

# D. S. Muecke

---

## Ironia : podstawowe klasyfikacje

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/1, 243-263

---

1986

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

D. S. MUECKE

## IRONIA: PODSTAWOWE KLASYFIKACJE

### 1. Klasyfikowanie ironii

Nie jest mi znana żadna książka czy artykuł, ani w krytyce angielskiej, amerykańskiej, francuskiej czy niemieckiej, ani w jakimkolwiek europejskim czy amerykańskim słowniku lub encyklopedii, która prezentowałaby w miarę zadowalającą klasyfikację rodzajów ironii. Dotychczasowe klasyfikacje są przestarzałe albo grzeszą uprzedzeniami narodowymi i brakiem wnikliwości, albo też obejmują zbyt szeroki zakres, by można się było nimi posługiwać.

Krytycy angielskiego obszaru językowego niechętnie biorą na warsztat to, co mglście nazywa się „nowymi rodzajami ironii”. Pewien artykuł amerykański sugeruje, że jeśli nie będzie się o nich mówić, zniechęcą się i znikną. Anglicy ignorują, Amerykanie zaś błędnie przedstawiają ironię romantyczną, jak sądzę dlatego, że zarówno jednym, jak i drugim, trudno jest postrzegać ironię w innych kategoriach niż jako rzeczywistość korygującą pozory, co odnosi się do ironii i satyrycznej, i dramatycznej — rodzajów najgłębiej zakorzenionych w literaturze angielskiej. Francuzi często lekceważą ironię dramatyczną, lecz już dawno wykazali, że świadomi są ironicznym przeciwieństw życiowych oraz ironicznym postaw, które się z nich rodzą. Również Niemcy lekceważą ironię dramatyczną, lecz podkreślają znaczenie ironii jako *Lebensgefühl* [usposobienie] oraz *schöpferisches Prinzip* [zasada twórcza]. Owo lekceważenie można wytłumaczyć tym, że od początków XIX w. nad niemieckim pojęciem ironii dominowała wielopoziomowa, wielokierunkowa ironia Goethego, którego czytelnicy raczej padali ofiarami ironii autora, niż bawili się z nim razem komedią życia czy wspólnym obserwowaniem tragicznego przeznaczenia. Jak się później przekonamy, Max Scheler

---

[D. S. Muecke, australijski teoretyk literatury specjalizujący się w problemach ironii; autor dwóch książek i kilkunastu artykułów na ten temat.

Przekład według: D. S. Muecke, *The Compass of Irony*. London 1969, rozdz. III: *Basic Classifications*, t. 40—63 i 249—250.]

nadaje miano tragiczności temu, co krytyk anglojęzyczny nazwałby ironią zdarzeń (zob. s. 250).

Z drugiej strony, wiemy już o ironii dość dużo, by jej sklasyfikowanie przyniosło wyraźne pożytki. Wydaje mi się też, że w badaniach literackich osiągnęliśmy już ten etap, w którym dokładny i systematyczny przegląd znaczeń ironii staje się wysoce pożądany i może być bardzo użyteczny. Klasyfikacja taka stanowiłaby oczywiście zaledwie wstęp do dyskusji literackiej. A i tak trzeba będzie jeszcze dokonać krytycznej oceny konkretnych przykładów ironii. Żadna klasyfikacja ironii, żadna lista stosowanych dotychczas technik ironicznnych nie pozwoli badaczowi na natychmiastową identyfikację każdego ironicznego ujęcia. Lecz być może dostrzeże on, że ironia przybiera tak rozmaite formy, iż samo słowo stało się już ogólnikiem, nie zawierającym treści informacyjnej. I co ważniejsze, pozwoli mu to szybciej zorientować się, że taki czy inny fragment bądź utwór łączy parę technik czy też form ironii albo znajduje się na pograniczu dwóch technik czy form, albo też łączy elementy ironiczne i nieironiczne.

To bowiem, co z pozoru wygląda na ironię niezwykle złożoną, subtelną bądź zaskakującą, często okazuje się całkiem proste jako przykład ironii, lecz bywa skomplikowane przez jakiś inny element albo zabarwione różnorodnymi uczuciami czy osobowością autora. Poniższa strofa z *Don Juana* opiera się na znanej sytuacji ironicznnej, kiedy to strach przed śmiercią przynajmniej na krótko przywraca dawną pobożność („Jak trwoga, to do Eoga”):

Pierwszy więc atak dowiódł mi istności  
 Boga, weń zresztą wierzę — i w szatany;  
 Drugi: mistycznej w Matce dziewiczości;  
 Trzeci: powstanie w grzechu według znanej  
 Litery; czwarty na Trójcę w jedności  
 Okazał dowód tak nieprzełamany,  
 Że chciałbym trójkę na czwórkę rozszerzyć,  
 By tym pobożniej i tym pewniej wierzyć<sup>1</sup>.

Jest to przykład ironii niezmiernie zawilej a) przez to, że Byron jedynie pozoruje autoironię — nie powinniśmy wierzyć ani jednemu jego słowu, b) przez odwrócenie ironii i skierowanie jej nie przeciw pobożni-siowi, lecz przeciw dziwacznym rzeczom, w które uwierzył na skutek choroby — „powstanie grzechu według znanej litery”, tj. nawet w t a k i e wytłumaczenie zła, i c) przez element intelektualnej farsy — choroba nie staje się źródłem pokornej bojaźni Bożej, lecz sprawia, że zbiór kontrowersyjnych dogmatów teologicznych bez oporu przenika do umysłu wraz z każdym paroksyzmem bólu atakującego ciało (i tu ironia

<sup>1</sup> G. G. Byron, *Don Juan*. Przełożył E. Porębowicz. Warszawa 1953, XI, VI.]

skierowana jest nie przeciw wierzącemu czy wierze, lecz przeciw przypuszczalnemu mechanizmowi nawrócenia). A wszystkim tym zawilosciom nadaje spójność ton Byrona, szyderczy, który „chce się pobawić”.

