
Wszyscy jesteście ironistami (?)¹

Anna Mędrzecka

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 3, S. 123–133

DOI: 10.18318/td.2021.3.9 | ORCID: 0000-0003-1165-5793

Warto zajmować się ironią, choć obranie takiego tematu badań może być niebezpieczne. Jako postawa ironia polega na ciągłym podważaniu każdej, także własnej, opinii. Dlatego badacz, który chce się ironią zajmować, musi zachować dużą ostrożność, by samemu nie wpaść w jej tryby i nie znaleźć się w sytuacji, w której postawienie jakiegokolwiek tezy okaże się niemożliwe. Nic dziwnego, że badacze prędzej czy później zadają sobie pytanie o granice ironii, o sposób na wyjście z zakłętego kręgu ironicznej gry iluzji i deziluzji.

Podobnie sprawę postawił Wojciech Hamerski², próbując uchwycić istotę ironii romantycznych. Zaczynając od nakreślenia możliwych koncepcji ironii, przez serię przykładów, które lepiej niż teoretyczne rozważania pokazują naturę omawianego zjawiska, kończy swój wywód próbą wybadania granic ogromnego pola, na

Anna Mędrzecka

– doktorantka w Instytucie Badań Literackich PAN na kierunku Humanistyka Cyfrowa. Interesuje się ironią romantyczną i twórczością Juliusza Słowackiego, a także wykorzystaniem narzędzi cyfrowych w analizie tekstów literackich; planowana rozprawa doktorska łączy oba te elementy. Należy do zespołu pracującego nad stworzeniem Internetowego Korpusu Czterech Wieszców. Kontakt: anna.medrzecka@ibl.waw.pl

1 Recenzja książki: W. Hamerski *Ironie romantyczne*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018. Wszystkie cytaty lokalizuję w tekście głównym, podając numer strony.

2 W. Hamerski *Ironie romantyczne*.

kórym prowadzi badania. Korzysta przy tym, jak sam podkreśla, z najlepszych możliwych w starciu z tak delikatną materią narzędzi – słuchu i intuicji. Pobrzmiewa w tej autorskiej deklaracji metodologicznej nieco kokieterii, gdyż praca opiera się na rozległej kwerendzie i pełno w niej erudycyjnych wywodów stanowiących podbudowę warsztatu badacza. Czasem można przy tym odnieść wrażenie, że wytoczone działa są może zbyt ciężkie jak na subtelność poruszanych problemów.

Książkę otwiera błyskotliwy przegląd postaw i poglądów na ironię pochodzących z różnych epok i szkół badawczych. Spośród nich badacz wybiera te, które najlepiej zdają się pasować do jego rozumienia ironii romantycznej, jednocześnie dążąc do nakreślenia możliwie szerokiego tła. Szkoda, że wśród przywoływanych licznych nazwisk i koncepcji badawczych nie pojawiło się pojęcie ironii literackiej (*ironie littéraire*) obecna w refleksji francuskiej głównie dzięki pracom Philippe'a Hamona³. W ujęciu Hamona ironia rozumiana jest jako mówienie nie wprost, forma dystansu, niejednoznaczności, i w efekcie staje się niemal tożsama z pojęciem literackości w ogóle. Ten kierunek myślenia pojawia się też w pracach Rolanda Barthes'a, szokująco wręcz nieobecnego w książce Hamerskiego. Tymczasem zdaje się, że takie widzenie ironii, choć niezwiązane wprost z rozumianą po Schległowsku ironią romantyczną, ma jednak wiele wspólnego z koncepcją, którą buduje Hamerski, szukając w ironii czegoś więcej niż prostego chwytu.

Erudycyjne przedpole zajmuje miejsce, które normalnie zając powinna próba stworzenia definicji badanego pojęcia. Tutaj nie może być o niej mowy – jak wiadomo, ironia dobrze czuje się wyłącznie we własnym żywiole, zbyt ściśle definicje podcinają jej skrzydła. Dlatego zamiast budować pojęciową klatkę, autor raczej kreuje przestrzeń, w której mogą ścierać się koncepcje teoretyczne pochodzące z różnych epok, po drugiej stronie mając fakty literackie i kulturowe nie tylko z epoki romantyzmu – nie bez powodu Hamerski mówi nie o ironii, lecz o ironiach – ale sięgające aż do współczesności. Decyzja o pozostawieniu badanego zjawiska bez precyzyjnej definicji jest zrozumiała i zdaje się jedyną możliwością, nie chroni jej to jednak przed wadami. Przy takim podejściu szczególnie dotkliwa jest ryzyko niejasności i rozstrzygnięć wątpliwych – takich znajdziemy w książce kilka.

