodę na stagnację. W tym wypadku jednak na stagnację czysto intelektualną, która polega na bezkrytycznym podejściu do zakorzenionych stereotypów czy mitów narodowych.

Jasne staje się zatem, że ironia i tyrteizm, choć przynależą do różnych nurtów, służą walce i wyrażeniu sprzeciwu. W twórczości Kaczmarowskiego najpierw wyraźniej rysują się tendencje tyrtejskie, nieco później dojrzewa szeroko pojęta ironia. Trudno jednak

22 K. Gajda, *Jacek Kaczmarowski...*, s. 89

orzec, czy bunt wymierzony w pewne klisze myślowe powinien poprzedzać czyn, czy też odwrotnie. Zależy to z pewnością od specyfiki poszczególnych momentów dziejowych. Niewątpliwie jednak, w sytuacjach, w których czyn zbrojny nie jest potrzebny, ironia jako bunt intelektualny, rodzaj refleksji nad rzeczywistością i zabieg demaskatorski jawi się jako pewna konieczność.

Rozdział II

Bard i Tyrteusz

Nazywanie Jacka Kaczmarskiego bardem stało się dość szybko swoistym zwyczajem. Określenie to przekształciło się niemal w synonim jego nazwiska. Rozważenie zasadności tej nazwy stanowi przedmiot niniejszej pracy, gdyż wiąże się ono z zagadnieniem twórczości zaangażowanej, nawoływaniem do boju, tyrteizmu. Przed przystąpieniem do próby zdefiniowania tego, kim jest bard, wypada przytoczyć kilka przykładów potwierdzających tezę, że warszawski pieśniarz nieodłącznie był nim określany. Karolina Sykulska w pracy *Jacek Kaczmarski – szkic do portretu* cytuje liczne wypowiedzi z prasy zawierających słowo bard. Należałoby przyjrzeć się kilku, by wyłuskać potoczne rozumienie interesującego nas zjawiska:

Bard; twórca zbuntowany, sumienie pokolenia

Bard, etos z gitarą, bojownik trybun.

Jacek Kaczmarski uważany jest dzisiaj przez większość swojej publiczności przede wszystkim za piosenkarza, balladzystę i barda bliżej niesprecyzowanego „młodego pokolenia”.

To wtedy [...] okrzyknęliśmy go bardem, kultową postacią pokolenia.²³

Jest zatem bard w powszechnej opinii przede wszystkim artystą zbuntowanym, głosem pokolenia, duchowym przywódcą, autorytetem. Najczęściej o Kaczmarskim pisze się jako o bardzie Solidarności, ma to swoje niebagatelne konsekwencje. W efekcie

23 K. Sykulska, *Jacek Kaczmarski – szkic do portretu*, w: *Bardowie*, pod red. J. Sawickiej, E. Paczoskiej, Łódź 2001, s. 123.

zamknięcia artysty w dość zawężonym kręgu ideowym, jego twórczość jest odbierana jednostronnie, nie tyle jako twórczość wolnościowa, ile jako manifest określonych idei politycznych. Chociażby ze względu na to pamiętać należy, że:

Kaczmarek zakłamuje twórczość (także własną), która jest przede wszystkim spełnieniem potrzeby autokreacji, czymś najgłębiej własnym – a dopiero potem ktoś nadaje jej znaczenie „głosu wspólnego”. **Bardem zostaje się zwykle poniekąd, bez wiedzy i woli, z nadania publiczności, która szuka zwierciadła dla swych doświadczeń, emocji**²⁴ [pogrubienie – D.S.].

Spostrzeżenia dotyczące tego, że Kaczmarek stał się bardem nie do końca dlatego, że taki był jego twórczy cel, ale stanowiła o tym raczej potrzeba publiczności, pojawiają się również w komentarzach z prasy przytaczanych przez Sykulską:

Tak oto Kaczmarek – mimo woli – stał się bardem Solidarności.

Niegdyś okrzyknięty bardem Solidarności...²⁵

Sykulska pisze o tym, że został on wykreowany wręcz na *artystycznego rzecznika Solidarności*²⁶, co do końca jego życia rzutowało, a nawet i po śmierci nie pozostaje bez znaczenia, na odbiór jego twórczości. Artysta dość szybko postanowił zerwać z nadanym mu wizerunkiem. Jego twórczość, szczególnie w programie *Bankiet*, diametralnie odwraca się od tej wcześniejszej, zaangażowanej w sprawę narodową. Paradoksalnie ta próba zewnętrznego przyporządkowania autora do bycia wyrazicielem pewnych politycznych przekonań wpłynęła na rozwój twórczości, czyniąc ją coraz bardziej różnorodną. Z tej różnorodności bierze się z kolei niejednolity obraz ogromnego dorobku poetyckiego artysty i pewne trudności interpretacyjne. Owe trudności nie pojawiają się przy interpretacji poszczególnych utworów, ale dopiero przy próbie całościowego określenia płaszczyzny ideowej.²⁷

Pojawienie się postaci czy może raczej instytucji barda (bo obok artysty tworzy ją także publiczność) wiąże się z zaistnieniem specyficznej chwili dziejowej – momentu przełomu lub zagrożenia. Owa specyfika czasu wymusza w pewien sposób podniosły ton i tematykę utworów. O tyrtejskim tonie utworów Kaczmareckiego należy mówić nie

24 L. Burska, *Jacek Kleyff wyrusza z salonu szukać szczęścia dalej...*, w: *Bardowie...*, s. 111-112.

25 K. Sykulska, *Jacek...*, s. 123-124.

26 *Tamże*, s.124.

27 Stąd, dla porządku, zadaniem niniejszego rozdziału jest zarysowanie pewnych tendencji tyrtejskich w twórczości Kaczmareckiego. Kolejny rozdział będzie próbą pokazania na ile odejście od tematyki patriotycznej jest zaprzeczeniem postulowanych wcześniej wartości.

tylko przy jawnych zawołaniach do boju, których jest zresztą niewiele. Tyrteizmowi towarzyszą także inne, nieco subtelniejsze motywy. *Słownik literatury polskiej XIX wieku* podaje, że:

Legendzie Tyrteusza towarzyszył w romantyzmie polskim nurt poezji patriotycznej nawołującej do czynu i walki o wolność, któremu patronowała legenda greckiego poety i który później nazwany został przez badaczy tyrtejskim.²⁸

Nie można jednak pominąć faktu, że:

Wyraźną fascynację greckim poetą zauważyć można w środowisku wileńskich filomatów, dla których Tyrteusz był nie tylko wzorem poety prowadzącego naród do boju, lecz również potwierdzeniem ogólniejszego przekonania o kreacyjnej mocy poezji w stosunku do życia.²⁹

W subtelniejszej wersji zatem poezja tyrtejska wyraża:

najgłębsze dążenia literatury romantycznej, skutecznie walczącej o ocalenie zagrożonej podmiotowości narodu i tożsamości jego kultury.³⁰

W tym nurcie mamy do czynienia nie tylko z hymnem, odą, apelem czy pieśnią wojenną nawołującą do boju. Znajdziemy także utwory autotematyczne, refleksję dotyczącą roli poety i poezji czy poetycką diagnozę czasów współczesnych twórcy. Niebagatelną rolę odegrają także motywy mitologiczne, biblijne, motyw pędu i lotu. Nierzadko towarzyszyć temu będzie próba przekształcenia nieszczęścia w zemstę.³¹ Wobec trudnego momentu dziejowego, przełomu i milczącego Stwórcy wiara poety w moc własnej twórczości osiągnie swoje apogeum, bo:

gdy „Opatrzność” głucha, człowiek w samym sobie odnaleźć musi Boga; sobie musi przypisać najważniejszy boski atrybut, tj. moc tworzenia.³²

Poezja tyrtejska przepiękna jest buntem, zawołaniem do czynu, pragnieniem zemsty. Twórca staje się duchowym przywódcą, autorytetem, kimś stawianym na piedestale.

28 Z. Trojanowiczowa, *Tyrteizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej, Wrocław 1997, s. 974.

29 *Tamże*, s. 974.

30 *Tamże*, s. 976.

31 Por. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 148.

32 *Tamże*, s. 473.

Jednak ten piedestał nie powinien być oddalony, przywódca prowadzi lud i jest blisko niego, przede wszystkim zaś kształtuje postawy. Ważnym aktem jest niewątpliwie podporządkowanie życia prywatnego sprawie zbiorowej, moment, w którym Gustaw przemienia się w Konrada. Jan Poprawa, opisując dzieje piosenki studenckiej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku podkreśla, że:

Nawet czynności tak indywidualne, jak malarstwo czy poezja – przywracano społeczeństwu przy użyciu haseł oznajmiających wspólnotę.³³

Jak budowanie poczucia wspólnoty i jedności w walce jest sprawą niebagatelną, tak nie mniej ważne wydaje się zaszczepienie wiary w możliwość zmiany zastanego stanu rzeczy. Niewiara zaś:

jest źródłem dystansu, niechęci do jakiegokolwiek zaangażowania.³⁴

Autor cytowanego szkicu wspomina o twórcach, których poezja świadczyła o oddaleniu, dystansie wobec rzeczywistości, stanowiła ucieczkę, daleko było jej do jakiegokolwiek zaangażowania. Świadczyła raczej o odosobnieniu jednostki, niemożności poczucia wspólnoty. Takie jednak tendencje były charakterystyczne dla czasów odznaczających się większą bądź mniejszą stabilizacją. Początek lat osiemdziesiątych XX wieku przyniesie zdecydowanie inne potrzeby, inne wymagania wobec twórców. Kaczmarek, który w tym czasie stawał się coraz bardziej znany, wręcz uwielbiany przez szerokie grono odbiorców, prezentował zgoła inną postawę, w pełni zaangażowaną. Wobec tych przejawów nie dziwi fakt, że zdobył sobie miano przywódcy „młodego pokolenia”. Kreowanie przez niego poczucia wspólnoty to nie pierwszy przejaw tego rodzaju tendencji. Pewną analogię znajdujemy w poezji czasu powstania listopadowego. Andrzej Zieliński pisze:

Poezja powstańcza spełniała doraźne, polityczne funkcje, oddziałując w określonym duchu na czytelników i słuchaczy. W znacznej części miała ona charakter tyrtejski – większość twórców stawiała sobie wyraźny cel: wzniecenie i podtrzymywanie zapału bojowego, kształtowanie postaw patriotycznych. Była to poezja czynnie zaangażowana w formowanie aktualnych poglądów i koncepcji – zwłaszcza idei walki zbiorowej.³⁵

33 J. Poprawa, *Zaśpiewać na barykadzie młodości*, Warszawa 1984, s. 9.

34 *Tamże*, s. 25.

35 A. Zieliński, *Wstęp do: Poezja powstania listopadowego*, Wrocław 1971, s. XLVII.

Kształtowanie postaw i poglądów to także cel piosenek Kaczmarzkiego. Wśród jakże licznych jego utworów *Przejście Polaków przez Morze Czerwone* obok *Murów* w najbardziej jaskrawy sposób postuluje ideę wspólnotowości i rolę poety jako przewodnika. Co więcej, owe *drżące plemię boże* – Polacy wydają się pełnić rolę tych, których zwycięstwo przyniesie wyzwolenie innym plemionom:

Za nami ściana świata tego ludów
Stoi milcząca, czekająca cudu.³⁶

Istotne, że właśnie z tłumu zniewolonych ludzi wyłania się przywódca, człowiek *niespełna rozumu*; być może szalony, może gnany szalonym pędem ku wolności. Obiecuje wyzwolenie, deklaruje, że posiada władzę, którą jest wiara w powodzenie tego przedsięwzięcia. Liczne wykrzyknienia świadczą o próbie wzniesienia zapалу w słuchaczach, obudzenia wiary i woli walki z żywiołem:

Wtem jeden człowiek, niespełna rozumu
Na kamień włazi i woła do tłumu:

Ja wam powiadam i kto chce, niech wątpi,
Że się to morze przed nami rozstąpi!

Ja nad tym morzem trzymam wiary władzę!
Ja pójdę pierwszy! Ja was poprowadzę!

Przejście przez Morze Czerwone zakończyło się jednak klęską, pozostał jedynie przywódca – poeta, któremu przypadło w udziale opowiedzenie historii. O ile Morze Czerwone jest dość jednoznaczną metaforą, to próbę przejścia przez nie, której podjęli się bohaterowie liryczni, można interpretować na kilka sposobów. Nie to jednak wydaje się najistotniejsze. Na pierwszy plan wysuwa się wspomniany motyw opowiedzenia historii. To historia właśnie jest jedną z głównych bohaterek utworów Kaczmarzkiego. Autor nie wyklada dziejów w sposób beznamiętny. Są to raczej poetyckie ilustracje służące nierzadko zawołanej przestrodze. Wyłania się także swoisty morał, który

36 J. Kaczmarzki, *A śpiewak także był sam*, Warszawa 1998, s. 115. Wszystkie cytaty z Kaczmarzkiego pochodzą z tego wydania. Pod kolejnymi cytatami w nawiasie zaznaczana będzie strona, na której znajduje się przytaczany utwór.

poucza o konieczności pamiętania o historii dla zrozumienia współczesnej rzeczywistości, dostrzeżenia ciągłości wydarzeń dziejowych. To pragnienie wyraża wczesny utwór, pt. *Krajobraz po uczcie* (1977), który według Poprawy stał się istotnym tekstem dla młodych słuchaczy:

Opowieść o sprzedaniu tego, co największe: ojczyzny i sumienia. Wykrzyczana, gorzka opowieść, pełna niezmiernie osobistego protestu autora i wykonawcy zarazem, młodego chłopca żyjącego dwieście lat później. Właśnie ten osobisty ton, osobiste zaangażowanie – stało się siłą Kaczmarzkiego, a także siłą jego słuchaczy i uczniów. Siłą dodatkowo pomnożoną przez pamięć. Motyw niezgody na kapitulację, nawet jeśli ogłoszona została wbrew temu, co z dwudziestowiecznej perspektywy uznalibyśmy za właściwe, a przede wszystkim moralne. Był to stały motyw „historycznych” ballad Kaczmarzkiego. Jak się zaś zgodzić z nieprawością losu, który Polskę skazał na stuletnią niewolę?³⁷

To właśnie kształtowanie postawy niezgody na zastaną sytuację, niezgody na zapomnienie historii i powszechny marazm jest wysuwającym się na plan pierwszy postulatem w tyrtejskim nurcie twórczości Kaczmarzkiego. Dalej, już w wymiarze ponadhistorycznym i ponadnarodowym, wszelka zgoda na istnienie zła jawi się jako najbardziej amoralna postawa, którą poeta wyrzuca nawet sobie. W jednym z późniejszych utworów *Konfesjonal* pojawia się wyznanie:

Stworzyłem świat – na podobieństwo Świata
Uznawszy, że na wszystko mam odpowiedź,
Lecz nie wyjąłem misy z rąk Piłata
I nie uniknął swojej męki – Człowiek. (s. 460)