## 2. „On ironizuje”. „Na ironię zakrawa, że...”

Najdogodniej, choć może niezbyt oryginalnie, jest rozpocząć klasyfikowanie ironii od spojrzenia do słownika. *Oxford English Dictionary* odróżnia pierwotne rozumienie ironii („figura retoryczna, której zamierzona wymowa jest sprzeczna z dosłownym znaczeniem użytych słów”) od znaczenia przenośnego lub metaforycznego („stan spraw lub wydarzeń o charakterze sprzecznym z normalnymi oczekiwaniami, odwrotny do spodziewanego rezultat wydarzeń jakby szydzący z obietnic i stosowności”).

Nie prowadzi nas to zbyt daleko, lecz stanowi przynajmniej jakiś początek, ponieważ definicja ta rozróżnia dwa rodzaje ironii, najbardziej rozpowszechnione w angielskim obszarze językowym: ironię werbalną i ironię sytuacyjną. Co więcej, choć definicje te same w sobie nie są zadowalające, wskazują jednak na zasadnicze różnice między owymi dwoma rodzajami ironii. Ironia werbalna wymaga ironisty, kogoś świadomie i intencjonalnie posługującego się tą techniką. O ironii sytuacyjnej stanowi nie ironista, lecz „stan spraw” bądź „rezultat wydarzeń”, które — dodajmy — postrzegamy i odczuwamy jako ironiczne. W obu konfrontuje się bądź zestawia elementy ze sobą sprzeczne, lecz gdy w przypadku ironii werbalnej to ironista przedstawia, przywołuje na myśl bądź unaczynia nam taką konfrontację, w ironii sytuacyjnej coś, co postrzegamy jako ironiczne, wydarza się czy też przyciąga naszą uwagę — możemy np. obserwować złodzieja kieszonkowego, którego okradają w czasie, gdy on sam okrada innych. Jeśli natknęlibyśmy się na coś podobnego w przedstawieniu teatralnym lub w powieści, a prawdopodobnie częściej spotykamy się z fikcyjnymi niż rzeczywistymi sytuacjami ironicznymi, sprawa nieco by się skomplikowała. Mielibyśmy bowiem do czynienia z ironistą, który jest ironiczny przez to, iż pokazuje nam jakieś ironiczne wydarzenie. Co dziwniejsze, gdy nie ma ironisty, a po prostu dzieje się coś, co nosi wszelkie cechy ironii, często mówimy i czujemy, jakby życie, los czy przypadek były ironistą, który właśnie ironizuje.

Takie samo rozróżnienie przeprowadzamy między ironią werbalną bądź intencjonalną a ironią sytuacyjną, mówiąc z jednej strony: „on ironizuje”, z drugiej zaś: „na ironię zakrawa, że...”. Samuel Butler ironizował w *Fair Haven*, głosząc jedno, a mając na myśli coś innego. Na ironię zakrawa fakt, że czytelnicy, u których utwór ten powinien wywołać największą niechęć, uznali, że autor „jest całkowicie, do głębi i w sposób niemal budzący litość szczerzy”. Weźmy następującą anegdotę z *Puncha*:

Pierwszy młodzieniec: Cześć, stary durniu!

Drugi młodzieniec: Jak się masz, ty ośle dardanelski!

Panna: Nie miałam pojęcia, że się tak dobrze znacie.

Jeśli panna chciała, by jej słowa zabrzmiały dwuznacznie — ironizowała. Jeśli zaś nie zdawała sobie sprawy, że mają one podwójne znaczenie, które jest dla nas oczywiste, na ironię zakrawało, że nie przyszło jej to do głowy, a *Punch* przedstawił również ją w ironicznej sytuacji.

Mówiąc o ironii werbalnej, mówimy o technikach i posunięciach ironisty. Mówiąc o ironii sytuacyjnej, mówimy o rodzajach sytuacji, które postrzegamy jako ironiczne, a przeto także i o poczuciu ironii u obserwatora, jego postawach i reakcjach. Jak już powiedziałem, jeden sposób ironizowania polega na wymyślaniu i przedstawianiu sytuacji ironicznych, lecz ironista, który przedstawia sytuacje ironiczne, będzie odbierał ironię, postawy i reakcje podobnie jak ironiczny obserwator. Ponieważ sytuacje ironiczne napotkać można jak świat długi i szeroki, odnajdują je w tym świecie dramaturdzy, pisarze i historycy odznaczający się poczuciem ironii, a stąd natrafiamy na ich naśladowanie bądź prezentację w literaturze — w *Upiorach*, *Don Kichocie*, *Wyspie Pingwinów* czy *Ironii amerykańskiej historii*. Dodałbym tutaj, że ironista, który w realnym życiu tak kieruje biegiem wypadków, by poprowadzić jakiegoś nieszczęśnika ogrodową ścieżką i w ten sposób stworzyć ironiczną sytuację bądź zdarzenie, również jest artystą, choć jego tworzywem jest życie. „Igra” on z rzeczywistą osobą podobnie jak pisarz czy dramaturg-ironista igra z fikcyjnymi bohaterami. To podstawowe rozróżnienie między takim rodzajem ironii, który obejmuje zarówno artystę, jak i środek przekazu, oraz tym, który zasada się na sytuacji bądź zdarzeniu wziętym z życia, czasami bywa pomijane, jak chociażby we wstępie R. W. Stallmana do *Szkarłatnego godła odwagi*<sup>2</sup>.