3 *L'ironie littéraire. Essais sur les formes obliques*, Paris 1999.

Ironia romantyczna jest znana na polskim gruncie, doczekała się wyczerpującej monografii⁴ – terminem tym badacze posługują się często, szczególnie w odniesieniu do twórczości Juliusza Słowackiego, zwłaszcza *Balladyny* i poematów dygresyjnych, realizujących jeden z modelowych ironicznych chwytów parabazy. Czasem wspomina się w kontekście innych dzieł ironia zwykle jest rozumiana jako forma dowcipu czy specyficznego stylu tekstu⁵. Jednak, jak wykazuje Hamerski, w badaniach polskiego romantyzmu dominuje przekonanie, że duch ironii nie odegrał istotnej roli w rozwoju tego nurtu. To spowodowało ograniczenie zainteresowania badaczy tej i innych epok zastosowaniem klucza ironicznego.

Tymczasem autor widzi ironię przede wszystkim w dialektyce podmiotu, nie zaś – a może raczej nie jedynie – w poetyce i konstrukcji tekstu. Ironia stanowi więc w tym ujęciu trudno uchwytny element utworu, związany przede wszystkim z podmiotem, często dziejący się wewnątrz podmiotu i słabo manifestowany na zewnątrz. Rozpad sensów staje się konsekwencją niespójności podmiotu, nie odwrotnie. Takie rozumienie pozwala autorowi budować paralele, które inaczej trudno byłoby uzasadnić. Hamerski próbuje łączyć ironię na gorącym uczynku, choć bardziej niż techniczne spojrzenie na mechanizmy jej działania interesuje go próba pokazania wszechobecności i nieuchwytności zjawiska oraz wskazanie, jak ironia rodzi się w efekcie kontaktu czytelnika z tekstem.

Hamerski stawia tezę, że ironia romantyczna jest żywiołem nieustająco obecnym w dyskursie nie tylko literackim, ale także kulturalnym, naukowym czy politycznym. Wydaje się, że dzięki takiemu rozszerzeniu obszaru zainteresowań autor ma szansę powiedzieć nam coś o polskim romantyzmie i postawić interesujące tezy dotyczące współczesnej polskiej kultury, a może nawet polityki i socjologii. Obok dużej wrażliwości badawczej ta teza stanowi najmocniejszą stronę omawianej pracy. Założenie, że ironia romantyczna, niedostrzegana przez badaczy, wciąż jest obecna w rodzimym krwioobieg

4 W. Szturc *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, PWN, Warszawa 1992. W 2018 roku wyszła też poszerzona i uzupełniona wersja tej książki: *Eironeia*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018 – obie pozycje oczywiście znalazły się w bibliografii książki Hamerskiego.

5 Ironię uczyniła głównym tematem swoich rozważań Gizela Reicher-Thonowa w wybitnej pracy z lat 30.: *Ironia Juliusza Słowackiego w perspektywie badań estetyczno-porównawczych*, PAU, Kraków 1933. Odmienne od klasycznego podejście do ironii prezentuje też w swoich pracach Jarosław Ławski. W odniesieniu do Mickiewicza o humorze, wspominając przy tym o ironii, mówi także Michał Kuziak *Inny Mickiewicz, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2013, czy Zofia Mitosek *Co z tą ironią?*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.

i leży u podstaw zachowań, które często bezskutecznie próbują zinterpretować obserwatorzy życia publicznego, może okazać się ciekawym otwarciem i punktem wyjścia dalszych badań.

*

Książka zbudowana jest z trzech głównych części. W pierwszej Hamerski przygląda się „autorom i utworom znajdującym się stosunkowo blisko rozproszonego źródła ironii romantycznej” (s. 36). Aby pokazać synchroniczne działanie ironii, posługuje się różnymi kluczami interpretacyjnymi, buduje nowe paralele, nadaje nowe konteksty paralelom już stwierdzonym (Puszkina, Byron, Słowacki „po trzydziestce”). Wszystkie te zabiegi zostają przekonująco uargumentowane, podczas lektury towarzyszą nam jednak wciąż pewne napięcie i niepokój – niejasna, oparta nieraz bardziej na intuicji i wycuciu niż na konkretach materia omawianego problemu sprawia, że czasem musimy wierzyć autorowi na słowo, gdy przekonuje nas, że słyszy ironię. Dlatego niektóre porównania i zestawienia sprawiają wrażenie raczej celowych konstruktów niż opisu obiektywnie istniejącej rzeczywistości tekstowej i biograficznej; pytanie, czy dla Hamerskiego ironia jest elementem tejże rzeczywistości, czy narzędziem hermeneutycznym, którym niewątpliwie sprawnie się posługuje.