We wczesnej twórczości warszawskiego poety znajdujemy mnóstwo zapału oraz pragnienie przeniesienia go na słuchaczy. Pojawia się wiara w powodzenie działania, możliwość przezwyciężenia trudności, dokonania tego, co wydawać się może niemożliwe. Pojawia się wiele wykrzyknień, pytań retorycznych przekazujących emocje, wobec których czytelnik nie pozostaje obojętny. Jeszcze większej siły nabierają te teksty w przekazie śpiewanym. Ich autor i wykonawca bardzo ekspresyjnie wyraża swoje przekonania. Równie częste apostrofy sprzyjają zaangażowaniu odbiorcy. Dla przykładu można przytoczyć utwór *Ze sceny* (1977):

37 J. Poprawa, *Zaśpiewać...*, s. 57.

Rozciągnąć czas! Hej, wy tam, w mroku – czy wierzycie
Mnie, który wie, jak się w epokę zmienia chwilę?
Otwórzcie drzwi! I zaraz zobaczycie
Jak marny czas, co gnębił nas, zostaje w tyle! (s. 21)

Z drugiej strony w tych utworach przewija się często pewna skarga, zarzut czyniony w stronę tych, którzy uśpili swą czujność, znajdują się jakby w stanie ciągłego oczekiwania na zryw, na czyjąś inicjatywę, sami jednak jej nie podejmują. Uprawiają grę, żyją w świecie pozorów, pozwalają na zaprzepaszczenie kolejnych szans, jak w utworze *Manewry* (1977):

– Zbudź się – Otwieram oczy – pole
Kolega – okop – flagi żerdź.
Zmrok. Wciąż czekamy na swą kolej.
Żyjemy. Śniąc śmierć. (s. 70)

Bierna postawa wobec rzeczywistości jest niewątpliwie napiętnowana. Autor nie czyni tego jednak, moralizując wprost, pouczając o alternatywnym postępowaniu. Nierzadko posługuje się ironią:

Więc znów bawimy wszyscy się
Pod czujnym okiem Pani, i
W przedszkolu naszym nie jest źle!
(Szczególnie, gdy się śpi!) (*Przedszkole* s. 67)

Ciekawym obrazem swoistego odrętwienia, beczynności, stagnacji, a także przywiązania do dóbr materialnych jest utwór *Pompeja* (1978). Wydarzenia opisane w tej balladzie odbywają się w dwóch planach czasowych, pierwszy z nich jest bliski czasom współczesnym, to moment odkrywania starożytnego miasta przez archeologów, drugi – moment wybuchu Wezuwiusza. Spoiwem łączącym dwie perspektywy czasowe jest szczekanie psa. To właśnie pies jest jedynym „mieszkańcem” miasta, który przeczuwa nadchodzące nieszczęście, został jednak zignorowany. Ci, którzy słyszeli jego głos, poczuli niepokój, woleli jednak przyjąć blahe, łatwiejsze rozwiązanie jako

powód zachowania zwierzęcia:

– Czemu pies szczeka targa się po nocy? –
Tej którą objął twarz znieruchomiła
– Bzdura może ulicznik trafił kundla z procy –
[...]
– Świat nie zginie dlatego że bydlę zawyło –
Odwraca jej głowę i długo całuje,
Na dach pada gorące pierwsze ziarno pyłu. (s. 26)

W kontekście twórczości tyrtejskiej wypada bliżej przyjrzeć się programowi artystycznemu *Raj*, bo tak, jak

W poezji powstańczej nasila się łączenie sprawy narodowej z religią³⁸–

tak zauważamy wyraźny zwrot w stronę motywów biblijnych czy szerzej – mitologii w twórczości autora *Murów*. Głównym bohaterem utworów składających się na płytę pt. *Raj* jest Bóg. Przypomina on jednak bardziej totalitarnego władcę niż miłosiernego stwórcę. Jak zauważa Krzysztof Gajda, Bóg to

absolutny władca wykreowanego przez siebie świata. Spektakl nie jest jednak chrześcijański [...]. Kaczmarek, reinterpetujący wybrane wątki biblijne, stawia Boga i jego boskość w stan oskarżenia.³⁹

Jest to byt wszechwiedzący, nieomylny we własnym przekonaniu, ktoś, kto przy tworzeniu świata wypowiada szereg sentencji, z którymi niepodobna dyskutować, czy też podawać ich w wątpliwość. Kreowany przez autora Stwórca jest bliski Bogu starotestamentowemu, Panu odległemu, surowemu, wszechwiedzącemu i nieczułem na zawołania ludu. Pojawia się sytuacja milczącego Boga, który *sądzi*, nie odpowiada na wezwania, wydaje się nie ingerować w świat ludzki. W takich momentach wzrasta rola twórcy, który poprowadzi naród do zwycięstwa. Poety pełnego zapału i wiary w kreacyjną moc poezji, przeciwieństwa Boga z utworu *Stworzenie świata*, który głosi, że:

W działaniu trzeba poznać kolej rzeczy

38 Z. Trojanowiczowa, *Tyrteizm...*, s. 975.

39 K. Gajda, *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów*, Poznań 2003, s. 89.

[...]

W tworzeniu szkodzi marzeń niecierpliwość (s. 33)

Warto jeszcze wspomnieć o motywie buntu, który pojawia się w utworach zawartych w programie *Raj*. Najwyraźniejszym przykładem będzie bunt wręcz lucyferyczny z utworu *Strącenie aniołów*. Wnioskować można, że to buntownicy są głosem ludu, tym, co ten lud prowadzi do zwycięstwa i wyróżnia spośród innych. Znowu pojawia się obraz milczącego Boga:

Chóry śpiewały milczał głos

Który powinien wszystko wyjaśniać

[...]

Ostatni spadnie pierwszy z nich

Czerniejąc w locie po koronę

Po nim zostanie

Biel tłumu głos stłumiony. (s. 35)

Najciekawszym tyrtejskim utworem Kaczmarek jest *Źródło* (1978). Nie jest to pieśń wykrzyczana, w sposób ekspresyjny nawołująca do boju, ale raczej cichy, refleksyjny manifest wiary w sens walki, nawet tej podziemnej. Podmiot liryczny wyraża także wiarę w siłę każdej poszczególnej jednostki, która – łącząc się z innymi tworzy – rzekę, nurt, którego bieg trudno powstrzymać:

Ale jest ciągle rzeka na dnie tej rozpadliny, jest i będzie, będzie jak była

[...]

Z obu stron żwir i glina, by zatrzymać go w biegu, woda syczy i wchłania lecz żyje

I zakręca, omija, wsiąka, wspina się, pieni, ale płynie, wciąż płynie wbrew brzegom –

[...]

I niech łączą się zbocza bezlitosnych wąwozów, bo cóż draży kształt przyszłych
przeźreni

Jak nie rzeka podziemna? (s. 29)

Wspomniane już zostało, że z nurtem tyrtejskim wiąże się motyw lotu. Nie zawsze jest to niepokonany, zwycięski pęd, jak w *Farysie* A. Mickiewicza, ale także lot, który

kończy się nieuniknionym upadkiem niczym mitologiczny lot Ikara. Kaczmarek, inaczej niż Mickiewicz, który

nigdy w mowie i piśmie, które dotrwały do naszych czasów, nie wspominał o Ikarze, o Dedalu, o królu Minosie [...] ⁴⁰

poświęcił w programie *Mimochodem* dwa utwory Ikarowi; *Lot Ikara* oraz *Upadek Ikara*. Na ile jednak te inspirowane mitologią oraz malarstwem piosenki podejmują nutę tyrzejską, wypadnie rozważyć w kolejnym rozdziale.

40 M. Piechota, *Ikaryjskie inkrustacje Mickiewicza*, w: *Godność i styl: prace dedykowane Włodzimierzowi Wójcikowi*, pod red. M. Kisiela, Katowice 2003, s. 39.

Rozdział III

Ikar i Farys

Czemu zaraz mam być trup?
To jest bardzo dobry słup;
Żeby móc poszerzyć sobie horyzonty!
Patrzę w górę i na boki
I niekiepskie mam widoki;
A poza tym sięgam wzrokiem ponad fronty!
(J. Kaczmarek *Przyjaciele*)

Czy w ogóle wypada zestawiać ze sobą te dwie dość odległe postaci – Ikara i Farysa? Wydawać by się mogło, że prócz towarzyszącego im lotu nic ich nie łączy. Ikar, syn budowniczego i artysty Dedala, to powszechnie znana postać mitologiczna. Co więcej, w wersjach mitu o Dedalu i Ikarze zaprezentowanych przez np. Jana Parandowskiego⁴¹ czy Wandę Markowską⁴², syn konstruktora skrzydeł odgrywa raczej rolę drugoplanową, nadając jednocześnie owemu mitowi wymowę dydaktyczną. Gdyby przyjrzeć się bliżej tej opowieści, wywnioskować można, że to lot Dedala był lotem ku wolności. Konstruując skrzydła, planował przecież ucieczkę z Krety, by odzyskać porzuconą niegdyś ojczyznę – Ateny. Ta postać jest ciekawa również z innego punktu widzenia – miał on dysponować tak wielkim talentem, że jego rzeźby powodowały daleko idące złudzenie ożywionych.⁴³ Postać Dedala miała wszelkie predyspozycje do

41 Por. J. Parandowski, *Legendy kreteńskie*, w: *Mitologia*, Londyn 1992, s. 212-216.

42 Por. W. Markowska, *Dedal i Ikar*, w: *Mity Greków i Rzymian*, Warszawa 1973, s. 243-246.

43 Por. J. Parandowski, *Legendy...*, s. 213.

stania się inspiracją dla poezji tyrtejskiej. Jego dzieła powodowane były pragnieniem odzyskania wolności, brały – chciałoby się rzec – aktywny udział w czynie, w końcu do złudzenia przypominały żywe istoty. Mitologiczny bohater nie okazał się jednak na tyle inspirujący, by snuć poetyckie refleksje o nim i jego dziele. Choć to ostatnie było w literaturze niejednokrotnie podejmowane, to jednak za sprawą Ikara. Ten zaś nie mógł stać się pozytywnym przykładem, ponieważ na jego lot spoglądano, za sprawą znanego mitu, a co za tym idzie – przez pryzmat upadku. To właśnie motyw upadku Ikara doczekał się poetyckich, a także prozatorskich i malarskich adaptacji.

Także Kaczmarek wpisuje się w tradycję, która podejmuje motyw upadku Ikara. Bezpośrednim kontekstem dla *Upadku Ikara* nie jest jednak mitologia, a obraz Pietera Bruegla starszego. W utworze poety, który jest przekładem intersemiotycznym z dzieła flamandzkiego malarza, Ikar jest prawie nieobecny. Jedyne ślad, jaki po nim został, to zabłąkane piórko. Poszukując jednak wątków tyrtejskich w poezji Kaczmarek, warto zwrócić uwagę nie na wspomniany utwór, ale na *Lot Ikara*, jako piosenkę o poczuciu wolności, potęgi i o wszechogarniającym pędzie. Właśnie wspomniany pęd jest wspólnym mianownikiem lotu Ikara w ujęciu dwudziestowiecznego poety i specyficznego lotu, który podejmuje Farys Mickiewicza. Drugi z wymienionych, to postać z innego kręgu kulturowego i innej epoki. Według objaśnienia Mickiewicza, „Farys jeździec, jest to zaszczytne nazwanie u Arabów Beduinów, znaczące to samo, co *chevalier*, rycerz w wiekach średnich”.⁴⁴ Orientalny bohater przemierza pustynię na rumaku, po czym wzbija się w przestrzeń powietrzną, zostawiając za sobą przeszkody i zagrożenia. Reprezentuje niczym nieposkromiony pęd ku jakimś wzniosłym ideom, może ku idei wolności i wyzwolenia. Co niezwykle istotne, jego podróż kończy się zwycięstwem, wejściem w upragniony obszar i wyzwoleniem. Warto zwrócić uwagę, że jest to także „lot”, a może wzlot, mentalny, rozszerzający horyzont postrzegania. Coś, jakby inicjalny moment na drodze poznania. Choć z jednej strony, Farys dociera do celu, to z drugiej, dalej wysła swą myśl:

Myśl moja ostrzem leci w otchłanie błękitu,
Wyżej, wyżej i wyżej, aż do niebios szczytu.
Jak pszczoła topiąc żądło i serce z nim grzebie,
Tak ja za myślą duszę utopiłem w niebie.⁴⁵

44 Za Cz. Zgorzelskim, przypisy do *Farysa*, w: A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. 2., oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, s. 188.

45 A. Mickiewicz, *Wybór...*, s. 196.

Lot romantyczny jest rodzajem podróży, która, bardziej niż inne, stwarza możliwość szerokiego poznania rzeczywistości. Jawi się jednocześnie jako podróż niemożliwa, gdyż umiejętność latania, już nie balonem, a siłą własnych skrzydeł, zawsze pozostawała poza umiejętnościami człowieka. A jednak bohater romantyczny, dzięki sile swej woli, która stwarza pęd nie do zatrzymania, posiadał „moc” skrzydeł. Być może jest to podróż, w której sam akt poznawania, nie zaś poznanie jako czynność skończona, stanowi cel. Powietrzne podróżowanie zawsze wiąże się z samotnością bohatera, pewnym pionierstwem, poszerzaniem horyzontów, choć, jak w *Odzie do młodości*, zdarzają się apostrofy zachęcające innych do wzbicia się ponad poziomy. Skrzydła jednak posiadać będzie ten, kto innych poprowadzi, jak Konrad z *Dziadów części III*, który, jak można domyślać się, „sam je sobie stworzył”.⁴⁶ Nie dziwi zatem, że wśród bogatej symboliki skrzydeł, odnotowanej w *Słowniku symboli*, znajdzie się również i takie znaczenie, które odsyła do pieśni metonimicznie pojętej jako poezji⁴⁷. Właśnie taka miała być poezja tyrtejska – uskrzydłona, ale w sensie: zdolna do wzlotu, porywająca, wyznaczająca sposób myślenia i postępowania, a także pełna wiary we własną moc sprawczą. Czy jednak lot Ikara wpisuje się w ten nurt? Kopaliński pisze, że skrzydła Ikara oznaczają niewydolność funkcjonalną.⁴⁸ Brakuje zatem miejsca na dopisanie ewentualnych pozytywnych znaczeń. Okazuje się jednak, że mitologiczny bohater nie daje się tak jednostronnie zamknąć w interpretacji. Kaczmarek we wspomnianym już utworze *Lot Ikara* wskazuje na inny aspekt tej postaci. Piosenka jest niewątpliwie apoteozą indywidualizmu, a także młodości pojętej w sposób romantyczny, o czym wspomina Janion:

Młodość stała się w romantyzmie „alegorią” całego życia, a jednocześnie romantyzm, a zwłaszcza już romantyzm polski, możemy rozpatrywać jako „alegorię” młodości. Bo młodość romantyczna, traktowana nie tylko jako kategoria biologiczna bądź też socjologiczna, lecz jako konstrukcja ideologiczna, jako rękojmia autentyczności, „prawdy życia”, niosła w sobie możliwość intensywnej rewaloryzacji wszystkich wartości przez romantyzm najwyżej cenionych.⁴⁹

Mamy zatem do czynienia z postacią Ikara jako młodego indywidualisty, który sam

46 M. Piechota, *Ikaryjskie inkrustacje Mickiewicza*, w: *Godność i styl: prace dedykowane Włodzimierzowi Wójcikowi*, pod red. M. Kisiela, Katowice 2003, s. 45.