Definicja ze słownika oksfordzkiego określająca ironię jako figurę retoryczną jest najwyraźniej niewystarczająca, obejmuje bowiem jedynie to, co rozumiemy pod pojęciem ironii werbalnej. Lecz termin ten, mocno ustalony, również nie oddaje istoty rzeczy. Po pierwsze stanowi oznaczenie zaledwie jednej podklasy zbioru, który nie ma nazwy, a inne podklasy to ironia muzyczna, obrazowa, ironiczna mimikra, itd., przy czym „itd.” całkiem naturalnie obejmuje ironię architektoniczną, a nawet kulinarną (zob. *Tymon Ateńczyk*, akt III, scena 6). Thirwall nazwałby tę ostatnią ironią praktyczną, którego to terminu nie należy odrzucać, choć sam Thirwall parokrotnie pomylił go z ironią sytuacyjną. Nie wiem, jak zaklasyfikowałby on ironię muzyczną. Po wtóre ironia werbalna w powszechnej praktyce nie obejmuje przynajmniej jednego sposobu posługiwania się słowami dla wyrażenia ironii, a mianowicie tworzenia

<sup>2</sup> S. Crane, *The Red Badge of Courage*. Ed. R. W. Stallman. New York 1951, s. VII—VIII. [W wydaniu polskim (*Szkarłatne godło odwagi*. Tłumaczył B. Zieliński. Warszawa 1955) nie ma wstępu Stallmana. — Przypis red.]

bądź przedstawiania sytuacji ironicznych. Z praktycznego punktu widzenia nie jest to wielka sprawa, lecz może prowadzić do nieporozumień i niejednokrotnie tak się właśnie dzieje. Z tych racji, gdzie tylko mogę, wolę mówić o „ironizowaniu” i będę rozpatrywał raczej sposoby ironizowania niż rodzaje czy formy ironii werbalnej.

Drogi i sposoby ironizowania sięgają od figur mowy aż do wypracowanych wykrętów takiego Chaucera czy Swifta, od porywczych do obiektywnych, od przejrzystych do mętnych, od zwyczajnie retorycznych do w pełni „zdramatyzowanych”, od napastliwych do wykrętnych. Jeśli omawiam te sposoby, to po to, by rozróżnić i wprowadzić nazwy, pamiętając jednak, że te różne sposoby i podsposoby mogą być rozróżniane tylko tak, jak rozróżniamy kolory niebieski i zielony, wiedząc, że przez niezliczone odcienie pośrednie jeden przechodzi w drugi.

Zauważmy przy okazji, że człowiek zyskuje miano ironisty bez względu na to, czy jego ironia jest retoryczną ironią adwokata, skierowaną przeciw samemu sobie ironią Sokratesa, czy też całkowicie „udramatyzowaną” ironią powieściopisarza czy dramaturga. Nazywamy ironistą pana Benneta z *Dumy i uprzedzenia*, ponieważ często, by nie powiedzieć stale, ucieka się do ironii, nazywamy też ironistką Jane Austen nie tylko dlatego, że raz po raz ucieka się do ironii, lecz i dlatego, że często przedstawia sytuacje ironiczne. W poniższej rozmowie pan Bennet ironizuje kosztem pana Collinsa, pan Collins zaś nieświadomie skazuje się na śmieszność, będąc przekonanym, że demonstruje całą gamę swych talentów; w ten sposób staje się ofiarą sytuacji ironicznej stworzonej i przedstawionej przez Jane Austen:

— Na nieszczęście niezmienna słabość zdrowia nie pozwala jej (pannie de Bourgh) na przyjazd do Londynu. W ten sposób, jak to zresztą sam powiedziałem kiedyś lady Katarzynie, dwór angielski pozbawiony został najpiękniejszego klejnotu. Odniosłem wrażenie, że myśl ta spodobała się mej patronce, a rozumiesz pani, jak szczęśliwy jestem, gdy nadarzy mi się okazja powiedzenia jakiegoś małego komplementu, tak chętnie przyjmowanego przez damy. Niejednokrotnie już stwierdzałem w obecności lady Katarzyny, iż córka jej stworzona jest na księżnę i że wejście jej w najwyższe sfery będzie tylko dla owych sfer zaszczytem. To takie małe drobiazgi, które sprawiają lady Katarzynie przyjemność i są tym właśnie wyrazem poszanowania, do którego w mym przekonaniu jestem szczególnie zobowiązany.

— Słusznie pan mniema — oświadczył pan Bennet. — Szczęśliwie się przy tym składa, że ma pan dar tak subtelного komplementowania dam. Pozwolę sobie zadać pytanie, czy te tak miłe grzeczności są wynikiem wrażenia, jakie pan odnosi w danej chwili, czy też rezultatem uprzednich rozważań?

— Zwykle powstają pod wpływem rozgrywających się właśnie wydarzeń i choć zabawiam się czasem wymyślaniem i układaniem drobnych a wytwornych komplementów, które można by dostosować do jakiejś codziennej okazji, staram się zawsze ubrać je w najbardziej niewymuszoną i niewyszukaną szatę<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> J. Austen, *Duma i uprzedzenie*. Przełożyła A. Przedpeńska-Trzeciakowa. Warszawa 1975, s. 71—72.

Ukryta za sceną Jane Austen pociąga za sznurki, sprawiając, że w swej naiwności pan Collins wystawia się na pośmiewisko. Lecz w fikcji często występuje związek o wiele ściślejszy niż ten, który zachodzi między kukielką a jej animatorem. W następującym fragmencie w *Middlemarch* George Eliot najwyraźniej ukazuje Casaubona w sytuacji ironicznej, lecz nie jest on postacią tak całkowicie udramatyzowaną jak pan Collins:

Pan Casaubon, jak można się było spodziewać, spędzał w tych tygodniach mnóstwo czasu u Grange, a ponieważ załoty stanowiły niemalą zawadę w pracy nad jego wielkim dziełem — Kluczem do wszelkich mitologii — naturalnie z tym większym utęsknieniem wyglądał szczęśliwego zakończenia swych miłosnych zachodów. Lecz przecież to on sam z rozmysłem ustawił przed sobą ową przeszkodę, doszedłszy do wniosku, że nadszedł czas, by upiększyć swe życie wdziękami niewieściego towarzystwa, by niewinne kobiece igraszki rozjaśniły mrok, którym zmęczenie nazbyt często zasnuwało chwile wytchnienia w mozolnej pracy, i aby teraz, w dojrzałym wieku, zapewnić sobie pociechę niewieściej opieki, gdy siły jego podupadną. Te właśnie względy sprawiły, że postanowił ulec burzliwemu strumieniowi uczuć i być może z niejakim zdumieniem przekonał się, jak wątła była to strużka. Jak na pustynnych obszarach chrztu przez zanurzenie można było dokonać jedynie symbolicznie, tak i pan Casaubon, stwierdziwszy, że jeśli rzuci się w nurt owego strumienia, spadnie nań zaledwie kilka kropel, doszedł do wniosku, że poci znacznie przesadzali w opisach siły męskiej namiętności. Niemniej z zadowoleniem zauważył, że panna Brooke wykazywała afekt żarliwy i uległy, co zdawało się jak najpomyślniej spełniać jego małżeńskie plany. Raz czy dwa przeszło mu przez myśl, że być może nie dostaje czegoś Dorocie, i to tłumaczyłoby umiarkowaną siłę jego porywów, lecz sam nie mógł się zorientować, na czym ów niedostatek miałby polegać, nie potrafił też wyobrazić sobie kobiety, w której znalazłby większe upodobanie, a zatem najwyraźniej nie było powodu, by miał opierać się na owych wyolbrzymionych przekazach ludzkiej tradycji<sup>4</sup>.

Jest to coś na kształt streszczenia myśli i uczuć Casaubona, które on sam mógłby wyrazić takim właśnie językiem. Lecz jest to coś więcej niż podsumowanie dialogu wewnętrznego; układ i rozwinięcie metafory „strumienia uczuć” nie są dziełem Casaubona, lecz samej George Eliot. To czyni ją ironistką jednocześnie na dwa rozpoznawalne sposoby, przedstawia bowiem Casaubona w sytuacji ironicznej, którą sam stworzył, lecz wyrażając ową sytuację językiem autorki, a nie bohatera, pisarka otwarcie, choć elegancko, ironizuje jego kosztem.

Porządek, w którym słownik oksfordzki przedstawia swe dwie definicje ironii, odzwierciedla historyczny rozwój tego pojęcia: ironię sytuacyjną nazwano ironią, ponieważ zdawała się przypominać ironię werbalną, a i to dopiero od XVIII w. Lecz naturalnie niektóre formy ironii sytuacyjnej, choć nie nosiły tego miana, były „znane” i odczuwane znacznie wcześniej i — co równie oczywiste — początkowo ironia werbalna i sytuacyjna były całkowicie odrębne.

<sup>4</sup> G. Eliot. *Middlemarch*, ks. I, rozdz. VII.

Jak przypuszczamy (ponieważ możemy jedynie przypuszczać), owo ironizowanie pierwotnie wzięło się ze zwykłego oszukaństwa. Ktoś zaczyna kłamać dla jakichś praktycznych względów, gdzie kłamstwo służy jako środek całkowicie im podporządkowany. Lecz ujrzawszy, że to kłamstwo zyskuje wiarę, może nadal kłamać bez skrupowania i bez potrzeby, po prostu dla samego kłamania. To właśnie ów swobodny stosunek do kłamstwa przychodzi je w pobliże ironii, gdyż ironista także może mówić, co mu się podoba. Możemy sobie łatwo wyobrazić, że przerodziło się to w bardziej stosowne sposoby okazywania zainteresowania. Ironia sytuacyjna, jako coś odczuwalnego, ma prawdopodobnie nie mniej starożytny rodowód: być może rozbrzmiewał paleolityczny śmiech, gdy jakiś myśliwy wpadł w zrobioną przez siebie i nazbyt starannie zamaskowaną pułapkę na niedźwiedzia. Nie ulega wątpliwości, że Homer i jego pierwsi słuchacze dostrzegali ironię sytuacji, kiedy to Ulisses, znalazłszy się w przebraniu między zalotnikami, znosił ich zuchwałe szyderstwa. Za czasów Sofoklesa i Sokratesa oba rodzaje ironii osiągnęły już wysoki stopień wyrafinowania, choć żaden nie nosił miana ironii.

Według Sedgewicka

*Eironeia*, jak ją pojmowali Grecy za Peryklesa, oznaczała nie tyle sposób mówienia, co ogólnie sposób bycia, i słowo to aż do Arystotelesa było terminem obelżywym, łączącym „lisią chytryść” z „piętnem plebejskości”. Od Arystotelesa *eironeia* zaczęła oznaczać „udawaną skromność” (co również jest niedomówieniem)<sup>5</sup>.

Z tego zwodniczego posługiwania się słowami i ironią wzięła się figura retoryczna. Lecz choć dramat klasyczny świadczy o wysoko rozwiniętym poczuciu ironii, tzn. o wyraźnym rozpoznaniu emocjonalnej i dramatycznej siły ironicznych sytuacji i wydarzeń, miano to nadano im dopiero pod koniec XVIII w. Być może dałoby się znaleźć wytłumaczenie, dlaczego ironii wielkich dramaturgów, od Ajschylosa po Szekspira, Moliera i Racine’a, nie nazywano tak aż do późnych lat XVIII w., jest natomiast zadziwiające, że do owego czasu w żadnym języku nie dano jej ani jednej nazwy.

Arystoteles naturalnie nie pominął ironii w *Poetyce*, choć nie użył tego słowa:

nawet spośród zdarzeń przypadkowych te wydają się najbardziej zaskakujące, które sprawiają wrażenie zamierzonych, jak np. to, że posąg Mitysa w Argos spada na sprawcę śmierci bohatera w czasie uroczystości religijnych i zabija mordercę. Ludziom wydaje się przecież, że takie rzeczy nie dzieją się przypadkowo<sup>6</sup>.