Autor robi wiele dla otwarcia badań nad polskim romantyzmem na poszukiwanie ironii Mickiewiczowskiej, w stosunku do której panuje między badaczami zмова rzadko przerywanego milczenia⁶. Hamerski słusznie dowodzi, że poeta też czuł „ducha epoki”, był gotów do zabawy językiem i miał świadomość jego możliwości i ograniczeń. Niestety, obok bardzo celnych rozpoznań są też intuicje, które wydają się wprost chybione. Tak dzieje się na przykład w przypadku interpretacji *Romantyczności*. Hamerski przygotowuje nas na nią przeprowadzoną wcześniej błyskotliwą analizą *Pierwiosnka*, w której odwołuje się do dialogicznego charakteru tekstu i związanego z tym efektu ironicznego rozbicia podmiotu. „To rodzaj gry poety z samym

6 Przypomnijmy jednak, że nie jest to milczenie całkowite – na obecność ironii w *Panu Tadeuszu* zwracali uwagę m.in. Juliusz Kleiner czy Zofia Stefanowska. Konstanty Wojciechowski poświęcił osobną rozprawę walterskotyzmowi poematu – wielka szkoda, że praca ta nie trafiła do bibliografii Hamerskiego, zwłaszcza że badacz tropi ślady angielskiego pisarza w polskiej prozie romantycznej; K. Wojciechowski „*Pan Tadeusz*” a *romans Waltera Scotta*, PAU, Kraków 1919. Na pięknięcie stylistyczne poematu nie był głuchy Zygmunt Krasiński, który z żalem zauważył, że Mickiewicz „wolał napisać *Odyseję* pomieszaną z *Don Kichotem*, niż *Iliadę*” (9 IV 1858).

sobą, którą można potraktować jako scenariusz lektury *Ballad i romansów*” (s. 61) – przekonuje nas słusznie badacz, a *Pierwiosnek* takiemu zabiegowi się poddaje. Następnie autor próbuje wypracowany klucz lektury zastosować do *Romantyczności*. I w tym przypadku mamy do czynienia z tekstem polifonicznym, jednak różne głosy nie są w nim równoważne. Wiersz, choć faktycznie zbudowany w sposób dyskursywny, udramatyzowany, nie przestaje być przy tym utworem programowym, a więc takim, któremu ironia (będąca sposobem mówienia nie wprost i – jak już wykazano – związana z wątpliwością oraz tendencją do podważania sensów) mogłaby przysłużyć się jedynie jako zabieg stylistyczny, na który nie ma tu miejsca ze względu na jego skłonność do podważania afirmowanych sensów. Jeśli uznalibyśmy, że dyskursywna forma tekstu pozwala na zakwalifikowanie go jako utworu ironicznego, niebezpiecznie zbliżylibyśmy się do całkowitego zagubienia istoty ironii.

Na uwagę w tej części pracy zasługuje rozdział dotyczący twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego, zawierający niezbędne do wyjaśnienia roli ironii romantycznej na gruncie polskim zestawienie Schległowskiej ironii romantycznej ze Sternowską praktyką powieściową. Na podkreślenie zasługuje też wprowadzenie przez Hamerskiego pojęcia „realizmu ironicznego” – „Niektóre jego [Kraszewskiego] utwory obserwowane ze szczytów «wielkiego realizmu» mogą wydać się galerią nieudanych prototypów, jednak oglądane z bliższej oraz właściwszej perspektywy smakosza *olla podrida* i Hoffmanowskiego ponczu okazują się nie przejawami protorealizmu, lecz autonomicznymi faktami, które [...] powinny nosić paradoksalnie miano realizmu ironicznego” (s. 102). Termin ten należałoby poddać dokładniejszej analizie, wydaje się jednak doskonale pasować do wielu zjawisk, którym dotąd brak było precyzyjnego określenia.