47 Por. *Skrzydła*, w: *Słownik symboli*, W. Kopaliński, Warszawa 2001, s. 385.

48 Por. *Tamże*, s. 386.

49 M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 120.

nadaje sens swojemu postępowaniu. Reinterpretacja mitu, której dokonał Kaczmarek wskazuje na odmienny aspekt działań bohatera, dotąd określanych najczęściej jako lekkomyślne. Sam Ikar zaś przestaje jawić się jako młodzieniec, który poniósł klęskę. Podmiot liryczny tego utworu to młody człowiek świadomy swego upadku, spoglądający przez jego pryzmat na lot, który odbył, a także dumna postać przekonana o doniosłości swego czynu. Świadomość niebezpieczeństwa ściera się tu z potęgą, jaką otrzymał bohater wraz ze skrzydłami:

Ostrzegął mnie ojciec, gdy skrzydła majstrował,
Przed lotem na własny rachunek.
Lecz cel mój – świst myśli – zagłuszył te słowa
I ścięgną naciągnął, jak strunę.
Więc w górę! – Nad głowy, nad stropy, nad ziemię!
W poszumie stroszących się piór!
Najwyższą świątynię zamyka sklepienie,
A ja – nad sklepieniem! Wskroś chmur!⁵⁰

Jedynym celem Ikara jest wzbicie się jak najwyżej. Właśnie ta największa odległość pozwoli mu na konfrontację własnej indywidualnej jednostki z tłumem, który pozostał na ziemi. W tej konfrontacji zdecydowanie wygrywa Ikar pełen mocy, która choć tylko na chwilę została mu dana, to jednak jej doświadczył w przeciwieństwie do tych, którzy nie mogą podróżować wzwyż, a nawet Dedala, który, kierując się rozsądkiem, nie pozna pełni możliwości swego wynalazku. Młody bohater porusza się kierowany własną wolą, świadomym wyborem i pędem twórczym w odróżnieniu od innych, którzy zasiedlają „obszar gnuśności zalany odmętem”. Przemieszczają się po powierzchni w sposób mechaniczny, jak gdyby nie z własnej woli, a kierowani przez kogoś, kto wyznaczył im tory, z których nie potrafią czy też nie chcą zbroczyć:

Ich miasto – płat kory w labirynt poryty,
Co – martwy – od pnia się odkruszył.

50 [Http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze_alfabetycznie/kaczmarekiego/l/lot_ikara.php](http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze_alfabetycznie/kaczmarekiego/l/lot_ikara.php) Utwory powstałe po 1998 roku nie znajdują się w antologii *A śpiewak także był sam*, jedynym więc źródłem późniejszych tekstów jest podana strona internetowa.

Ich państwo – garść wysp dryfujących w błękity,
Istnienie ich – trucht karaluszy.

Wartościowana negatywnie jest nie tylko bezwolność, ale przede wszystkim, podobnie jak w *Odzie* Mickiewicza, stagnacja, niechęć do czynu, podążanie starymi, dawno utartymi drogami, które najczęściej nie przystają do obecnego czasu i sytuacji. Utwór nie jest jedynie dumną manifestacją wyższości Ikar, którego niosą własne, choć nie przez siebie skonstruowane, skrzydła. To również głos dotyczący przełomu, wyznaczenia nowej drogi, jaką będą mogli podążyć ci, którzy się na to zdobędą. Sam Ikar stanowi tę nową drogę, zupełnie odmienną od poznanych dotychczasowo:

Chmur karki pokorne rozpędzam rozpędem,
Gdzieś za mną wiatr wyje jak pies;
Nie pytam o drogę, dróg szukać nie będę –
Ja sam jestem drogą za kres!

„Droga za kres” jest drogą przewyżającą ograniczenia poznania empirycznego, jest być może także przejściem w inny stan możliwości percepcyjnych. Kres niekoniecznie jawi się tu jako nieuchronny upadek i klęska. Upadek zresztą w tym utworze nie powinien być utożsamiany z klęską. Jest on raczej przypieczętowaniem tego, co osiągnął Ikar swym pędem. Z drugiej strony motyw upadku jest w piosence obecny od początku, ponieważ podmiot liryczny opowiada o locie, którego doświadczył, a także o końcu tego lotu, wzbijając się paradoksalnie czy też podnosząc z upadku, by nakreślić inny punkt widzenia na własny czyn. Wyznaczanie nowych horyzontów przez jednostkę, uznaną za ogarniętą jakimś rodzajem euforii czy nawet szaleństwa, pojawia się jako stosunkowo częsty motyw w twórczości Kaczmarzkiego. Warto na marginesie rozważań wspomnieć o podmiocie lirycznym z utworu *Krzyk*, który nawiązuje do znanego obrazu Edwarda Muncha o tym samym tytule. Kobięcy podmiot liryczny nie wzbija się w przestrzeń podniebną, a draży korytarze, które są niewątpliwie metaforą zarówno pewnych przełomów dziejowych, jak i wyznaczania nowych ścieżek poznania:

Mówicie o mnie, że szalona, że szalona!
Mówicie o mnie, ja to samo krzyczę o nas!
I swoim krzykiem przez powietrze drążę drogę,
Po której wszyscy inni iść w milczeniu mogą... (s. 80)

Osoba, która prowadzi innych lub wyznacza kierunek, którym będą podążać, to zwykle ktoś nierozumiany czy pojmowany w niewłaściwy sposób. W utworze *Przejście Polaków przez Morze Czerwone* tym, który ma poprowadzić tłum jest „człowiek niespełna rozumu”. Umieszczenie Ikara Kaczmarskiego w obszarze szaleństwa byłoby zbyt daleko posuniętą refleksją, nieznajującą potwierdzenia w utworze. Bez większego ryzyka mówić jednak można o jakiejś postaci szału, który ogarnia bohatera. Choć czyn mitologicznego bohatera nie kończy się jawnym zwycięstwem, jak to ma miejsce w *Farysie*, to można chyba zaryzykować stwierdzenie, że nie poniósł ostatecznej klęski. Jego zwycięstwem jest świadomość tego, że nie przybędzie do celu pojętego jako planowany koniec podróży. Celem staje się sama podróż, samo wyzwolenie pędu, który rozumieć można jako pewną siłę pisarską. Ta moc twórcza jest jak Ikar podczas lotu – nieposkromiona, a jednocześnie ograniczona przez świadomość upadku. Takie poczucie nieskończoności z jednej strony i granic z drugiej zbliża do pojęcia sztuki w koncepcji ironii romantycznej Friedricha Schlegla. Gdyby w utworze występowała inna postać, taka, która odnosi dosłowne zwycięstwo nad siłami natury i przeciwnościami, utwór byłby bardzo bliski *Farysowi*. Znajdujemy w nim bowiem lot i pęd, które w obu przypadkach mają dość niejasny cel. Jak pisze badaczka: „Pierwotny Farysowy pęd i lot nie miał bowiem zbyt wyraźnie określonych celów”.⁵¹ W innym miejscu podkreśla z kolei, że w utworze pojawia się „apologia wolności i wyniosłej samotności”⁵² bohatera, co można by powiedzieć również o Ikarze warszawskiego poety. W końcu w obu przypadkach mówić można o „triumfie siły pisarskiej poety”⁵³, którego obecność dostrzega Czesław Zgorzelski w *Farysie*. W utworze współczesnego poety jest to także triumf nad samym sobą, własnym dziełem, koniecznością i determinizmem. Obecność już wcześniej wspomnianej świadomości w tym, co postanawia zrobić bohater piosenki, zbliża tę postać do egzystencjalnego ujęcia. Ikar Kaczmarskiego dąży do samego dążenia, świadomy swych ograniczeń, ale zarazem

51 *Tamże*, s. 149.

52 M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 347.

53 C. Zgorzelski, Wstęp do A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, s. XLI.

niepokonany, przywodzi na myśl Syzyfa w reinterpretacji Alberta Camusa. Mitologiczni bohaterowie zwyciężają konieczność losu poprzez świadomość tej konieczności i niezwyciężony upór. Syn Dedala góruje nawet nad bogami Olimpu, którzy nie różnią się nazbyt od wcześniej pozostawionych w oddali ludzi:

Skrzydlaty i nagi, wśród światła okruszyn,
W igrzyska wpatruję się boże;
Ich uczyły i walki - jak trucht karaluszy,
Ich Parnas – labirynt na korze...

Ostatnia strofa utworu to poetycki opis nieuniknionego upadku, który pada z ust Ikara. Nawet w tym momencie, znacząc już po raz ostatni ślad na niebie, podkreśla swój indywidualizm. Zwycięstwo indywidualizmu jest zwycięstwem nad upadkiem, a raczej klęską. Paradoksalnie ulotność chwili lotu wzmacnia jego doniosłość:

Na ciemnym tle nieba wypalam ślad jasny,
Mój ślad – już ostatni, przelotny, lecz własny
I spadam kometą, chwilowym płomieniem
Być może spełniając tym czyjeś marzenie [...]

Warto zwrócić uwagę na sam kierunek, w którym spada bohater. Nie jest to spadanie w dół, choć „wszystko mknie wzwyż”, a jakby w sam środek jakiejś nowej przestrzeni, bo „w głąb”. Lot Ikara w rozumieniu Kaczmarek jest również manifestacją ambicji, czego potwierdzenie znaleźć można w innym utworze, który także podejmuje motyw lotu, ale w odmienny sposób. W piosence *Lot. Epitafium dla emigrantów* podróż podniebna nie jest manifestacją potęgi twórczej, pędu. W tym przypadku przestrzenne górowanie nad ziemią i spojrzenie z wyższej perspektywy rodzi szerszy obraz rzeczywistości. Pozwala ogarnąć różne przypadki i sytuacje i ująć je w zwięzły opis. W jednej ze strof, będącej rozbudowanym porównaniem, przywołany zostaje Ikar, jego rola w tym utworze nie jest jednak doniosła:

Przed nami zatem jeszcze lot,
Nie będzie topniał w słońcu wosk,
Bo nie ambicje nas unoszą,
Lecz popiół tęsknot, snów i trosk
Tych, którzy pragnąc – o nic nie proszą. (s. 465)

Strofa jest porównaniem nie w sensie formalnym, tylko w zestawieniu z całym utworem. Ikar pojawia się tylko po to, by zbiorowy podmiot liryczny mógł orzec, że jego lot nie ma nic wspólnego z lotem Ikara, nie jest napędzany przez ambicje.

Z całą pewnością można stwierdzić, że *Lot Ikara* Kaczmarek jest specyficzną „pieśnią” mitycznego bohatera, który pozostawia unikalne świadectwo swego czynu, manifestację indywidualizmu i pochwałę młodości. Dzięki temu, że od początku krótkiego lotu towarzyszy synowi Dedala świadomość nieuchronnego upadku – co niezwykle istotne – upadku w głąb, jego pieśń może się ciągle powtarzać. Jest ona także świadectwem pędu twórczego, siły która zna swe ograniczenia, ale może konstruować nieskończony świat. Ślady neoplatonickiej myśli, zaadoptowanej przez romantyzm między innymi dzięki Schleglowi, komponują się harmonijnie z reinterpretacją starożytnego wątku. Siła poezji tyrtejskiej zaczyna współistnieć z elementami ironii romantycznej.

Rozdział IV

Oblicza ironii

Och! Jakże spałby sobie człowiek
wyższy nad skargi ustawiczne,
Lecz cóż? – gdy jeszcze u powiek
Roz-siędą się sny ironiczne!!...

(C. K. Norwid *Ironia*)⁵⁴

Każdy, kto zajmuje się analizą twórczości literackiej pod kątem ironii napotyka wiele trudności związanych z pojemnością semantyczną tego terminu. Przed rozpoczęciem szczegółowych rozważań wypada usystematyzować wiedzę na temat ironii. Będzie to wymagało zarysowania stanu badań oraz wyodrębnienia pewnych zasadniczych problemów, które pojawiają się podczas próby syntezy tego wieloznacznego i dobrze utrwalonego w badaniach literackich pojęcia. Nierzadko zdarza się, że badacze ujmują problem całościowo; nie wyodrębiają np. ironii retorycznej czy klasycznej. Inni zaś wychodzą daleko poza tradycyjną klasyfikację, uwzględniając w swych badaniach w większym stopniu kontekst filozoficzny czy, być może na potrzebę chwili, dopisują do ironii zupełnie nowe określenia. Uważam za uzasadnione wyjście w swych rozważaniach od ogólnego, szeroko rozumianego znaczenia ironii, po czym, według przyjętej klasyfikacji, przejście do specyfiki każdego z poszczególnych typów czy odmian pojęcia. Taki schemat wydaje się optymalnym rozwiązaniem nie tylko w

54 C. K. Norwid, *Liryki najpiękniejsze*, Toruń 2004, s. 140.

związku z częścią teoretyczną pracy i jej porządkującym celem, ale również dlatego, że każda z odmian ironii, o których niżej, znajdzie swą realizację w piosenkach Kaczmarek.

Już w potocznym rozumieniu ironia jest zjawiskiem złożonym. Celem posługującego się ironią może być chęć wysmiania czy napiętnowania jakiegoś zjawiska, a z drugiej strony zamiar ukrycia swych intencji przed częścią odbiorców. Zaś uczucia, które towarzyszą odbiorcom tego rodzaju komunikatu, mogą być ambiwalentne. Ironia może wzbudzić niechęć w związku z jej bliskością do takich zjawisk jak kpina, kłamstwo, mentorska postawa nadawcy. Niewykluczone także, że będzie wywoływać rodzaj podziwu, gdyż zwykle wymaga biegłości językowej. W końcu zawołany charakter wypowiedzi ironicznej może przysporzyć wiele problemów w rozumieniu, a odbiór znaczenia komunikatu może być daleki od pożądanego przez nadawcę. Jak zaznacza Michał Głowiński:

Sformułujmy rzecz dobitnie: ryzyko nieporozumienia wpisane jest jeśli nie we wszystkie praktyki ironiczne, to w ogromną ich część.⁵⁵

Ryzyko nieporozumienia zdecydowanie maleje wraz z wzrostem świadomości odbiorców. Czyni to z ironii zabieg dla wybranych kręgów porozumiewających się, a maska, którą „zakłada” nadawca, powinna być dla odbiorcy sygnałem zamierzonego przez nadawcę zabiegu komunikacyjnego.