Słowo *peripeteia*, które w przekładach *Poetyki* czasami tłumaczone bywa jako „ironia”, po części funkcjonuje również w miejsce brakują-

<sup>5</sup> G. G. Sedgewick, *Of Irony, Especially in Drama*. Toronto 1948, s. 11.

<sup>6</sup> Arystoteles, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wrocław 1983, s. 29. BN II 209.



cego terminu na określenie „ironii wydarzeń”. Lecz ten rodzaj ironii jest tak stałym składnikiem akcji dramatycznej, jak najściślej związanym z upadkiem protagonisty, iż możemy założyć, że nie ma pilnej potrzeby wyodrębniania go za pomocą oddzielnej nazwy.

Nawet dziś można znaleźć przykłady na to, że pisarze przedkładają „tragiczność” nad „ironię”. Tak postępuje Max Scheler w eseju *O tragiczności* (w tekście napisanym po niemiecku, gdzie występuje słowo „*tragisch*”, a nie „*ironisch*”):

Gdzie bezpośrednio przeżywamy działalność, która realizując wysoką wartość, równocześnie i w tym samym akcie działania podkopuje warunek jej istnienia lub też innej z nią związanej wartości, tam wrażenie tragiczności jest najpełniejsze i najczystsze.

I nie potrzeba do tego specjalnie ludzkich spraw. Galerię obrazów niszczy pożar powstały z urządzenia do ogrzewania, które właśnie miało ustrzec te obrazy od zniszczenia; ten fakt ma już w sobie nieco tragicznego charakteru. „Tragiczny” jest lot Ikara, który w tej samej mierze traci skrzydła woskiem przytwierdzone, w jakiej zbliża się do słońca, roztopiającego wosk<sup>7</sup>.

Można też przyjąć, że odwieczne koło fortuny również zawiera w sobie pojęcie ironii wydarzeń. W Angli, jak się przekonamy, używano czasem słów „drwić” i „pokpiwać sobie” w kontekście ironii wydarzeń, lecz nie były to terminy krytyków. Nierzadko posługiwano się słowem „humor” na określenie ironii sytuacyjnej. Johnson np., omawiając *Henryka IV* (cz. 2, V, i, 90—93), używa słowa „humorystyczny”, gdy krytyk współczesny prawdopodobnie powiedziałby „ironiczny”: „Jest coś humorystycznego w tym, że autor każe rozrzutnikowi obliczać dni wedle czasu trwania procesu za długi”.

Lecz ma to nie większe znaczenie, niż gdy panie Burney i Thrale w podobnych kontekstach używają słowa „komiczny” i „komizm”:

Czyż to nie komiczne — rzekła <pani Thrale> — że polecam to <pani Burney anonimowo opublikowała *Evelina*> doktorowi Burney i kpinkami, choćby i tak niewinnymi, usiłuję go nakłonić, by to przeczytał?

Połączenie „humoru” i „ironii” w *Life and Habit* (1877) Butlera wskazuje, że pojęcie nieświadomego ujawnienia tego, co staramy się ukryć, jako rodzaj ironii było zupełnie nieznanne: „Najdoskonalszy humor i ironia są zazwyczaj całkowicie nieświadome”<sup>8</sup>.

Bardzo skrupulatne badania Knoxa wykazały, że z wyjątkiem trzech bardzo wątpliwych przykładów (pod koniec XVI i na początku XVII w.) ironia sytuacyjna nie była uznawana za ironię aż do ukazania się 17. numeru „*Jacobite's Journal*” w r. 1748 oraz *Scribleriady* w Cambridge w 1752 r., nie przytacza on też żadnych dowodów na konsekwentne uży-

<sup>7</sup> Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*. Przełożył R. Ingarden. Wybór, przedmowa i opracowanie W. Tatarakiewicza. Kraków 1976, s. 70—71.

<sup>8</sup> S. Butler, *Life and Habit*. London 1910, s. 26.

wanie wcześniej innego terminu. Być może istniało jakieś określenie w innych językach europejskich, lecz nic mi o tym nie wiadomo.

Jak zatem, dlaczego i kiedy ironię sytuacyjną, zasadniczo różniącą się od ironii werbalnej i tak długo nie uznawaną za ironię, zaczęto obdarzać tym właśnie mianem? Zapytani, co wspólnego ma ironia Fieldinga, nazywającego panią Slipslop nadobną istotą, z ironią kryjącą się w tym, że myśliwy wpada w zastawioną przez siebie pułapkę na niedźwiedzia, moglibyśmy wskazać podobne elementy: dwoistość, opozycję kategorii dwoistości oraz rzeczywistą bądź udawaną „niewinność”. Fielding udaje (choć w tym przypadku ledwie stara się zachować pozór), że rzekome znaczenie jest znaczeniem rzeczywistym, choć w istocie jest wręcz przeciwnie. Myśliwy „niewinnie” chce zwieść niedźwiedzia, lecz zawodzą go własne umiejętności, przebieg wydarzeń jest odwrotny od oczekiwań. Ale słowa nie rozszerzają swego znaczenia w rezultacie abstrakcyjnego rozpoznania podobieństw, zwłaszcza gdy są także rozpoznawalne niepodobieństwa. Bardziej prawdopodobne jest, że nazwa jednego zjawiska będzie nieświadomie nadana innemu, wobec którego jest ono analogiczne lub z którym je pomyłono, albo też które mu często towarzyszy czy też wywiera podobny efekt emocjonalny. Prawdopodobnie istnieje kilka dróg, którymi słowo „ironia” wędrowało od prostej ironii werbalnej do sytuacji i wydarzeń, których poprzednio nie nazywano ironicznymi.