Dalej autor zestawia ze sobą twórczość Byrona, Puszkina i Słowackiego pod wspólnym hasłem „ironii po trzydziestce”, z odwołaniem do Conradowskiej koncepcji „smugi cienia” oraz do Kirkegaarda. Autor wyzyskuje opozycję elegijne – ironiczne, aby przedstawić dzieła ironii romantycznej – *Don Juana*, *Eugeniusza Oniegina* i *Beniowskiego* – jako utwory opisujące zmaganie się podmiotu z przemijaniem młodości i wchodzeniem w nową fazę życia. Hamerski buduje – miejscami nieco na siłę – biograficzne paralele między losami autorów, aby następnie stworzyć ich odbicie w paraleli typów ironii romantycznej, które wykreowali w dziełach będących sztandarowymi i najbardziej jednoznaczными przejawami jej działania. „Dopiero konsekwentne rozumienie ironii w duchu romantycznym, jako dialektyki w obrębie podmiotu, nie zaś historii, pozwala docenić braterstwo krwi między poetami” (s. 108) – pisze

Hamerski. Celnie wskazuje punkty wspólne omawianych tekstów, nie tracąc wrażliwości na istotne różnice. Jednak w pogoni za wzmocnieniem analogii traci z oczu ważne elementy, które sprawiają, że różnice między ironiami są w istocie głębsze, niż wskazuje, a ich źródło – przejście między młodością a dojrzałością – nie wydaje się tak jednoznaczne i decydujące, jak wynika z prowadzonej przez niego analizy.

Pisząc o „piętnie dezերterów”, odbijającym się na wszystkich trzech poetach, Hamerski zauważa, że „Nawet podróż na Wschód Juliusza Słowackiego [...] miała posmak dezercji przed duszną atmosferą panującą w nieprzychylnym środowisku emigracyjnym” (s. 104). Jest to stwierdzenie zadziwiające. Słowacki w podróż na Wschód wyruszył po czterech latach spędzonych w Szwajcarii, gdzie środowiska emigracyjnego właściwie nie było, natomiast ludzie, którymi się otaczał, byli mu generalnie przychylni. Do Szwajcarii przybył z Paryża, gdzie poznał Krasińskiego, z którym łączyła go w tym okresie bliska przyjaźń. O „posmaku dezercji” można ewentualnie mówić w kontekście opuszczenia przez poetę Paryża, jednak doszło do niego znacznie wcześniej, nie da się więc tego połączyć z biologiczną motywacją „wieku przejścia”. Jest to też za mało, by zrównać to doświadczenie z politycznym zesłaniem Puszkina czy nawet wyraźną ucieczką Byrona w obliczu skandalu obyczajowego.

Problem pojawia się także przy interpretacji samego tekstu *Beniowskiego*. Hamerski zdaje się zapominać, że nierównowaga między nastrojami elegijnym i ironicznym i przewaga tego pierwszego nie była bynajmniej najsilniejsza w okresie powstawania *Beniowskiego*. Co więcej, badacz sam zauważa, że *Beniowski* nie jest po prostu tekstem o przejściu od jednego rodzaju świadomości do innego: „Jeżeli ruch od ballady do satyry symbolizuje doroslenie jednostki, trudno zauważyć, żeby *Beniowski* prezentował jakąś uporządkowaną wizję rozwoju, w wyniku którego pierwsza forma stopniowo oddawałaby pole drugiej” (s. 127). Badacz twierdzi, że dzieje się tak, gdyż tekst jest zapisem stanu przejściowego, a nie skończonego przejścia (podobnie zresztą interpretuje *Eugeniusza Oniegina*). Oczywiście taka interpretacja jest uzasadniona, jednak obecność tego kontekstu nie czyni refleksji nad utraconą młodością głównym tematem poematu (zarówno na poziomie treści, jak i formy oraz organizacji utworu). Do tego warto dodać, że w przypadku tekstu Słowackiego wiele fragmentów, które przywołuje Hamerski, pojawiło się też we wcześniejszym poemacie dygresyjnym, nieopublikowanej *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Wśród badaczy nie ma zgody co do dokładnej daty powstania tego tekstu, jednak z pewnością został on napisany znacznie wcześniej niż *Beniowski*

(a więc znacznie wcześniej niż wyznaczona przez Hamerskiego biologiczna cezura). W *Podróży...* kreacja podmiotu ma jednak inny niż w *Beniowskim* charakter. Z *Podróży...* pochodzi też fragment, który najpełniej oddaje tęsknotę za utraconą młodością i związanymi z nią planami i marzeniami: „O przyszłość, przyszłość! Jam się tak do ciebie / uśmiechał dzieckiem; – ty z taką światłością / dni moje siałaś jak gwiazdy na niebie! / A moje smutne dzisiaj... jest przyszłością” (pieśń IV, 59).