Podstawowe znaczenie ironii w *Słowniku języka polskiego* odwołania tylko jeden wąski aspekt tego pojęcia: *ukryta drwina, utajone szyderstwo, złośliwość zawarta w wypowiedzi pozornie aprobującej*.⁵⁶ Jednak już z tej krótkiej, najbliższej potocznemu rozumieniu definicji wyłania się problem bardzo istotny w toku dalszych rozważań. Pojawia się kategoria pozorów, którą badacze będą określali także jako udanie czy zakładanie maski przez ironistę, co stwarza wspomniane już ryzyko nieporozumienia. Taka definicja jest jednak daleka od pożądanej na potrzeby niniejszej pracy. Szerszy ogląd zjawiska reprezentuje *Słownik terminów literackich*, w którym obok wyjaśnienia pojęcia ironii, znajdują się również takie hasła, jak: ironia romantyczna, ironia sokratyczna oraz ironia tragiczna. Definicja ironii w najszerszym znaczeniu już daje pewne wytyczne. Według *Słownika terminów literackich* ironia to

55 M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: *Ironia*, pod red. tegoż, Gdańsk 2002, s. 9.

56 *Ironia* w: *Słownik języka polskiego*, pod red. S. Dubisza, Warszawa 2003.

1. właściwość stylu polegająca na sprzeczności między dosłownym znaczeniem wypowiedzi a jej znaczeniem właściwym, nie wyrażonym wprost, ale zamierzonym przez autora i zazwyczaj rozpoznawalnym dla odbiorcy.⁵⁷

Wypada podkreślić przede wszystkim to, że użycie ironii jest zawsze świadomym zabiegiem, który wyraża napięcie między sprzecznościami. To, co w tekście sygnalizuje obecność ironii, to przede wszystkim kontekst. Tym kontekstem mogą być inne części danego tekstu, odrębne dzieła literackie czy rzeczywistość pozaliteracka. Niezwykle istotny jest również dystans nadawcy wobec własnej wypowiedzi oraz jej przedmiotu, a także jego wyższość wobec odbiorców, czasem nawet wobec samego siebie (autoironia).⁵⁸ Jako kategoria estetyczna i filozoficzna ironia jest sposobem zdystansowania się podmiotu wobec sprzeczności zaistniałych w rzeczywistości humanistycznej, a także próbą opanowania ich przez twórczość.⁵⁹ Będzie zawierać w sobie elementy opisu i oceny, które dotyczyć mogą tylko niektórych, specyficznych sytuacji:

W ironii opisuje się i ocenia przez przeciwieństwa (sprzeczności). Z mniejszym lub większym akcentem podkreślają tę właściwość wszyscy badacze piszący o ironii.⁶⁰

Przeciwieństwo, szczególnie zaś sprzeczność, to niezwykle ważne pojęcia w procesie tropienia ironii. Wynikają z bardzo zróżnicowanych problemów. Od sprzeczności między dosłownym a faktycznym znaczeniem wypowiedzi, poprzez sprzeczność znaczeń jednego pojęcia, aż do sprzeczności między tworzeniem i niszczeniem jako pewnymi procesami. Należy jednak podkreślić, że ironia nie jest sprzecznością, a jedynie oddaje, rysuje sprzeczność, a mówiąc ściślej napięcie, które rodzi się między sprzecznościami. Szczególne spiętrzenie sprzeczności oddaje, czy też usiłuje oddać, ironia romantyczna, która jawi się jako środek służący porządkowaniu świata postrzeganego jako chaotyczny i nieuchwytny. Paradoksalnie to, co kontrastuje ze sobą, czy nawet wyklucza się nawzajem, w ironicznym zestawieniu zyskuje pewną spójność:

57 A. Okopień-Sławińska, *Ironia*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2005.

58 Por. *Tamże*

59 Por. *Tamże*

60 M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem na tle zjawiska ironii w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1991, s. 30.

Jako pewna forma interpretacji świata ironia „nadaje sens” jakiejś treści dzięki zestawieniu przeciwstawnych sobie perspektyw.⁶¹

To nadawanie sensu odbywa się poprzez odsłanianie różnych obszarów rzeczywistości. Pisząc „rzeczywistość”, mam na myśli zarówno znaczenie słowa bliskie dosłownemu, tj. aspekty otaczającego świata, jak i rzeczywistość językową czy – szerzej – humanistyczną. Tego ostatniego obszaru dotykać będzie najbardziej literacka postać ironii, jaką jest ironia romantyczna. Grę słowem podejmie ironia retoryczna, przepaść między słowem (pojęciem), a jego znaczeniem, odsłania ironia sokratyczna. Taki właśnie przyjmuję podział: na ironię sokratyczną, retoryczną i romantyczną. Pozwala on – jak sądzę – na głęboką analizę twórczości Kaczmarek pod kątem ironii. Jest to porządek historycznoliteracki, który, choć najszerszej traktuje problem, nie wyczerpuje go w całości. Wieloznaczność pojęcia ironii w najbardziej jasny i zwięzły sposób oddał Mieczysław Jankowiak:

Najniższą rangę i najwęższy zakres cechuje ironię jako trop, najwyższy stopień ma ironia filozoficzna, w tym jej dziewiętnasto- i dwudziestowieczne odmiany: ironia metafizyczna i ontologiczna. Ironia występowała jako figura retoryczna w dwóch wariantach: figura słowa i figura myśli, jako metoda dyskursu światopoglądowego (dialogi Platona) lub rozrusznik gry ironicznej obejmującej różne sfery kultury, to znów jako właściwość gatunków literackich (poemat heroikomiczny, poemat dygresyjny, dramat poetycki), to jako kategoria estetyczna. Ironia była już pojęciem psychologicznym, etycznym, filozoficznym, estetycznym, literackim, stylistycznym.⁶²

Szeroki wachlarz aspektów ironii opisany przez Jankowiaka jest zgodny z przyjętym przeze mnie kryterium, gdyż np. ironia jako metoda dyskursu światopoglądowego to, niepełna co prawda, definicja ironii sokratycznej, na ironię romantyczną zaś składać się będą pewne metafizyczne i ontologiczne dziedziny.

Przed podjęciem szczegółowej analizy odmian ironii na gruncie pieśniarskim Kaczmarek warto jeszcze wskazać na elementy wspólne, choć czasem inaczej realizowane, wszystkich z wyodrębnionych odmian omawianego pojęcia. W zakres ironii zatem zawsze będą wchodzić: pojęcie maski (udania, kłamstwa), dystans piszącego do dzieła (czasem bohatera do świata przedstawionego), kategoria gry (słowami, między myślą i słowem, motywami literackimi, między rozmówcami, między

61 D. S. Kaufer, *Ironia jako forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, w: *Ironia...*, s. 157.

62 M. Jankowiak, *Misterium...*, s. 32.

twórcą i czytelnikiem, w końcu między twórcą i jego dziełem), akt demaskacji (np. w postaci demitologizacji), akt tworzenia (z jego integralną częścią – niszczeniem), ukazanie napięcia między sprzecznościami, cel (poszukiwanie i odsłanianie prawdy).

Naiwnym byłoby sądzić, że twórczość warszawskiego poety to realizacja filozoficznych postulatów Platona czy Friedricha Schlegla, wskazówek Cycerona, pewnych teorii dramatu. Obecność ironii w tych piosenkach jest niewątpliwie dziełem ponadprzeciętnej znajomości historii literatury, innych tekstów kultury i świadomego wyboru sposobu dialogu zarówno z innymi dziełami, historią oraz, oczywiście, odbiorcą. Wśród całego arsenału piosenek Kaczmarekowskiego znajdziemy i takie, które są bezpośrednią reakcją na własną wcześniejszą twórczość i, co niezmiernie istotne, na sposób, w jaki była odbierana przez publiczność. Przykład takiego dialogu stanowi między innymi piosenka „Mury '87 (Podwórko)”, która w ironiczny sposób unicestwia odbiór tekstu, do którego się odwołuje, tj. „Murów”, po to, by dzięki demaskacji zbudować czy też przywrócić znaczenie bliższe zamierzonemu przez autora. Te teksty i relację między nimi przyjdzie mi jeszcze rozważyć bardziej szczegółowo. Warto wspomnieć, że takie zjawisko intertekstualności w obrębie własnych utworów nie ogranicza się do wyżej wymienionych. W podobnej relacji pozostają piosenki: „Źródło” i „Źródło II”. W tym przypadku jednak napięcie między nimi jest zdecydowanie mniejsze.

Bez większego ryzyka można wysnuć hipotezę, że ironia „opanowała” pieśniarską twórczość Kaczmarekowskiego. Któraś z jej odmian pojawia się w większości utworów, od najprostszych słownych realizacji, po takie, które wymagają szerokiego kontekstu historycznego, literackiego, kulturowego a także filozoficznego zaplecza. Jednak bardziej zasadną hipotezą niniejszego rozdziału wydaje się twierdzenie, że to twórczość Kaczmarekowskiego opanowała ironię, nie zaś odwrotnie. Czy takie stwierdzenie ma rację bytu? By odpowiedzieć na to pytanie, należy dokładnie wyczytać się, bo już nie tylko wsłuchać, w piosenki barda.

A. *Rozmowa z Sokratesem*

Dialog dla Sokratesa stanowił metodę docierania do prawdy. Była to praca nieraz zmusna, długotrwała, dla niektórych niemożliwa. Choć filozof przemawiał z pozycji autorytetu, to jednak nie można powiedzieć, że było to stanowisko kogoś, kto już do

prawdy dotarł. W pewnym sensie był takim samym poszukiwaczem, jakimi byli jego rozmówcy „brzeźniemi wiedzą”. Wiedza zaś mogła się narodzić na drodze dialogu właśnie, konfrontacji różnych, nierzadko przeciwnych, stanowisk. Punktem wyjścia i jedyną szansą na odsłonięcie prawdy stanowić miało uświadomienie sobie, że wiedza, którą posiadało się do tej pory jest wiedzą fałszywą, właściwie niewiedzą. Podkreślić należy, że niewiedza nie jest tu tożsama z brakiem wiedzy. Pod pojęciem niewiedzy należałoby rozumieć posiadanie wiedzy fałszywej, co, według Sokratesa, było bardziej niebezpieczne dla jednostki i społeczeństwa niż brak wiedzy. Wynikało to stąd, że łatwiej uzupełnić brak wiedzy, niż zastąpić prawdziwą wiedzę wiedzą fałszywą. Z przekazów Platona wiemy, że Sokrates nie poszukiwał wiedzy u osób przypadkowych. Już sam dobór rozmówcy miał charakter ironiczny. Chcąc dotrzeć do istoty pojęcia abstrakcyjnego, np. sprawiedliwości, pytał o nią tych, którzy powinni znać się na niej najlepiej, czyli sędziów. Szybko okazywało się jednak, że to, co w ich opinii definiowało sprawiedliwość, nie miało z nią, w najlepszym przypadku, wiele wspólnego. Sokrates przybierał postać pytającego, „zakładał” maskę niewiedzy. Swoich rozmówców zaś początkowo stawiał w pozycji znawców tematu, „dając” im z kolei maskę wiedzy. Przybieranie masek było początkiem gry, która przynajmniej przez jedną stronę została podjęta świadomie. Ironia sokratejska zatem:

oznacza ogólnie maskowanie, ukrywanie [...], wskazuje na wieloraką i urozmaiconą grę podawania się za kogoś innego i udawania, jaką Sokrates stosował po to, aby zmusić rozmówcę do zastanowienia się nad sobą. Maier⁶³ opisuje ją w ten sposób: „Jej zasadniczy ton stanowi przeprowadzana z pozycji wyższości kpina z ludzi, żartobliwa igraszka, w której jednak można dostrzec pewne swoiste lekceważenie rozmówcy [lepiej byłoby powiedzieć: tego, co rozmówca zakłada], albo przynajmniej chęć obniżenia wysokiego mniemania, jakie mógł on mieć o sobie i bawienia się jego kosztem.”⁶⁴

Wypada podkreślić, że wbrew przytoczonemu wyżej cytatawi, ironia sokratyczna rzadko przyjmowała postać jawnej kpiny. Nieuniknione było skompromitowanie mniemania rozmówcy, co często niosło za sobą kompromitację i samego rozmówcy, ale w ogólnym rozrachunku to fałszywa wiedza poddana była destrukcji, nie zaś jej „nośnik” – rozmówca. Sokrates nie szydził, ponieważ szyderstwo rzadko stwarza możliwość budowania racji, właśnie ten sposób podejścia do przeciwnika dyskwalifikuje go na samym początku konfrontacji i jawi się wprost jako nieetyczny.

63 G. Reale powołuje się tu na włoski przekład pracy H. Maiera, *Sokrates*, Firenze 1943.

64 G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E. I. Zieliński, t. I, Lublin 2005, s. 375.

Jak słusznie zauważa Włodzimierz Szturc:

Sokrates narzuca sobie i przeciwnikowi maskę, zatem stosuje nie szyderstwo, które przecież dotyka bezpośrednio człowieka, ale ironię, która jest sposobem gry dwóch zamaskowanych przeciwników. Maską Sokratesa ma za zadanie poprzez „udanie zdziwienia” zracjonalizować głupotę lub niekonsekwencję przeciwnika, nie wykazując jej bezpośrednio.⁶⁵

Ironia stoi zatem zawsze po stronie racjonalizmu i aspiruje do obiektywizmu. Maską Sokratesa – pozorne przyjęcie poglądów przeciwnika – służyła demaskacji najczęściej dzięki hiperboli, wyolbrzymieniu czy przejaskrawieniu tych przekonań. Wyolbrzymienie zaś prowadziło nierzadko do karykatury, a w efekcie do sprzeczności.⁶⁶ Nie dziwi więc spostrzeżenie Jankowiaka, że taki zabieg stał się *subtelną bronią w ideowych dyskursach następnych wieków*.⁶⁷ Utwór „Korespondencja klasowa”, powstały częściowo w roku 1979 (w 1985 dopisane zostały kolejne strofy), szkicuje swoisty dyskurs ideowy. Jak sam tytuł sugeruje, piosenka złożona jest z listów między synem, który wyjechał na studia do miasta i ojcem, który pozostał na wsi. Syn Stach, młody człowiek, daje się miotać ustrojowym przeobrażeniami, zmienia poglądy, opowiada się po różnych stronach sporu. Ironia pojawia się, gdy próbuje opisać ojcu to, w czym bierze udział, a ojciec, znajdujący się daleko poza współczesnością polityczną stara się zrozumieć syna i tu rodzi się napięcie nie między różnicami ideologicznymi, ale między odmiennym rozumieniem podstawowych, fundamentalnych pojęć, takich jak wiara: Bóg, a także praca i doświadczenie. Ta wyjątkowo długa piosenka, składająca się z trzydziestu siedmiu kwadryn, nie daje obrazu współczesnego Sokratesa. Nie można nawet stwierdzić, który z bohaterów jawi się jako pozytywny. Ojciec jest z jednej strony osobą reprezentującą nieco wsteczny model myślenia, z drugiej jednak strony jawi się jako ostoja trwałych i uniwersalnych wartości. Stach zaś dobrze odnajduje się we współczesności, ale za to ma problem z ustaleniem własnego światopoglądu i zdystansowaniem się wobec bieżących wydarzeń, z niektórych jego wypowiedzi rysuje się nawet obraz konformisty ideowego. Nie można mu za to odmówić zaangażowania w trudnym momencie dziejowym. Racja wydaje się po obu stronach obecna, a napięcie między różnymi poglądami i w efekcie brak zrozumienia między bohaterami lirycznymi wynika z różnych kontekstów wypowiedzianych słów, jak w jednym z wielu fragmentów,

65 W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 22-23.

66 Por. *Tamże*, s. 375.

67 M. Jankowiak, *Misterium...*, s. 50.

które nakreślają konflikt między nieprzystawalnymi do siebie światopoglądami. Jako pierwszy wypowiada się Stach:

Łatwo tutaj się pokazać, bo tu każdy sobie lekce-
Waży swoje obowiązki. Nic nie robi za cholere.
Starczy wsłuchać się i schylić, żeby mieć, a im się nie chce.
Mówię! Wpisz się na kolektyw, bo blokujesz mi karierę.
[...]