Najlepiej uzasadnione przesunięcie semantyczne, jakie wywarło wpływ na słowo „ironia”, zaszło przez fazę pośrednią, w której takie mitologiczne pojęcia jak fortuna czy los czy też jakaś upersonifikowana abstrakcja uznawane były za „prześmiewcę [*mock*er]”, tzn. przypisywano im cechy ironisty, który mówi jedno, by spełnić nasze nadzieje i oczekiwania, a coś zupełnie innego szepcze w duchu do siebie, na podobieństwo Pascalowskich jezuitów, którzy utrzymywali, że „przrzeczenie nie obowiązuje, o ile ktoś, dając je, nie ma intencji dotrzymania”<sup>9</sup>. Szekspir najbardziej zbliżył się do wyraźnego słownego rozpoznania ironii wydarzeń, kiedy Troilus, na wiadomość, że musi stracić Kresydę, gdy ją właśnie zdobył, wyrzekł: „*How my achievements mock me!* [Jakże mi szczęście moje się urąga!]”<sup>10</sup>. Używając tego samego słowa „*mock*”, Szekspir postrzega ironię jako sztuczkę, którą diabeł płata człowiekowi:

*O'tis the spite of hell, the arch-fiend's mock  
To lip a wanton in a secure couch  
And to suppose her chaste.*

[O, nie ma większej dla piekła uciechy,  
Jak gdy kto pieści chytrą rozkosznicę  
I dobrodusznie ma ją za cnotliwą.]<sup>11</sup>

<sup>9</sup> [B. Pascal, *Prowincjałki*. Przełożył B. O. Warszawa 1921, s. 175.]

<sup>10</sup> [W. Szekspir, *Troilus i Kresyda*. Przełożył L. Ulrich: W: *Dzieła dramatyczne*. Opracowali S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska. T. IV. Warszawa 1980, s. 109.]

<sup>11</sup> [W. Szekspir, *Otello*. Przełożył S. Paszkowski. *Ibidem*, t. V, s. 481.]

Wiek XVIII podobny użytek czynił ze słowa „kpić [*banter*]”: w r. 1714 Bolingbroke pisał do Swifta: „Hrabiego Oksfordu odwołano we wtorek, królowa umarła w niedzielę. Cóż to za świat i jakże kpi z nas fortuna!”. Lecz słów „drwić” i „kpić” nie używano w znaczeniu „ironii” aż do opublikowania eseju Thirwalla *On the Irony of Sophocles* w r. 1833. Następnym krokiem było porzucenie hipotezy ironicznej personifikacji. Nie musimy już sobie wyobrażać drwiącego Przypadku czy Losu, by uznać za ironiczną sytuację myśliwego, który tak skutecznie zamaskował pułapkę na niedźwiedzia, że sam w nią wpadł. Chevalier jednak zdaje się mniemać, że ofiara nie całkowicie pozbyła się

podjeżenia, iż (...) celowo drwi się (jego kosztem). Owo teoretyczne przypisywanie drwiny jest atawistycznym przeżytkiem odwiecznego i nadal istniejącego poczucia „zazdrości bogów”<sup>12</sup>.

Drugi sposób jest znacznie bardziej hipotetyczny. Tutaj przesunięcie semantyczne osiągnięto przez współistnienie, jak w dialogu sokratycznym, ironii werbalnej, rozpoznanej jako taka, oraz sytuacji ironicznej, nie uznanej jednak za ironię, gdzie ofiarą metody filozofa padają jego oponenti przez to, że w swoim zadufaniu zupełnie nie zdają sobie sprawy z sokratycznej zasady przeprowadzania dysputy. Choć — jak pisze Knox — „ironię Sokratesa (...) w okresie klasycyzmu angielskiego traktowano zazwyczaj po prostu jako chwyt retoryczny przygany przez pochwałę”<sup>13</sup>, każdy bliżej nie określony odnośnik do ironii sokratycznej z konieczności obejmował oba rodzaje ironii, tak jak nazwa „*window* [okno]” objęła również szybę, którą wstawiano w puste miejsce, czyli „*wind-eye*”. Aż do XVIII w. słowo „ironia” było zasadniczo ograniczone do różnych form ironii retorycznej, przy czym głównie zajmowano się efektami retorycznymi, które można było dzięki ironii osiągnąć. Ironia ta działała poprzez podtrzymywanie „fałszywych pozorów” i opiera się na przeświadczeniu, że czytelnik czy słuchacz jest na tyle zorientowany w prawdziwej sytuacji, by mógł temu fałszerstwu zaprzeczyć w myślach bądź głośno przez pełne nacisku twierdzenie przeciwne; właśnie owo twierdzenie przeciwne, wygłoszone z należyтым przekonaniem, wyraża prawdziwą myśl ironisty. Lecz gdy w XVIII w. piarstwo ironiczne stało się bardziej wyszukane, pełne fantazji i subtelności, często nie poznawano się na nim i brano je na serio. Czasami przy zasadniczej zmianie funkcjonowania ironia miała być z założenia traktowana poważnie, albo gdy chodziło o doraźne oddziaływanie, albo gdy autor zwracał się do mniej wyrobionych czytelników. W istocie ukrycie prawdziwego znaczenia, aby zmylić bądź zwieść niczego nie podejrzewających czy też niezbyt bystrych odbiorców, stanowiło jedno ze znaczeń słowa

<sup>12</sup> Chevalier, *The Ironic Temper*, s. 42.

<sup>13</sup> N. Knox, *The Word IRONY and its Context 1500—1755*. Durham, N.C., 1961, s. 60.

„banter [okpić]”. Tak więc nieokreślone odnośniki do XVIII-wiecznej ironii obejmowały przypadki, gdzie występował zarówno ironizujący autor, jak i ofiara ufnie nieświadoma ironii. Otwarta zatem została droga po pierwsze do zaakceptowania „niewiniątka” jako współtowarzyszącego ironii, a po wtóre do uznania za ironiczną sytuacji, w której „niewiniątko” występuje, choć autor nie jest ironistą w rodzaju Sokratesa czy Swifta.