*

Część zatytułowana *Granice ironii* stanowi próbę wybadania rozmiaru ironicznego pola i zakresu wpływów ironii romantycznej w mniej więcej synchronicznym ujęciu. Tu ton ironiczny bywa ledwo słyszalny, wydobywany tylko dzięki wzmocnieniu go przez przyjęty klucz interpretacyjny, będący w istocie odczytaniem w duchu permanentnej parabazy i dialektyki podmiotu. Ważną rolę odgrywa w tej części *Pan Tadeusz*, którego Hamerski próbuje otwierać kluczem ironicznym na dwa sposoby – najpierw w „przyrodniczym” zestawieniu z Wordsworthem, później w zderzeniu z bezkrytycznie uznanym za fragment poematu i tak też traktowanym⁷ *Epilogiem*.

Z samego już charakteru podjętych problemów wynika, iż w tej części będzie jeszcze więcej rozstrzygnięć niejednoznacznych, decyzji nieoczywistych i zestawień, które mogą budzić wątpliwości odbiorcy. Badacz stara się wydobywać ironiczne tony z poezji, w której pobrzmiwają one delikatnie i niejasno. Bywa trochę brutalności w tym zabiegu i, niestety, tam, gdzie potrzeba najwięcej subtelności, przykładanie zbyt ciężkich narzędzi rodzi ryzyko zagubienia sedna.

Do ważnych zabiegów, które mogą, choć nie muszą być wykładnikiem ironicznego mechanizmu tworzenia sensów, należą powtórzenie i transpozycja. Aby wy badać ich granice, autor analizuje wiersz Lenartowicza *Złoty kubek*. Hamerski wykazuje wykorzystanie przez poetę chwytu zwielokrotnionego

7 Oczywiście *Epilog* jako klucz lektury *Pana Tadeusza* bardzo ułatwia odnalezienie w utworze tonu ironicznego, skądinąd silnie, zwłaszcza jak na Mickiewicza, obecnego, stawia jednak badacza przed trudnym dylematem. Mickiewicz sam wszak *Epilogu* do poematu nie dołączył, zostawił go w formie brudnopisu, na podstawie którego edytorzy zrekonstruowali kilka różnych wersji tego fragmentu. Badaczom nieobca jest też teza, że przyczyną zarzucenia tego tekstu mógł być silnie, gryząco wręcz ironiczny efekt, jaki wywołuje. Mamy więc do czynienia z bardzo ważnym gestem podmiotu, który sprawia, że dzisiejsze odczytanie, bez względu pod uwagę jasno wyrażonej autorskiej intencji, wydaje się co najmniej problematyczne.

powtórzenia, licznych paralelizmów prowadzących do rozluźnienia związku między desygnatem a jego określeniem, i interpretuje go jako rodzaj pryzmatu ujawniającego ironiczną grę wewnątrz podmiotu mówiącego.

W przypadku powtórzenia mamy do czynienia z zabiegiem, który często stanowi narzędzie ironisty. Wielokrotnie powtórzone słowa zaczynają drwić same z siebie, wypaczać własny sens, prowadząc do osiągnięcia efektu ironicznego. Jednak powtórzenie jedynie może tak działać – nie musi. Powtórzenie może sens wzmacniać, zmieniać – lecz nieironicznie, może go wreszcie rozmywać. W poezji ludowej, do której nawiązuje poetyka *Złotego kubka*, może też pełnić funkcję mnemotechniczną, utrwalającą. Badacz deklaruje, że jest świadomy mnogości funkcji, które może pełnić powtórzenie – także takie, któremu towarzyszy transpozycja sensu – w poezji, jednak w praktyce zdaje się o tym zapominać. Aby powtórzenie miało funkcję generowania ironii, konieczne jest pojawienie się pewnego stylistycznego naddatku, sugerującego dystans podmiotu do wypowiedzi; odbiorca powinien odczuwać zgrzyt między formą a przekazem. W przypadku *Złotego kubka* dystans ten nie powstaje – liczne powtórzenia rozbijają wizję kreowanego świata i odsłaniają jego niespójność, nie mają jednak funkcji rozbicia związku podmiotu z tekstem. Oczywiście rację ma Hamerski, pisząc o dwubiegunowym charakterze podmiotu wiersza, ale w obliczu rodzących się wątpliwości definicyjnych znów należy zadać sobie pytanie, czy dwubiegunowość ta jest cechą ironii, czy po prostu literatury. Oczywiście, jak sam Hamerski podkreśla, ta część pracy jest próbą znalezienia granic ironii – wydaje się, że w tym miejscu do tych granic doszliśmy.