Stach, za dużo mordę drzesz, za mało wiesz!
Rób co trzeba, rób co chcesz, ale na swoim!
My tu wiemy czego potrzebuje wieś,
Matka mówi mi, że się o ciebie boi! (419)⁶⁸

Jak u Sokratesa, tak i w tym utworze, choć nieco innym sposobem, prawda wyłania się na drodze dyskusji, konfrontacji poglądów, choć brak jednoznacznej puenty, która rozwiązałaby wątpliwości. Jest to jednak zaletą analizowanej piosenki, jako tekstu w pewnym stopniu otwartego. Dialog nie daje rozwiązania, co ma na celu zaangażowanie czytelnika jako potencjalnej trzeciej osoby dialogu. Odbiorca zaś nie jest skazany na opowiedzenie się po którejś ze stron, bo przedstawione postawy bohaterów lirycznych są niejednoznaczne i dalekie od wyczerpania tematu. Nie są to również do końca postawy modelowe – chciałoby się rzec – archetypiczne; ich wewnętrzne zróżnicowanie sprawia trudność przy ewentualnej próbie wartościowania. Utwór ma formę dialogu ironicznego, który jest według Szturca *dialogiem pozornym, ponieważ można go określić jako dyskurs racji, a nie jako wymianę kwestii i ripost*.⁶⁹ W „Korespondencji klasowej” pojawiają się wprawdzie riposty, odpowiedzi na poruszane kwestie, ale tylko pozornie są ze sobą powiązane, albo jako część wspólna dwu wypowiedzi pojawia się, najczęściej niewyrażone wprost, pojęcie abstrakcyjne, wokół którego odbywa się dyskurs racji właśnie.

Innym utworem, niosącym w sobie ślady ironii sokratycznej, jest „Rozmowa” z 1991 roku. Już w punkcie wyjścia piosenkę można rozpatrywać co najmniej na dwa sposoby. Pierwszym, przy bardziej dosłownym odbiorze, będzie odczytanie jej jako poetyckiej rozmowy twórcy z osobą obeznaną w jego tekstach. Drugi sposób, to czytanie utworu

68 Wszystkie cytowane utwory Kaczmarekowskiego pochodzą z antologii *A śpiewak także był sam*, Warszawa 1998. W nawiasie obok cytatu podaję stronę, na której znajduje się utwór.

69 W. Szturc, *Ironia...*, s. 25.

jako swoistego soliloquium, monologu wewnętrznie zdialogizowanego. Zarówno z pierwszego, jak i z drugiego odczytania wyłania się ironia. Idąc tropem dialogu, wypada zauważyć, że postać kobiety w utworze stawia w stan oskarżenia twórczość poety – drugiego z rozmówców:

– Pan, śpiewak, świat widzi ponuro:
Wciąż tylko o stosach i grobach;
Pan wiesz, poddaje torturom,
Głos pana to wieczna żałoba,
Że trwają – pan za złe ma murom,
A mnie się to życie podoba! (230)

Oskarżenie to nie jest wprawdzie zawarte w pytaniu, ale jakby mimochodem domaga się komentarza ze strony rozmówcy; jest zatem prowokacją wymagającą odpowiedzi, obrony. Już z pierwszej strofy wnioskować można, że bohaterka to osoba o dość powierzchownej wiedzy, konkretnie, powierzchownej znajomości utworów poety. Co więcej, widzi świat w sposób dychotomiczny – to, co po stronie śmierci, gorzkiej refleksji nad rzeczywistością, przeszłości nawet jawi się jako jednoznacznie negatywne. Na co „śpiewak” odpowiada właściwie stoicką akceptacją życia, ale i pewną przestrogą:

– Proszę pani, ja życie lubię
W jego prawdzie i w jego złudzie;
Ale człowiek dąży ku zgubie,
Wiedzieć o tym nie chcą ludzie.

Życie, jako uniwersalna wartość, jest dla podmiotu mówiącego wielostronne; nie można zaklasyfikować tego pojęcia ani po stronie prawdy, ani też fałszu czy złudy. Jest ono raczej rozpięte między tymi kategoriami z całą gamą ich odcieni. Jednak człowiek zdaje się dążyć do samodestrukcji i do tego wybiera niewiedzę, nieświadomość. Przeciw nieświadomości właśnie pojawiają się rekwizyty pamięci: „stosy”, „groby” i „żałoba”. Pani jednak nie rozumie przesłania poety; próbuje w naiwny sposób bronić ludzi, którzy według niej są zbyt zatrwożeni sprawami własnej jednostkowej codzienności, by kierować swą percepcję w stronę wyższych idei, głębszych refleksji nad bytem:

– Właśnie, ludzie. Niech pan pomyśli
Starczy im prawdziwych przepaści,
A najgorsze – jeszcze się przyśni;
W cierpieniu – wszyscy są włśni.
Pan mówi, że życie to czyściec,
A oni pragnęliby baśni.

W przytoczonej strofie pojawiają się wymagania odbiorcy wobec poety, który najwyraźniej nie spełnia oczekiwań publiczności, bo głos obecnej w utworze bohaterki lirycznej należałoby traktować jako głos wielu, powszechną opinię. W literackiej przestrzeni nie powinno być miejsca na budzenie trwogi czy zwątpienia. Ludzie pragną twórczości „ku pokrzepieniu serc”, baśni, a raczej bajek i mitów. Aluzja w tej strofie jest co najmniej dwupłaszczyznowa. W prosty sposób odsyła do twórczości utrwalającej mity narodowe, nierzadko zakłamującej historię; naświetla też w ironiczny sposób powszechną tendencję odbioru sztuki przez Polaków, czytelników przyzwyczajonych do określonego typu lektury, nieprzychylnych nowszemu czy może nieco innym sposobom czytania. Powyższy fragment utworu w zestawieniu z kolejnym ukazuje z jednej strony wieloznaczność słów, z drugiej ujawnia jaskrawo różnicę intelektualną między rozmówcami.

– Proszę pani, przecież to robię.
Opowiadam baśnie, choć smutne –
Kim by był niepojęty człowiek
Bez braci Grimm prawdy okrutnej?

O ile kobiecie bohater liryczny używa słowa „baśń” w znaczeniu bajki, o tyle poeta klasyfikuje to pojęcie gatunkowo. W tym miejscu pojawia się kpina, choć subtelna, odsłania niewiedzę bohaterki, która może urażona, może nieco zagubiona w toku rozmowy, zaczyna wypowiadać coraz to silniejsze oskarżenia w stronę rozmówcy, popadając jednak w sprzeczności.

– Właśnie, prawda. O co pan pyta?
Obcy panu brak wątpliwości.
To pan śpiewa, co pan przeczytał:

Po prostu świat w książkę uprościł.
Pan gra, kiedy wszechświat zgrzyta.
Pan przeczy człowieczej miłości!

W powyższej strofie bohaterka próbuje, z marnym skutkiem, odwrócić sytuację. Pojawia się korowód dość chaotycznych zarzutów. „Śpiewak” według jej wypowiedzi jest osobą pozbawioną wątpliwości, co wartościuje negatywnie, kiedy wcześniej domagała się twórczości pozbawionej wątpliwości, rozterek, nagany czy jakiegokolwiek – by tak rzec – skomplikowania. Usłyszawszy zaś nazwisko Grimm zarzuca rozmówcy uproszczenie świata w książkę, śpiewanie o literaturze, która dla niej jest oderwana czy wręcz odseparowana od rzeczywistości. Najwyraźniej pragnie, by poeta zaczął uprawiać coś na kształt publicystyki, bezpośredniej relacji z bieżących wydarzeń w czasie, kiedy „wszechświat zgrzyta”, a przecież wcześniej domagała się „baśni”. Sprzeczność pojawia się także w momencie oskarżenia o sam fakt „grania”, co rozumieć można zarówno jako fakt pisania czy śpiewania tekstów, jak i grę z rozmówczynią, którą niewątpliwie prowadzi poeta. Gra owa polega na zbijaniu argumentów bohaterki i kierowaniu rozmowy na inne tory, pozostając jednocześnie w kręgu pojęć i problemów przez nią poruszanych. Prowadzi to do sprzeczności, których nośnikiem są wypowiedzi Pani. Zarzut o grę – śpiewanie stoi w sprzeczności wobec wcześniejszej prośby o „baśni”. W końcu pada oskarżenie o to, że poeta... przeczy, nie sobie jednak, a ogólnie pojętej „człowieczej miłości”. Z wypowiedzi bohaterki nie wynika jednak bezpośrednio, jak do tej „sprzeczności” dochodzi. W kolejnym starciu pojawia się pewien kontrast, który także buduje ironię. W momencie, kiedy cały wręcz naród stoi nad przepaścią, poeta „cierpieć się stara”. Poruszona zostaje także kwestia Boga, którego poeta ma nie lubić, ale nieustannie szukać. Bohater liryczny odwołuje się zaś do wcześniej poruszanego tematu miłości. Posługuje się metaforą miłości-księgi, „którą warto Bogu polecić”. Rozmowa, w której jednak padają odpowiedzi na fundamentalne pytania, kończy się prośbą rozmówczyni o proste przesłanie, które miałyby płynąć już nie tylko z dialogu, ale przede wszystkim z całokształtu twórczego poety. Bohaterka domaga się, by jeszcze raz, tym razem nie drocząc się i nie zbywając nazbyt zagmatwanymi wypowiedziami, poeta sformułował jakąś tezę, w pewnym sensie podsumował swą twórczość, dał jakieś egzystencjalne wytyczne. Odpowiedź, choć pozornie wymijająca i nienaświetlająca niczego, jest jednak konsekwentnym potwierdzeniem wcześniejszych postulatów:

– Proszę pani, proszę nie czekać
Na nauki, tezy i wnioski –
Jestem egzemplarz człowieka,
A to znaczy – diabli, czyścowy i boski.

Raz jeszcze zostaje powiedziane, że egzystencja, ale także twórczość, to coś, co nie da się zamknąć w prostych kliszach myślowych, w sposób łatwy i trwały sklasyfikować. Bohater jako „egzemplarz człowieka”- postać indywidualna oraz jeden z wielu – rozpięty jest na ruchomej i zmiennej strukturze bytu. W całej jednak jego zmienności można dociekać prawdy, formułować pewne wnioski, tyle że nie takie, jakich oczekiwałaby publiczność.

Struktura tego poetyckiego dialogu przypomina dialogi Platona, w których Sokrates ze swoim rozmówcą usiłują przybliżyć się do prawdy. Jest nawet spójny pod względem logicznym, kolejne poruszane kwestie wynikają z siebie, choć czasem ma się wrażenie, że w sposób przypadkowy. Doszukać się można nawet chwytów, które stosował starożytny filozof:

Na drodze ku prawdzie ironia sokratyczna używa dwóch chwytów: synkrezy i anakrezy. Synkreza polega na zestawieniu różnych punktów widzenia na daną sprawę, anakreza na prowokacji pożądanego punktu rozmowy.⁷⁰

Utwór niewątpliwie nosi w sobie cechy synkrezy, jednak nie tyle jest to zestawienie różnych punktów widzenia, ile, w znacznie większym stopniu, dwóch odmiennych sposobów myślenia, z czego dopiero wynikają odmienne wnioski. Da się zauważyć także, że Pani usiłuje sprowokować odpowiedni tor dialogu – co z kolei nosi znamię anakrezy – jednak skutek tych zabiegów jest słabo zauważalny. Warto też zwrócić uwagę na to, kto właściwie w utworze nosi maskę Sokratesa. To przecież Pani zadaje pytania poecie. Są one jednak tylko prowokacją dla rozmówcy; z całą pewnością wyraża on inne treści, niż te požądane przez bohaterkę. Maskę Sokratesa przybrał niewątpliwie poeta, który, choć sam rozmowy bezpośrednio nie sprowokował, to nadał jej określony kształt. Należy również przyjąć za część inicjalną rozmowy nie pierwszą wypowiedź kobiety, a kontekst twórczy – utwory poety, które budzą tak wiele

⁷⁰ *Tamże*, s. 33.

wątpliwości.

Odczytanie utworu jako soliloquium także daje ironiczny efekt. W tym wypadku mamy do czynienia z dwiema maskami, dwiema skłóconymi racjami i znacznie większą ilością wątpliwości na temat miejsca poety i jego twórczości w społeczeństwie. Wtedy obraz tworzy się gdzieś na linii napięcia między sprzecznościami, a sam tekst nie udziela odpowiedzi, nakreśla jedynie pewne problemy i ich niejednostronne oblicza.