Po trzecie słowo „ironia” zaczęło obejmować ironię sytuacyjną w wyniku pojmowania ironisty jako pseudo-ofiary. W rozwiniętej ironii werbalnej ironista udaje, że żywi poglądy, którym w istocie zaprzecza, i usiłuje nadać tym złudnym pozorom możliwie jak największe wrażenie prawdopodobieństwa. Przedstawia się np. jako „prosty, szczerzy chłop”, który ze świętą naiwnością mówi to, co powszechnie uważane jest za absurdalne. Krótko mówiąc, przybiera pozór typowej, prostodusznej ofiary szyderczej ironii. Kiedy zatem natrafimy na prawdziwego prostaczka, zachowującego się w ten sam sposób, pełen ufności, naiwności, a zarazem grzeszącego brakiem rozeznania, będziemy skłonni traktować to również jako ironię, ponieważ budzi w nas podobne odczucia. Albo z kolei tak jak ironista, mówiąc jedno, a mając na myśli drugie, niejednokrotnie przez powiedzenie jednej rzeczy w jakiś szczególny sposób odsłania inną, tak i każdy człowiek przez to, co mówi lub czyni, może wyjawiać coś całkiem odmiennego. Tak wiejski dziedzic, pan Western, zapewnia pana Allworthy, że Tom i Zofia absolutnie nie mogą być w sobie zakochani:

Nigdy nawet nie widział, żeby ją choć pocałował! A co do zabawiania jej, to smarkacz był zwykle bardziej milczący w jej towarzystwie niż kiedykolwiek indziej; a dziewczyna była dla niego mniej uprzejma aniżeli dla jakiegokolwiek innego młodzieńca we dworze. Już co do tego, to się nie dam nabrać tak łatwo, wiesz chyba o tym sąsiedzie<sup>14</sup>.

Ironia Fieldinga równie dobrze mogłaby być bardziej bezpośrednia:

Dziedzic Western oświadczył z niejaką zapalczywością, że nie może być mowy o miłości między nimi. A przemawiała przezeń tyleż zapalczywość, co i zdrowa racja, któż bowiem mógłby przypuścić, że miłość może być tam, gdzie nie ma pocałunków? I czyż można uwierzyć, że zakochany młodzieniec milknie, gdy ukochana przyłącza się do towarzystwa, albo też, że panna będzie mniej uprzejma dla niego niż dla innego? Nie wydaje się też wiarygodne, by wiejski dziedzic, który potrafi przeniknąć sposoby najchytrzejszego lisa czy kłusownika, dałby się zwieść w sprawie o tyleż prostszej.

Efekt pierwszego fragmentu przypomina wrażenie, wyniesione z lektury drugiego na tyle, by czytelnik zapomniał o zasadniczej różnicy, a mianowicie, że to, co ironista ujawnia z zamierzenia, ofiara odsłania nieumyślnie. Wedle Knoxa, Fielding pierwszy wyraźnie dostrzegł, że

---

<sup>14</sup> H. Fielding, *Historia życia Toma Jonesa*. Przełożyła A. Bidwell. Warszawa 1955, t. I, s. 327.

tworzenie bohaterów, którzy nieumyślnie zdradzają się, jest rodzajem ironii. Następny krok to po prostu rozszerzenie takiego pojmowania ironii na podobne przypadki nieumyślnego odsłaniania własnej natury w prawdziwym życiu.

### 3. Trzy stopnie ironii: ukryta, jawna, prywatna

Wiele jest sposobów ironizowania, od prostych po skomplikowane i subtelne. Cóż może być prostszego nad Johnsonowskie „Bolingbroke to święty człowiek”? Trudno jednak zdecydować, co należy umieścić na drugim końcu skali, złożoność bowiem i subtelność niekoniecznie idą w parze, a ponadto ironia w dziele skomplikowanym czy subtelnym wcale nie musi być złożona ani subtelna. Ironia złożona to — jak sądzę — taka, w której ironia występuje wewnątrz ironii, tak jak w zdaniu złożonym występuje zdanie podrzędne. Tak np. *Sir Thopas* Chaucera na jednym poziomie jest ironiczną parodią, lecz na innym stanowi właśnie ten rodzaj poematu, który parodiuje: poemat ten z całą naiwnością wygłasza ironicznie sparodiowane *alter ego* Chaucera i — sprzecznie z oczekiwaniami tej *persony* — równie naiwnie potępia go gospodarz.

Aby ocenić subtelność ironizowania, powinniśmy zdefiniować samo pojęcie ironizowania. Określmy je zatem jako taki sposób mówienia, pisania, gry aktorskiej, zachowania się, malowania, itd., w którym znaczenie rzeczywiste bądź zamierzone, przedstawione bądź ewokowane, jest z założenia różne i nie do pogodzenia ze znaczeniem pozorowanym bądź udawanym. („Prawdziwe znaczenie” może być sprzeczne ze znaczeniem udawanym albo może stanowić zaledwie aluzję do jakichś myślowych zastrzeżeń autora. Nasza definicja musi też obejmować nie tylko te przypadki, gdy mówi się jedno, a ma na myśli drugie, lecz także i sytuację, kiedy mówi się dwie rzeczy, a naprawdę nie chodzi o żadną). Z punktu widzenia czytelnika ironia polega na odczuwalnej obecności oraz odczuwalnej niezgodności obu znaczeń. Staje się zaś dla niego zbyt subtelna, skryta bądź nieprzenikniona, jeśli prawdziwe znaczenie nigdy nie wypływa, ironia zawodzi też, gdy znaczenie pozorowane nie ma dostatecznej siły. Subtelność ironii będzie wówczas oznaczała elegancję i finezję, z którą tacy ironiści jak Henry James i Anatol France odkrywają prawdziwe znaczenia swych utworów. Ironiście prawdopodobnie trudniej jest być subtelnym, gdy polega na naszej uprzedniej wiedzy, która pozwalałaby nam na zaprzeczenie jego twierdzeniem; lecz gdy jednocześnie i tymi samymi słowami mówi coś i odwołuje to, dekapituując swą ofiarę, lecz pozostawiając głowę na miejscu, wówczas właśnie ironia osiąga swą subtelność bądź finezję, która czyni ją tak cudowną sztuką.