Ciekawy i świeży kontekst dla rozważań zogniskowanych głównie wokół literatur europejskich stanowi rozdział poświęcony Edgarowi Allanowi Poe. Zderzenie powierzchni z głębią, które czyni Hamerski głównym zabiegiem dekodującym twórczość amerykańskiego pisarza, stosowane na kilku poziomach interpretacyjnych, pozwala odsłonić kolejne warstwy *Skradzionego listu*, wykazując wielowarstwowość sensów opowiadania.

Skradziony list był już wielokrotnie czytany według różnych kluczy, w tym psychoanalizy czy dekonstrukcji. Podążający tropem tych interpretatorów Hamerski wskazuje, że zderzenie powierzchni z głębią, a także sensu dosłownego z niesionym w warstwie narracyjnej sensem ukrytym, stanowi doskonały mechanizm ujawniający w istocie ironiczne założenia pisarza. Tezę tę potwierdza analiza opowiadającego o poszukiwaniu pirackiego złota *Złotego żuka* zderzoną z opisem bojów, jakie Poe toczył z piractwem w świecie znacznie mu bliższego, bo literackim.

Oprócz *Skradzionego listu* badacz analizuje też inne utwory Poege, testując tezę o nie serio, ironicznym charakterze gotycyzmu w twórczości tego pisarza. Jak celnie zauważa, „trudno ustalić punkt, w którym hiperbola przestaje być figurą wzniosłości i staje się figurą ironii, chociaż obie kategorie są w pewnym sensie nierozłączne, jak awers i rewers monety” (s. 274). Ta „trudność ustalenia” wydaje się z jednej strony najważniejszym powodem, by ironią się zajmować, z drugiej zaś – największą trudnością, z którą musi zmierzyć się każdy jej badacz. Jednak tak jak niedomknięta trumna Poege, tak i ironiczna dialektyka podmiotu wciąż musi pozostać niedomknięta, w kolejnych przetworzeniach stając się nie jedną, ale wieloma ironiami – zgodnie z tytułem pracy.

*

W najciekawszej i najbardziej odkrywczej części III Hamerski zajmuje się rozprzestrzenianiem ironii w ujęciu diachronicznym, opisując możliwe recepcje i przetworzenia zjawiska mającego swoje teoretyczne korzenie w romantyzmie. Zaczyna od sceny z *Ośmiorniczki* z Jamesem Bondem i przechodzi przez teorię filmu zogniskowaną wokół *Vertigo*, dążąc w stronę teorii literatury i rozdziału poświęconego Paulowi de Manowi. Bez tego nazwiska książka o ironii z pewnością musiałaby wydawać się niepełna, jednak Hamerski wykorzystuje nowe podejście, jakim jest próba wskazania, że dla de Mana ironia jest nie tylko ważnym tematem i przedmiotem refleksji, lecz także metodą dowodzenia i prowadzenia wywodu.

Ciekawym elementem rozważań jest pytanie o (a)polityczność ironii romantycznej – zderzenie zaangażowania z etosem ironisty powoduje napięcie, które zauważali interesujący się ironią niemal od pierwszego jej rozpoznania. Hamerski próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak ma się kapłan do błazna – i aż szkoda, że nie pyta o drogę Leszka Kołakowskiego, którego wybitny esej temu przecież problemowi jest w dużej mierze poświęcony (a nawet zawiera próbę udzielenia zadziwiająco jak na tematykę stanowczej odpowiedzi⁸). Podobnie szkoda marginesowego tylko odniesienia do książki Zofii Mitosek, dla której także problem powiązania ironii i polityki jest interesujący⁹. „Uspołeczniona ironia na miarę naszych czasów realizowałaby sokratejską gotowość do

8 L. Kołakowski *Kapłan i błazen*, w: tegoż *Pochwała niekonsekwencji*, oprac. Z. Mentzel, t. 2, Warszawa 1989. Pozycja ta pojawia się u Hamerskiego tylko raz.