W licznych utworach Kaczmarek będzie przybierać maskę, by zdemaskować rozmówcę. Ironia towarzyszy również wypowiedziom poetyckim kierowanym bezpośrednio do odbiorcy. Najczęstszym zabiegiem służącym ironii jest zakładanie kostiumu przez bohatera lub podmiot liryczny. Kostium jednak różni się zdecydowanie od maski Sokratesa, choć nosi pewne jej cechy. Maską Sokratesa, to oblicze niewiedzy bądź ignorancji. Kostium będzie służył zbudowaniu pewnego pomostu między odległymi czasowo punktami. W tym przypadku podmiotem lirycznym może być postać historyczna czy bohater „zdjęty” z obrazu. Dla gry z konwencją literacką użyty zostanie kostium postaci literackiej, często również autora. Jest to jednak inny rodzaj ukrycia, któremu częściej towarzyszy ironia romantyczna. Cechą wspólną maski i kostiumu jest cel tych zabiegów: budowanie świadomości. Jednak – jak się rzekło – wszelkie zabiegi ironiczne nie należą do tych, które pomagałyby w odbiorze dzieła, choć rozpoznane niewątpliwie pomagają w jego interpretacji. Trzeba sobie jednak uświadomić fakt, że twórczość tak nasycona ironią, jak piosenki Kaczmareka, sprawia wiele trudności, nierzadko wywodzi w pole, o czym traktuje także analizowany utwór „Rozmowa”. Zarówno ironia, jak i analizowane utwory nie są dla szerokiego mas, choć, jak śpiewa Kaczmarek w „Świetle”:

Wszyscyśmy z drwin

Sokratesa:

Nierozpoznana

Niewiedza; (177)

B. Ślady retora

Z płaszczyzny filozoficznej: koncepcji maski, drogi ku prawdzie, docierania do znaczeń abstrakcyjnych pojęć, przenieść się wypada na płaszczyznę retoryki – sztuki

przekonywania, ale także obrazowania, żonglerki językiem – wyrosłej na gruncie filozoficznych rozważań Cyserona i Kwintyliana. Obecność ironii retorycznej jest najłatwiej wyczuwalna. Odsłania swe oblicze w tropach, figurach, rodzajach naśladowania – symulacji i dyssymulacji. Podobnie jak ironia sokratyczna, tak i retoryczna odmiana ironii związana jest z kategorią udania, w tym przypadku jednak w prostej linii zbliża się do kłamstwa, jak zauważa Maria Żmigrodzka:

„Ojciec kłamstwa” [szatan – D.S.] wydawał się naturalnym wynalazcą kategorii stylistycznej, ujawniającej w swej nazwie etymologiczny związek zarówno z udaniem czy podstępem, jak z szyderstwem. Przerzucano więc winę na węża i jemu to romantyzm moralistyczny przypisywał niebezpieczny wynalazek wielości sensów wszechrzeczy i wieloznaczności języka.⁷¹

Kłamstwo tego rodzaju często przybiera postać nagany przez pochwałę lub pochwały przez naganę. Zwykle zabieg ten służy szyderstwu, choć nie zawsze. Zdarza się, że kwestie ujęte na ironiczny sposób mają służyć zwróceniu uwagi odbiorcy, uwrażliwieniu na pewne zagmatwanie, niejasność czy niejednoznaczność. Mogą także wywołać dezorientację, szczególnie w przypadku wykorzystania wieloznaczności słów.⁷² Dodatkowy ironiczny efekt buduje wykorzystanie niewiedzy dotyczącej dwuznaczności jakiegoś słowa i towarzyszące temu odsłanianie nieznanego odbiorcy sensów. Taki zabieg zastosował Kaczmarski w tekście z 1987 roku, pt. „Zmartwychwstanie Mandelsztama”. Jak się okaże, ironia obecna jest w tym utworze już na poziomie tytułu, który stanowi integralną część piosenki. W pierwszym dystychu rysuje się sytuacja liryczna, na razie dla ironii obojętna:

Po Archipelagu krąży dziwna fama,
Że mają wydawać Oskę Mandelsztama. (154)

Dwie kolejne strofy, będące rozbudowaniem pierwszej, odsłaniają dezorientację, jaka powstaje za sprawą słowa „wydawać”. Są także rodzajem symulacji – naśladowanie cudzych metod myślenia, co służy odegraniu manifestowanej niewiedzy, która okaże się podstępna i niebezpieczna.⁷³

71 M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku*, w: *Problemy wiedzy o kulturze*, pod red. A. Brodzkiej, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986, s. 521.

72 Por. W. Szturc, *Ironia...*, s. 44.

73 Por. M. Jankowiak, *Misterium...*, s. 45.

Dziwi się bezmiernie urzędnik nalany:
Jakże go wydawać? On dawno wydany!

Tłumaczy sekretarz nowy ciężar słowa:
Dziś "wydawać" znaczy tyle, co "drukować".

Jak widać i w tej odmianie ironii kontekst odgrywa ważną rolę. Dwuznaczność słowa „wydawać” odsłania się dzięki dwóm różnym znaczeniom warunkowanym odmiennymi kontekstami właśnie. Za pomocą ironii w tym utworze nakreślony został tragizm narodu rosyjskiego. Osip Mandelsztam był wybitnym poetą, prozaikiem i teoretykiem literatury znanym dziś w całej Europie. Podzielił jednak w latach trzydziestych XX wieku los zesłanych, ostatecznie zmarł w obozie pod Władywostokiem. Na zsyłkę skazany został za sprawą swej twórczości, która dopiero wiele lat po śmierci przyniosła mu „spóźnioną sławę”. Wielki człowiek unicestwiony przez władzę swego kraju, z powodu swej wielkości. Liczni rosyjscy twórcy podzielili jego los. Znajomość, nawet pobieżna, losów Mandelsztama pozwala dostrzec w przytaczanym utworze nie tylko ironię retoryczną, która niewątpliwie buduje napięcie, ale również gorzką ironię losu.

Nie tylko słowo „wydawać” powoduje zamęt i obrazuje brak zrozumienia. Tak powszechnie używane leksemy, jak „śmierć” i „życie”, dla większości odbiorców wieloznaczne w sposób wręcz oczywisty, stają się zarzewiem nieporozumień. Dzięki ironicznej grze wieloznacznością słów utwór piętnuje wąski sposób interpretacji świata, a jednocześnie jest świadectwem czasów, w których nie ma miejsca na poezję i metaforę:

Stary Zek wspomina, że on dawno umarł,
Lecz po latach Zekom miesza się w rozumach.

Bo jak to być może, że ziemia go kryje,
Gdy w gazetach piszą, że Mandelsztam żyje!?

Skądże mają wiedzieć w syberyjskich borach,
Że to "życie" to tylko taka – metafora.

Mistrzostwem w naśladowaniu czyjegoś sposobu myślenia jest utwór „Przyśpiewka bylejaka o europejskości Polaka”. Naśladując język przeciętnego Polaka, piętnuje Kaczmarek także określoną postawę, która w języku zyskuje swoje odzwierciedlenie. Postawę podmiotu lirycznego cechuje „bylejakość”, co oznacza nie tyle brak jakości, co eklektyczną ich zbitkę. Z jednej strony przenika ją hołubienie cudzym wzorcom – używanie wtrąceń w obcych językach „I am Polish! Ich bin Pole!”, z drugiej ksenofobiczne podejście do inności i, w tym przypadku, nieuzasadniona duma z bycia Polakiem:

Jak nie patrzeć – jestem Polak:
Wolny duch i wolna wola;
Berlin, Paryż czy Mediolan
Nie sięgają mi do kolan.

Utwór nosi także znamiona dyssymulacji; w żadnym momencie napiętnowanie takiej postawy nie jest wyrażone wprost, choć da się zauważyć pewne zwielokrotnienie dające karykaturalny efekt. Na dobrą sprawę jednak dopiero kontekst, jaki stanowią inne utwory poety, jednoznacznie przekreśla ewentualną identyfikację jego poglądów z tym, co przedstawia podmiot liryczny powyższej piosenki.

Najczęściej ironia retoryczna w piosenkach Kaczmarek przejawia się w krótkich antyfrastycznych zbitkach pod postacią tropu, gdzie *obejmuje wyraz lub najwyższą syntagmę i ich najbliższy kontekst*.⁷⁴ Dla potwierdzenia tej tezy można by przytoczyć bardzo wiele utworów, a nawet zaryzykować stwierdzenie, że niemal w każdym pojawia się tego rodzaju zabieg. Zacytowany niżej fragment pochodzi z piosenki „Traktacik o wyobraźni”, w której ironia znajduje jedno z ciekawszych zastosowań. Już tytuł posiada zabarwienie ironiczne dzięki zastosowaniu litoty. Jak się okazuje, utwór nie jest traktatem, ani nawet „traktacikiem” o wyobraźni, a raczej obrazem jej braku.

Są zatem tacy, którym za nic
Poznania przekraczanie granic,

⁷⁴ *Tamże*, s. 43.

Wiedza, co dzieje się dokoła,
Czemu Bóg milczy, Otchłań woła.

Ci, kiedy im się zdarzyć zdarzy
Liczą na księży lub lekarzy.
Żyją szczęśliwi, niepoważni –
Zbawienny uwiąd wyobraźni.

Piosenka piętnuje rodzaj powierzchownej religijności, który cechuje słabość do zabobonów, poszukiwanie w religii prostych odpowiedzi na egzystencjalne pytania, co niewątpliwie jest metodą porządkowania świata, ale poprzez jego zubożenie. Poeta szydzi z ludzkiej obawy przed zwątpieniem czy nawet głębszym zastanowieniem nad tym, co otacza każdą jednostkę. Ostatni wers „Zbawienny uwiąd wyobraźni”, który powtarza się pod koniec każdej strofy jest jakby odautorskim komentarzem do wcześniej kreślonych spostrzeżeń, ironiczną naganą przez pochwałę, jedną z dwu form ironii jako chwytu retorycznego.⁷⁵ Już na poziomie tytułu zabieg ten pojawia się w utworze „Pochwała łotrostwa”, który jest tytułowym utworem całego programu z 1995 roku. Antyfrastyczny tytuł komponuje się z piosenką, która nosi pewne cechy ballady. Przedstawione są w niej dwie skrajne postawy: świętego ascety i przeciętnego łotrzyka. Ten drugi jest podmiotem, zaś postać świętego przedstawiona została jako pewien ideał, do którego aspirował podmiot liryczny. Jednak coraz to nowsze pokusy doczesnego świata nie pozwoliły mu tego ideału spełnić:

Zawsze chciałem zostać Świętym, jak Aleksy lub Hieronim,
Zdobić świątyń firmamenty,
Nosić aureolę;
Lecz charakter mój przeklęty drogi do wyrzeczeń bronił,
W pokus topił mnie odmęty,
Wyprowadzał w pole,

⁷⁵ Por. W. Szturc, *Ironia...*, s. 46.

Wstrętnym mnie przedstawiał duchom

I powtarzał mi na ucho:

Tylko kwestią jest przypadku

Czego pragnąć i pożądać,

Więc rozglądaj się, podglądaj

I naśladowaj! (279)

Niewątpliwie utwór piętnuje relatywizm i konformizm jako cechy dość powszechnych postaw. Jednak zaznaczyć trzeba, że nie bez powodu jako przeciwny biegun i, wydaje się jeden z dwóch potencjalnie możliwych do realizacji, stawiany jest ideał ascety. A jest to ideał odległy, znany z obrazów, „zdobiący świątyn firmamenty”, słowem – już w punkcie wyjścia niemożliwy. Ciekawy efekt ironiczny daje to, że ten ludzki charakter, daleki od ideału, namawia do naśladownictwa, kiedy idea naśladownictwa zdecydowanie leży po stronie świętych. Ta ironiczna zamiana sprawia, że wszelkie bezrefleksyjne naśladownictwo zarówno wzorów poczytywanych jako idealne, jak również wzorów, których dostarcza otaczająca przeciętność z łotrzykowskim zabarwieniem, jest niewątpliwie przedmiotem szyderstwa w utworze. Z jednej strony, odległy i niemożliwy ideał, z drugiej, łatwy model postępowania – obie postawy mają cechy wspólne, np. brak głębszego uzasadnienia i powierzchowność, w związku z czym wartościowane są negatywnie.

Podobnym, choć bardziej skomplikowanym pod względem ironii, utworem jest „Pochwała człowieka”. Sam tytuł nie jest jeszcze antyfrazą. Staje się nią w zestawieniu z utworem, który na swój sposób definiuje tytułowego „człowieka”. Jego obraz jawi się jako niespójny; jest istotą słabą, kruchą, często postępuje w sposób bezcelowy. Kolejne strofy utworu przedstawiają ludzi w gorzki sposób, co jeszcze spotęgowane jest ironicznym zawołaniem w miejscu refrenu: „Gloria...”. Ta wyraźna nagana, potępienie wręcz człowieka, zawiera również element autoironii. W ostatniej strofie pada stwierdzenie, że nie ma lekarstwa na bycie człowiekiem, irracjonalizm i okrucieństwo wydaje się wpisane w egzystencję, a jednak pojawia się ten utwór, który nie daje się czytać jedynie w kategorii skargi. Nawet jeśli wyraża rozczarowanie i żal, to posługuje się ironią, ta zaś, w swojej retorycznej odmianie, służy celom obrazowania, jako sposób

opisu, ale także służy perswazji przez napiętnowanie pewnych zjawisk. Nie należy jednak sądzić, że służy jedynie celom dydaktycznym, bo w takim przypadku stanowiła by utrudnienie dla samej siebie. Poniższy fragment utworu świadczy o tym, że Kaczmarek daleki jest od powszechnie pojętego dydaktyzmu, nie wskazuje odbiorcom jasno wytyczonej ścieżki, nie podsuwa gotowych schematów postępowania. Naświetla jedynie w swych utworach pewien, często niedookreślony, punkt widzenia, nierzadko posługując się negacją, która może stać u podstaw programu pozytywnego dla odbiorcy gotowego na dialog z dziełem. Być może tak częste sięganie po ironię jest swoistym sprawdzianem gotowości odbioru tych utworów? Na tym etapie twórczości diagnoza dotycząca człowieka jest esencją pesymizmu:

Z krzyżowych wypraw przywożą herezje
Z zamorskich rejsów – szkorbut i syfilis
Na ból istnienia wdychają poezję
Kiedy przerasta ich to co odkryli

[...]

Zniszczą – odtworzą, zbudują – połamią
Żadne się na nich nie znajdzie lekarstwo
Gdy skrzydła światła przypną już do ramion –
Poniosą w kosmos genialne bestialstwo

Gloria... (304)

Podobnych zastosowań ironii retorycznej w bogatej twórczości warszawskiego pieśniarza jest wiele. Chciałam przedstawić wzorcowe i, jak sądzę, ciekawsze jej zastosowania, sięgając jednocześnie po utwory mniej znane, choć to nie było głównym kryterium wyboru. Znacznie bogatszym, a zarazem mniej uchwytnym, zjawiskiem jest ironia romantyczna, której trudno wyznaczyć granice, określić i zdefiniować. Nosi ona w sobie znamiona wcześniej analizowanych odmian, jednak jako kategoria z pogranicza literatury i filozofii rozszerza znacznie perspektywę badawczą.

C. Autor w swym dziele

Mimo iż trudno zdefiniować pojęcie ironii romantycznej, to możliwe jest wskazanie dziedzin czy też potencjalnych jej odsłon. Żadne dzieło literackie nie realizuje ich wszystkich, większość nosi jedynie ślady ironii romantycznej. Zwłaszcza dotyczy to piosenek Kaczmarskiego, w których obecność tej kategorii jest raczej pokłosiem szeregu intertekstualnych powiązań niż przyjęcia określonej poetyki dzieła. Mówiąc o odsłonach, mam na myśli elementy dzieła literackiego, które realizują się na sposób ironiczny według teorii Friedricha Schlegla. Postulatów, które nigdy nie zostały przedstawione przez niego w sposób spójny i jasny. Istoty ironii romantycznej, głównie na podstawie pism niemieckiego filozofa, docieka w swej monografii cytowany już wcześniej Włodzimierz Szturc. Podejmuje on nawet próbę zdefiniowania pojęcia:

Ironia romantyczna jest sposobem tworzenia, który wykorzystuje dialektykę przeciwieństw lub formę paradoksu użytą dla przybliżenia lub określenia zasadniczych sprzeczności bytu rozdzielonego na idealne i realne. Sposób ten ujawnia się w dziele poprzez programowy dystans autora do jego kreacji, plątanie wątków i postaci w celu obnażenia powikłań świata, wykorzystanie niepowagi i komizmu w celu deziluzji świata przedstawionego. Przybiera często postać „pisanie o pisaniu”, a zgodnie z zasadą „permanentnej parabazy”, czyli wychylania się autora z dzieła, oznacza pozbawienie tego dzieła suwerenności.⁷⁶

W powyższej definicji pojawiają się dwie kwestie poruszane już wcześniej: zagadnienie sprzeczność i dystans. W tym przypadku jednak sprzeczność wypływa z dualistycznego charakteru bytu, co jest niewątpliwie pokłosiem teorii neoplatonickich. W skrócie można to przedstawić w następujący sposób: świat realny jest jedynie przejawem czy też składa się z przejawów świata realnego, jest fragmentarycznym odbiciem Jedni, wiecznego Ducha, którego kolejne emanacje budują rzeczywistość odczuwalną empirycznie. Tak samo dzieło literackie jest emanacją Ducha sztuki, niezmiennej idei. Dzięki deziluzji świata przedstawionego, która stanowi swoisty ruch, ironia może być *drogą w głąb ontologicznej podstawy świata, warunkującej ją samą: w stronę neoplatonickiego Ducha.*⁷⁷ Każda kolejna emanacja jest jedynie fragmentem pierwotnej całości, ale także odsłoną, uaktywnieniem owego wiecznego Ducha. Należy jednak

⁷⁶ W. Szturc, *Ironia...*, s.74-75.

⁷⁷ J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 26.

podkreślić, że przede wszystkim ontologiczne, ale także po części epistemologiczne dociekania Platona i Plotyna zostały przeniesione na grunt estetyki, tak więc ironia romantyczna jest również *zjawiskiem natury estetycznej ujmującym świat przedstawiony w kategoriach sztuki*.⁷⁸ Jeśli zaś chodzi o dystans, to należy podkreślić, że jest to dystans twórcy wobec własnego dzieła, nie zaś świata pozaliterackiego. Przejawia się on w swobodnym igraniu z własną materią twórczą, związany jest z wychylaniem się z dzieła, ową „permanentną parabazą” oraz deziluzją świata przedstawionego. To wychylanie się z dzieła, czy nawet „szybowanie” nad nim, jest procesem złożonym, stanem:

w którym poeta wlatuje nad stworzony przez siebie świat i jednocześnie sam siebie stwarza. Twórca jawi się więc jako refleksja swego dzieła, refleksja zdradliwa, bo może ona niszczyć dzieło, a nawet i sam akt niszczenia nazwać twórczością. Ironia jawi się więc jako metoda otwarcia dzieła.⁷⁹

Poeta sam siebie stwarza, bo staje się integralną częścią dzieła, obok świata przedstawionego i bohaterów jest kolejną swoją kreacją. Stwarza siebie dla dzieła, by coś w tym dziele, jeśli nie całość unicestwić. Nie jest to jednak całkowite zniszczenie. Akt unicestwienia stwarza, ponieważ daje możliwość światu zaistnienia na inny sposób.⁸⁰ Jankowiak sugeruje, że „samozniszczenie” przejawia się w refleksjach metapoetyckich.⁸¹ Dla Jarosława Ławskiego obszarem tego procesu będą „struktury podmiotowe, które:

nie ograniczają się do struktur genologicznych, wydzielonych elementów dzieła (prolog, epilog, tytuł), lecz są tymi miejscami tekstu, gdzie „ja” poety mówi jawnie lub półjawnie, gdzie odsłania ono swój program, ale najczęściej – i to ważne dla ironii romantycznej – manifestuje swe panowanie, estetyczną regencję, władzę nad wykreowanym kosmosem i – dzięki strukturom podmiotowym – wciąż niejako kreowanym na oczach czytelnika.⁸²

Ujawnianie się „ja” piszącego w dziele ma zatem funkcję wielostronną. Wprowadza deziluzję, unicestwia to, co stworzył, buduje świat na odmienny sposób; jest

78 W. Szturc, *Ironia...*, s. 91.

79 *Tamże*, s. 115.

80 Por. *Tamże* 125.

81 M. Jankowiak, *Misterium...*, s. 100.

82 J. Ławski, *Ironia...*, s. 27.

organizatorem ładu i chaosu tego świata, jego integralną częścią i kimś na kształt boskiego stwórcy. Takie dzieło – jakby nigdy nie gotowe, otwarte – jest również utworem o stwarzaniu, „pisanem o pisaniu”, tekstem o ciągłym stawaniu się. „Permanenna parabaza” spowodowała także przeniesienie punktu ciężkości w dziedzinie tematu dzieła. W utworze ironicznym często fabuła jest tylko pretekstem do zaistnienia w dziele twórcy, jak w poemacie dygresyjnym. Uwaga odbiorcy zatem powinna być kierowana już nie na fabułę, ani na osobę poety nawet, a – jak słusznie stwierdza Jankowiak – na sam akt tworzenia.⁸³ Akt twórczy właśnie zyskuje dzięki ironii romantycznej rangę tematu najwyższego. Tego rodzaju twórczość cechuje silne zdialogizowanie. Poza naczelną linią dialogu, twórca – dzieło, będzie się on toczył także na liniach: twórca – inny twórca, twórca – dzieło – odbiór tego dzieła, a także dzieło – dzieło. Jeśli chodzi o piosenki Kaczmarek, zawrze on w nich zarówno polemikę z własną wcześniejszą twórczością, ale także – może przede wszystkim – podejmie dyskurs ze sposobem odczytania jego utworów przez publiczność. Wspomniane wcześniej tylko z tytułu piosenki „Mury” oraz „Mury '87 (Podwórko)” pozostają ze sobą w polemicznym dialogu. Wbrew powszechnej, długo utrzymującej się opinii pierwsza z wymienionych piosenek nie jest hymnem pełnym wiary w zwycięstwo zbuntowanego tłumu. To utwór dotyczący problemu pieśniarza, który staje się duchowym przywódcą, jego samotności i odrębności wobec tłumu, w końcu niezrozumienia między tymi dwoma podmiotami. Nie będzie nadużyciem interpretacyjnym stwierdzenie, że piosenka jest także autotematyczna, przedstawia jakby swoje losy w momencie „przechwycenia” przez publiczność:

Wkrótce na pamięć znali pieśń i sama melodia bez słów
Niosła ze sobą starą treść, dreszcze na wskroś serc i głów.
Śpiewali więc, klaskali w rytm, jak wystrzał poklask ich brzmiał,
I ciężył łańcuch, zwlekał świt...
On wciąż śpiewał i grał:

Wyrwij murom zęby krat!
Zerwij kajdany, połam bat!
A mury runą, runą, runą
I pogrzebią stary świat!

83 M. Jankowiak, *Misterium...*, s. 98.

[...]

Aż zobaczyli ilu ich, poczuli siłę i czas,
I z pieśnią, że już blisko świt szli ulicami miast;
Zwalali pomniki i rwali bruk – Ten z nami! Ten przeciw nam!
Kto sam ten nasz najgorszy wróg!
A śpiewak także był sam.

Patrzył na równy tłumów marsz,
Milczał wsłuchany w kroków huk,
A mury rosły, rosły, rosły
Łańcuch kołysał się u nóg... (30)

Wbrew intencjom Kaczmarskiego piosenka stała się hymnem, a jej bohater „śpiewak” utożsamiony został z osobą twórcy. W końcu sam refren zdominował całość, co utrwaliło jeszcze opaczne odczytanie utworu. Sam autor odnosił się do tego nieprzychylnie, ubolewał jakby nad wydarciem mu tekstu i, jak powie w późniejszym tekście, „przeinaczeniem” go. Do tej sytuacji odnosi się Przemysław Gintrowski – artysta, który obok Kaczmarskiego i Zbigniewa Łapińskiego tworzył przez wiele lat muzyczno-sceniczne trio:

– Dość szybko zorientowaliśmy się, że *Mury* stają się hymnem „Solidarności” – mówi Przemysław Gintrowski – Jacek ubolewał nad tym. Zdawał sobie też sprawę z potęgi tej piosenki. Kilkakrotnie o tym rozmawialiśmy. Ja uważałem, że my wychodzimy, śpiewamy, a jak to ludzie odbierają to już nie nasza wina. Z drugiej strony, jeśli to jest piosenka, która komuś pomaga, napędza, to trudno. Ale nie było dramatów z tego powodu. Czasami się podśmiewywaliśmy, że to jest tak przekręcone. Że ten refren jest bardziej istotny niż puenta. Ludzi obchodziło jedno: WYRWIJ MUROM ZĘBY KRAT.⁸⁴

Pierwszą reakcją na swoiste „niepowodzenie” „Murów” miał być utwór napisany w 1982 roku, pt. „Zbroja”.⁸⁵ Stanowi on zamierzony hymn, jest także bogatszy poetycko. Zawiera on także subtelną skargę, którą można odnieść do sytuacji okrzyknięcia Kaczmarskiego bardem, stwierdzenia, z którym do końca nie mógł się zgodzić. Podmiot liryczny obrazuje tragizm zbiorowych oczekiwań społeczeństwa wobec

84 K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009, s. 117.

85 Por. *Tamże*, s. 167.

przywódcy duchowego, pewnej ikony czasów:

Daleś mi Panie zbroję
Dawny kuł płatnerz ją
W wielu pogięta bojach
Wielu ochrzczone krwią
W wykutej dla giganta
Potykam się co krok
Bo jak sumienia szantaż
Uciska lewy bok
[...]
Do ciała mi przywarła
Przeszkadza żyć i spać
A tłum się cieszy z karła
Co chce giganta grać (97)

Nie sama zbroja w utworze stanowi przeszkodę, jest w końcu obroną, powodem do dumy. Jednak jest nieco – by tak rzec – źle skrojona, nie do końca komponuje się z osobą, która ją założyła czy też, która została w nią „włożona”. Poza tym, tytułowa zbroja jest potraktowana nieco ironicznie niczym pieśń, która sama w sobie ma być bronią, a tak naprawdę świadomość jej obecności usypia czujność. W tym utworze wątki tyrtejskie stykają się z ironią, co jest wynikiem sprzeczności. Twórczość tyrtejska wymaga wręcz wyzbycia się własnego „ja” na rzecz ogólnej idei wspólnej walki o wyzwolenie. Mało w niej miejsca na manifestowanie swej odrębności czy indywidualizmu, które to z kolei dla poety posługującego się ironią romantyczną są sprawami zasadniczymi. W dziele ironicznym mamy do czynienia z wyraźną i potężną manifestacją twórczego „ja”. Jest pewna analogia między utworem Kaczmarzkiego a powieścią poetycką Słowackiego „Lambro”, w której ukazane jest:

osamotnienie i wyobcowanie poety i człowieka czynu, „którego otoczenie nie jest w stanie zrozumieć.” Tragiczny bohater [tu o Konradzie Wallenrodzie – D.S.] – mimo bolesnego „wallenrodyzmu” – należy do patriotycznej parenezy, postać ironiczno-tragiczna jest przedmiotem sceptycznego „studium psychologii czynu”.⁸⁶

86 M. Jankowiak, *Misterium...*, s. 76.

„Zbroja” zawiera niewątpliwie wątki metatekstowe. Jako coś, w czym można się schronić, może nawet schować, dla poety może być symbolem jego dorobku literackiego, który w związku z tym, że dzieło nieuchronnie staje się tworem ponadindywidualnym, nie zawsze przylega do ciała – twórcy.

Bezpośrednim nawiązaniem do własnej wcześniejszej twórczości, a także poetycką diagnozą współczesności jest piosenka „Mury '87 (Podwórko)”, które zaczyna się od kryptocytatu z pierwowzoru:

Jak tu wyrywać murom zęby krat,
Gdy rdzą zacieka cegła i zaprawa?
Jakże gnijącym gruzem – grzebać stary świat,
Kiedy nowego nie ma czym i – na czym stawiać?
O czym dziś na podwórku śpiewać
Liszajom obsuniętych ścian,
Gdzie nawet skrawek nieba ziewa
Na widok tych – śmiertelnych ran? (159)

Piosenkę można rozumieć jako lament nad współczesnością, którą cechuje marazm i obojętność, a w której nie ma miejsca na, może nie rewolucję, ale jakiegokolwiek przemiany. Mury, które miały runąć, nie runęły, miały jednak w sobie coś z monumentalnego dostojenia. Obecnie omszałe, same zaczynają przybierać postać gruzów. Nie ma czego ani czym budować. Niewątpliwie, taki głos rozczarowania, będący swoistą odpowiedzią na piosenkę, która mimochodem stała się hymnem nadziei, ma rację bytu. Poruszając się jednak na płaszczyźnie refleksji na temat twórczości, nie trudno zauważyć, że jest to także głos na temat bezcelowości tworzenia. Jak tu śpiewać i nieść określone przesłanie, kiedy ten śpiew został już zaklasyfikowany. Jak zмагаć się z nieograniczonym pędem twórczym, kiedy czytelnik czy słuchacz stawia wymagania. W końcu, jak być wolnym, tworząc, jeżeli stworzone utwory albo zostaną źle odebrane, albo zignorowane. Problemy te stanowią negatywną stronę masowego odbioru.

Z pewnym już dystansem zarówno czasowym, jak i dystansem do swej twórczości wypowiada się Kaczmarek w autobiograficznym tekście, pt. „Testament '95”. Już w pierwszej strofie twórca szybuje nad swoją twórczością – jako całokształtem, a także nad powstającą właśnie piosenką:

W trzydziestym ósmym roku życia
Pod koniec dwudziestego wieku,
Co nic już chyba do odkrycia
Nie ma ni w sobie, ni w człowieku –
Za czarne pióro i atrament
Chwytam, by spisać swój testament. (293)

„Czarne pióro” sygnalizuje, że będzie to mimo wszystko refleksja zabarwiona goryczą. Piosenka jest rozliczeniem z realnie istniejącymi osobami, partnerami scenicznymi, rodziną, przyjaciółmi, polityką i historią. Nie brakuje w tym długim utworze komentarzy do własnej twórczości, głównie jej losów:

Patrzono na mnie przez soczewki
Miłości, złości, interesu,
Przeinaczano moje śpiewki,
By się stawały tym, czym nie są.
Tak używano mnie w potrzebie
Aż dziw, że jeszcze mam ciut siebie.