9 Zob. Z. Mitosek *Co z tą ironią?*, zwł. s. 175-193, 259-293.

dialogu, wzmocnioną XIX-wiecznym bezpiecznikiem autoironii, chroniącym przed arogancją i pozorowaniem rozmowy” (s. 390) – obiecuje Hamerski. Czy taka jest recepta na współczesną ironię? A może inaczej – czy ironia staje się tutaj receptą na współczesność?

Na to pytanie próbuje odpowiedzieć kolejny rozdział, najciekawszy bodaj i najbardziej nowatorski w całej książce. Jest to rozdział, w którym autor tropi ślady ironii romantycznej we współczesnym świecie i kulturze.

Hamerski rozszerza tu rozumienie ironii romantycznej, widząc w niej nie tylko zjawisko z literackiego poletka, styl lektury tekstu literackiego, lecz także sposób na dekodowanie otaczającej go rzeczywistości. Nieco dowolny i chaotyczny może charakter tego fragmentu sam przypomina praktykę ironiczną – zestawienie różnych punktów widzenia bez zajmowania jednoznacznego stanowiska wobec któregośkolwiek z nich. Hamerski podsuwa nam zjawiska z naszej codzienności, uśmiecha się uśmiechem Jokera (a może Guślarza z *Dziadów* Rychcika?) i pyta, co widzimy, przeglądając się w ich zwierciadle. Klucz ironiczno-romantyczny z pewnością da się w wielu proponowanych przypadkach udanie przyłożyć, uzyskując w ten sposób nie tylko interesującą konstatację dotyczącą współczesnej rzeczywistości, lecz także szansę na nową perspektywę lektury tekstów romantycznych.

Książka Hamerskiego jest z pewnością pozycją niezmiernie ciekawą, poruszającą nowe – choć w wielu przypadkach nie tak nowe, jak mogłoby się zdawać – wątki i otwierającą kierunki refleksji, których brakuje na dzisiejszej literaturoznawczej mapie. Przede wszystkim odkłamuje „nieironiczność” polskiego romantyzmu, wprowadzając lub wyzyskując inaczej, niż było to dotąd przyjęte, kategorię ironii w refleksji nad twórcami dotychczas rzadko czytanyymi zgodnie z tym kluczem. Jednocześnie odpowiada na wiele pojawiających się niejasności i wątpliwości interpretacyjnych, wskazując na ironię jako źródło wyczuwanego przez badaczy braku spójności, zwłaszcza w obrębie podmiotu nadawczego.

Ale rozumowanie Hamerskiego ma jedną zasadniczą wadę. Pisząc o pojęciu pozbawionym wyraźnych granic, badacz nie jest w stanie uniknąć pułapki, jaką jest wykorzystanie ironii w roli wygodnego wytrychu i odpowiedzi na każdą interpretacyjną wątpliwość, każde zachwianie tonu, każdy brak pełnego serio. Autor z dużym wyczuciem lawiruje, starając się uniknąć zagrożenia, jednak nie zawsze mu to wychodzi – jak widać w przypadku choćby *Romantyczności* czy *Złotego kubka*. Choć wprost stwierdza, że jest świadom, że te same chwytły nie muszą wcale sygnalizować ironii, na poziomie analizy daje się

jednak często złać w pułapkę niejednoznaczności własnej definicji czy raczej – braku definicji.

Na koniec jeszcze jedno spostrzeżenie. Hamerski traktuje swojego czytelnika jak partnera, z którym wspólnie mierzy się z pułapką ironii; błyskotliwie żonglując perspektywami, korzystając z cudzych punktów widzenia i podważając już postawione tezy, czyni ironię nie tylko przedmiotem, ale i metodą; tworzy pole, na którym ironie romantyczne ścierają się ze sobą. Bo, jak dowodzi praca Hamerskiego, wszyscy my z nich.

Abstract

Anna Mędrzecka

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

We Are All Ironists (?)

Review: Wojciech Hamerski, *Ironie romantyczne* [Romantic Ironies], ed. by IBL PAN, Warsaw 2018.

Keywords

Romantic irony, Romanticism irony, dialectics of the subject