Mimo iż losy tej twórczości nie zawsze toczyły się torem, jakiego spodziewałby się autor, to pozostają jednak jego tworem, który, jako nieskończony może zostać unicestwiony i stwarzany na nowo. Jest to oczywiście tworzenie nowych sensów utworów, nie nowych utworów w miejsce starych.

Zostały jeszcze pieśni. One
Już, chcę czy nie chcę, nie są moje.
Niech cierpią los swój – raz stworzone
Na beznadziejny bój z ustrojem.
Szezęł ustrój, a słowami pieśni
Wciąż okładają się współcześni.
Ja z nimi nic wspólnego nie mam
(To znaczy z ludźmi, nie z pieśniami)

Niech sobie znajdą własny temat
I niech go wyśpiewają sami.
Inaczej zdradzą wielbiciele
Że nie pojęli ze mnie wiele.

Ostatnia z zacytowanych strof jest również manifestem indywidualizmu, choć jest on wyrażony dość subtelnie. Poeta postuluje, że przesłanie jego twórczości powinno dotyczyć pewnej kontynuacji, jednak nie powielania tych samych wzorów i tematów. Chodzi – jak sądzę – o podjęcie twórczego dialogu, który zaowocować może nowymi ideami, a także nowym – być może pożądanym przez poetę – spojrzeniem na jego twór. Taka twórcza kontynuacja, nie mająca nic wspólnego z epigonizmem, ma szansę niszczyć i stwarzać także jego twór, który tym bardziej pozostanie dziełem otwartym.

Podobnym celom służy stosowanie, zwykle historycznego, kostiumu. Nierzadko jednak podmiot liryczny wciela się w postać literacką czy znaną z dzieła plastycznego. Takie ekfrazy przywołują mity, najczęściej są to romantyczne mity narodowe, w istocie jednak służą demitologizacji. W utworach takich, jak „Rejtan”, „Stańczyk” według obrazów Jana Matejki, „Pikieta powstańcza” według Jacka Malczewskiego czy większość utworów składających się na program „Sarmatia”, który z kolei zawiera szereg aluzji literackich, ścierają się te antynomie. Motyw kostiumu zauważył badacz twórczości poety, Krzysztof Gajda:

Historia często staje się matrycą dla opisanego aktualnych wydarzeń, lecz dzięki takiemu kostiumowi, wzbogaconemu o bogaty szafaż kulturowy, procesy te uzyskują wymiar ponadczasowy.⁸⁷

Kaczmarek zastosował stosunkowo rzadki zabieg w literaturze polskiej; przywołał postaci z przeszłości, otwierając dziejowy pomost, i właśnie przeszłość została jakby powołana do osądu... teraźniejszości. Podobny motyw pojawia się w „Weselu” Wyspiańskiego, co zauważa Jankowiak:

Oto według praw menippeii przeszłość zyskała „podmiotowość” i „osobowość”. Odwróceniu uległa też podstawowa sytuacja: to nie epoka późniejsza interpretuje i ocenia przeszłość, ale odwrotnie – elementem aktywnym i sędzią dla współczesności jest przeszłość. Tego rodzaju inwersja występuje w innych dramatach Wyspiańskiego i należy

87 K. Gajda, *Jacek Kaczmarek – poeta tradycji*, „Polonistyka” 3/2005, s. 38.

do najbardziej zagadkowych ujęć ironicznych.⁸⁸

W przywoływanych utworach na nieco inny sposób funkcjonuje to przywołanie przeszłości niż w dramacie młodopolskiego twórcy. Wyspiański skonfrontował w sposób bezpośredni postaci czasów minionych z osobami jemu współczesnymi, co dało możliwość jawnej, choć nie pozbawionej metaforyczności, wymiany zdań. W twórczości warszawskiego poety rzadko dochodzi do takiej konfrontacji. Z reguły drugą stroną „dialogu” stanowi współczesny odbiorca. Pojawia się jednak ewenement, jest nim utwór „Z szesnastowiecznym portretem trumiennym rozmowa”, w którym portret szlachcica z XVI wieku wydaje się stroną milczącą w konfrontacji. A jednak przez samą swoją obecność staje się współuczestnikiem dialogu jako sam obraz pewnej minionej postawy:

Mało wiemy o tobie, coś na Turka chadzał,
Węgry królem obierał i tratował Szweda,
Ale patrzył i tego, by obrana władza
Nie zabrała ci czasem, czegoś sam jej nie dał.

A nie dałeś jej prawa, by ci grozić drewnem
Bo przed bogiem za posła nie chcesz Jezuity,
By na takie cię pola mogła słać bitewne,
Gdzie krew i rany – twoje, a cudze profity.

A my, co rusz, to przed kimś
Kolejnym – na kolanach;
Dalekośmy odeszli
Od siły Waszmość Pana.
Po wciąż to nowych dworach
Pętamy się nie w porę;
Kochamy się w honorach,
Nie znamy się z honorem. (256)

Ironię w przytoczonym utworze wzmacniają paradoksy, które pojawiają się w

⁸⁸ *Tamże*, s. 162.

paralelnych fragmentach i usiłują oddać istotę współczesnego człowieka, jak w dwóch końcowych wersach w powyższym cytacie. Przywołanie postaci z przeszłości w konfrontacji ze współczesnym podmiotem lirycznym ma stanowić pochwałę indywidualizmu i nonkonformizmu. Diagnozę współczesności, przy użyciu kostiumu, wkłada Kaczmarek także w usta Słowackiego w utworze „Recht Słowackiego”. Romantyczny poeta szybuje nad Polską 150 lat po swej śmierci. Odkrywa, że pewne sprawy w kraju zmieniły się diametralnie; panuje niepodległość i demokracja, tyle że Polacy nie do końca widzą, jak sobie z tym poradzić. Współczesność opisuje jakby z lotu ptaka z dużą dozą dowcipu:

Pyszni się szatan swoim widowiskiem:

Karczemna burda – politycznym sporem,
Wolność – przekleństwem, czystość – pośmiewiskiem,
Rubaszny czerep – cnót patrioty wzorem,
Własna głupota – niecnym obcych spiskiem,
Rozsądek – zdradą, a zdrada – honorem.
Kto sprawiedliwy w tym dymiącym kotle –
Widać nauczył się latać na miotle.

Kaczmarek wraz ze specyficznym obserwatorem współczesności – Słowackim, rysuje gorzką diagnozę w żartobliwy i dowcipny sposób. Łączenie takich antynomii – żartu i powagi – to także element romantycznej ironii.⁸⁹ Dodatkowo zapożyczają współczesny poeta od Słowackiego oktawę i niektóre cechy stylu. Utwór staje się jakby miniaturą poematu dygresyjnego.

Cała twórczość poety, kiedyś okrzykniętego bardem, jest pełna nawiązań, aluzji literackich, gry z tym, co minione, a może raczej gry tym, co minione z czasem obecnym. Nie brakuje w tych piosenkach miejsca dla autorefleksji poezji, zaznaczenia tego, że twórca jednak, wbrew temu, w jaki sposób chciano by odczytywać jego utwory, panuje nad kosmosem swego dzieła, czyni je otwartym. Cały świat – chciało by się rzec – jest widziany jako uniwersum literackie, czemu poeta daje wyraz w utworze „Na starej mapie krajobraz utopijny”:

Dróg, by tam trafić – nic nie ułatwia

⁸⁹ Por. M. Jankowiak, *Misterium...*, s. 102.

W przestrzeniach burz i w czasów kipieli,
Ale istnieje przecież Sarmatia,
Istnieje gdzieś Terra Felix.

Ta Terra Felix, Sarmatia warta
Wiecznych podróży, pióra i lutni.
Istnieje przecież – wsparta na barkach
Bóstwa o rysach okrutnych. (240)

Ta mityczna kraina znajduje się gdzieś na starej mapie, w literaturze. Tam dociera się tylko za pomocą „pióra i lutni”, co sprawia, że ciągle tworzona jest na nowo, ciągle się rozrasta, stale maleje, powstaje, ginie, zmienia kształt, podatna na ingerencję tych, którzy ją odwiedzają – twórców właśnie.

Zakończenie

Każdy, kto podejmuje się badania twórczości Kaczmarek, staje już na początku przed co najmniej trzema problemami. Pierwszy z nich stanowi bogaty dorobek literacki poety, w którego skład wchodzi prawie pięćset piosenek zróżnicowanych zarówno pod względem tematycznym, jak również artystycznym. W zależności od tematu, jaki podejmie badacz – co stanowi kolejny problem – musi zapoznać się z kontekstem literackim, filozoficznym, plastycznym oraz historycznym, ponieważ jest bardzo niewiele utworów, które poddają się wartościowej interpretacji bez znajomości tych dziedzin i tak nakreślonych tu w bardzo ogólny sposób. Trzecim problemem, który wydawać może się banalny, a sprawia niewątpliwie pewną trudność w odczycie, jest znajomość twórczości Kaczmarek ze słuchu, w ułatwiającej powierzchowny odbiór oprawy muzycznej. Okazuje się bowiem, że najtrudniej zagłębić się w teksty znane na pamięć. Wymienione przeszkody dają się jednak przezwyciężyć. Trudno jednak ukryć fakt, że sposób prezentacji utworów, tj. wykonanie muzyczne, nie zawsze działa na ich korzyść, czasem nawet trywializując problemy w nich zawarte.

Udowodnienie w sposób bezpośredni wysokiej wartości artystycznej poezji warszawskiego pieśniarza nie było ambicją niniejszej pracy. Uznałam za uzasadnione przedstawienie mojego sposobu odczytania tej twórczości, który zresztą nie był nieskrępowany. Pojęcia, które pojawiają się w tytule przy nazwisku poety, wyznaczają pewne, nie tyle ramy interpretacyjne, co kierunki. Podążając tymi kierunkami, podejmowałam niejednokrotnie próbę przybliżenia innych, choć w jakimś sposób

korespondujących z głównymi tematami, wątków. Dzięki takim zabiegom podjęłam również próbę naszkicowania problemów, które mogłyby stać się przedmiotem, już nie tej, a odrębnej pracy. Na marginesie rozważań związanych z tyrteizmem pojawia się problem pewnej koncepcji historiozoficznej, jaka wyłania się z piosenek Kaczmarzkiego. Rozpatrując z kolei różne realizacje ironii w tej twórczości, szkicuje się problem sposobów i możliwości poznania świata. Ciekawym tematem, częściowo już podjętym przez Gajdę, jest funkcjonowanie mitów w piosenkach oraz ich reinterpretacja.⁹⁰

Niniejsza praca to próba odczytania piosenek pod kątem obecnych w niej niewątpliwie motywów tyrtejskich i, w większym stopniu, realizacji niektórych z założeń teorii ironii. Przy czym podkreślić należy, że wśród utworów Kaczmarzkiego nie ma pieśni w sposób bezpośredni nawołujących do boju, choć postawa czynna jest niejednokrotnie afirmowana. Podobnie rzecz się ma w przypadku ironii, która, zwłaszcza zaś jej romantyczna odmiana, jest pojęciem z dziedziny filozofii i posiada dość spójne podłoże teoretyczne. Oczywiście, żaden z utworów współczesnego twórcy nie jest ścisłą realizacją tej teorii, a jedynie nosi jej ślady. Te z kolei są zapewne wynikiem „obcowania” z literaturą.

Dzięki bliższemu, czy też bardziej wnikliwemu, zapoznaniu się z twórczością Kaczmarzkiego żywię przekonanie, że wciąż pozostaje nieodkryta i daje bardzo wiele możliwości interpretacyjnych tym, którzy podejmą się dalszych badań.

90 Por. K. Gajda, *Od demitologizacji do „błagania o mit”*, w: tegoż, *Jacek...*, s. 86-110.

BIBLIOGRAFIA

PODMIOTU:

Kaczmarek J., *A śpiewak także był sam*, Warszawa 1998.

PRZEDMIOTU:

Barańczak A., *Problemy interpretacji badawczej tekstu słownego piosenki*, „*Studia Polonistyczne*”, t. 4., 1977.

Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.

Barańczak S., *Piosenka i topika wolności*, „*Pamiętnik Literacki*”, LXV, 1974, z. 3.

Bardowie, pod red. J. Sawickiej, E. Paczoskiej, Łódź 2001.

Gajda K., *Jacek Kaczmarek – poeta tradycji*, „*Polonistyka*”, 3/2005.

Gajda K., *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów*, Poznań 2003.

Gajda K., *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarek*, Wrocław 2009.

Hoffmann K., *Sens do muzyki. Glosa do melicznej poezji Jacka Kaczmarskiego*, „*Polonistyka*”, 3/2005.

Ironia, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.

Ironia, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. S. Dubisza, Warszawa 2003.

Janion M., *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984.

Janion M., *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.

Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

Janion M., *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.

Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem na tle zjawiska ironii w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1991.

Kołaczkowski S., *Ironia Norwida*, w: tegoż, *Dwa studia*, Warszawa 1934.

Krajewski A., *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975-1980)*, Warszawa 2004.

Kubacki W., *Tyrteizm Adama Mickiewicza*, Warszawa 1949.

Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.

Margiel M., „*Piękno jest na to, żeby zachwycalo*” („*Ostatnie dni Norwida*” Jacka Kaczmarskiego), w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy-dziela-czytelnicy, część 2*, pod red. M. Piechoty, J. Ryby, Katowice 2007.

Norwid C. K., *Liryki najpiękniejsze*, Toruń 2004.

Okopień-Sławińska A. *Ironia, Ironia romantyczna, Ironia sokratyczna, Ironia tragiczna*, w: *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2005.

Opacki I., *W środku niebokręga*, Katowice 1995.

Ostromięcki B., *Lirnicy, trubadurzy i tyrteje*, Warszawa 1973.

Piechota M., *Ikaryjskie ikrustacje Mickiewicza*, w: *Godność i styl: prace dedykowane Włodzimierzowi Wójcikowi*, pod red. M. Kisiela, Katowice 2003.

Poprawa J., *Koncert na ćwierćwiecze*, Kraków 1998.

Poprawa J., *Zaspiewać na barykadzie młodości*, Warszawa 1984.

Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E. I. Zieliński, t. I, Lublin 2005.

Sawicki S., *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*, Lublin 1978.

Słowacki J., *Lilla Weneda*, Wrocław 1986.

Szturc W., *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992.

Śliwiński P., *Niepokora, bunt, głód nadziei*, „*Polonistyka*” 3/2005.

Trojanowiczowa Z., *Tyrteizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza, A. Kowalczykowej, Wrocław 1997.

Turasiewicz R., *Problemy antycznej ironii*, „*Prace historycznoliterackie*”, zeszyt 47., Warszawa-Kraków 1983.

Zieliński A., *Wstęp do: Poezja powstania listopadowego*, Wrocław 1971.

Żmigrodzka M., *Etos ironii romantycznej – po polsku*, w: *Problemy wiedzy o kulturze*, pod red. A. Brodzkiej, M. Hopfinger, J. Lalewicza, Wrocław 1986.