Złożoność i subtelność ironizowania nie poddają się rozróżnieniom teoretycznym i śmiało można je przekazać badaczowi literatury. Lecz

ze względów praktycznych sposoby ironizowania można podzielić na trzy stopnie i cztery odmiany: na stopnie wedle tego, jak dalece zostało ukryte prawdziwe znaczenie, oraz na odmiany wedle rodzaju związku między ironistą a ironią. Trzy stopnie ironii nazywam ironią jawną, ukrytą i prywatną. Czterem odmianom daję nazwę ironii bezosobowej, autoironii, ironii naiwnej oraz ironii udramatyzowanej.

### Ironia jawna

W ironii jawnej ofiara albo czytelnik, bądź oboje, mają z zamierzenia od razu zorientować się, co ironista naprawdę ma na myśli. Upadli aniołowie posłyszeli ironię Szatana i od razu stracili swą śmiałość. Z ironią jawną mamy do czynienia wówczas, gdy ironiczna sprzeczność bądź niezborność poszczególnych elementów wyraźnie bije w oczy. Trudno wyobrazić sobie ironię bardziej jawną, niż gdy Fielding nazywa panią Slipslop „nadobną istotą” zaraz po tym, jak opisuje jej korpulentną postać, nazbyt czerwoną twarz, brodawki, wydatny nos, małe oczka oraz „dwie potężne, brunatne półkule, które nosiła przed sobą”<sup>15</sup>. Często ton głosu (bądź jego stylistyczny ekwiwalent) każe nam zignorować znaczenie pozornie głoszone albo wskazuje znaczenie prawdziwe. Ton w ironii jawnej może być zgodny ze znaczeniem rzeczywistym i wtedy mamy do czynienia z sarkazmem lub „gorzką ironią”, albo może to być ton przesadny względem tonu stosownego dla znaczenia rzekomego i wówczas mówimy o „ironii ciężkiej [*heavy irony*]”. Ironii jawnej w mowie mogą towarzyszyć zwyczajowe ironiczne gesty, jak skrzywienie warg, czy „ironiczny uśmiech”, lecz to pierwsze częściej chyba występuje w powieściach niż w życiu.

Sarkazm zyskał miano najmniej wyszukanej formy ironii. Lecz pewne wypowiedzi sarkastyczne nie zawierają elementu ironii w ogóle, inne zaś w stopniu niewielkim bądź minimalnym. Nauczyciel, który mówi do ucznia: „naturalnie nie spodziewałem się po tobie dobrej odpowiedzi”, jest sarkastyczny, lecz nie ironiczny, ponieważ znaczenie komunikowane ostentacyjnie jest zgodne z intencją mówiącego. Ktoś, kto powiada z gniewem: „narobiłeś ładnego bigosu, co?”, tylko w niewielkim stopniu posługuje się ironią, ponieważ ton głosu i pozostałe słowa niemal całkowicie niwelują zarówno pochwałę kryjącą się w słowie „ładny”, jak i syntaktyczny pozór pytania. Mógłby on równie dobrze powiedzieć: „narobiłeś strasznego bigosu”. Zdaniem lorda Macaulaya „woźnica, krzycząc z wściekłością »dobry z ciebie gość«, nie podejrzewa nawet, że brzmi to ironicznie”<sup>16</sup>. Lecz można założyć, że wściekły woź-

<sup>15</sup> H. Fielding, *Przygody Josepha Andrewsa*. Tłumaczyła z angielskiego M. Kornilowicz. Wiersze tłumaczył W. Lewik. Warszawa 1953, s. 35.

<sup>16</sup> T. B. Macaulay, *Lord Bacon*. „Edinburgh Review”, czerwiec 1837, nr 132, s. 428.

nica miał rację. Jego obelżywie brzmiący „dobry gość”, mimo że formalnie przypomina to komplement, w języku woźnicy może znaczyć to samo, co współczesny „niezły typ” — określenie, które nie budzi wątpliwości, jeśli zostanie wypowiedziane gniewnie bądź z odrazą. W tym przypadku brakowałoby mu podwójnego znaczenia, koniecznego w ironii.

W tym miejscu należy zauważyć, że w ironii działa prawo pomniejszających się nawrotów. Z każdym powtórzeniem ironicznego wyrażenia bądź chwytu jego efekt ironiczy staje się słabszy. To, co na początku było wyrażeniem prawdziwie ironicznym, kryjącym zamierzoną i odczuwaną sprzeczność między znaczeniem dosłownym i właściwym, traci z czasem ostrość i zamienia się we frazes i język zwyczajny, który jeśli w ogóle odznacza się jakąś siłą, to siłą gniewu, niesmaku lub szyderstwa, nie zaś ironii. Naturalnie, prosta ironia, np. „mów do mnie jeszcze” w znaczeniu „nie musisz mówić dalej, nie wierzę w ani jedno twoje słowo”, w miarę powtarzania coraz bardziej zatracą efekt ironiczy. Lecz w zamian może to być wypowiedziane z coraz większą emfazą, aż w końcu staje się jedynie szyderczym „mów, mów”. Z drugiej strony, niedomówienie dewaluuje się raczej do emocjonalnie neutralnego frazesu. Ironicznym niedomówieniem jest stwierdzenie „wystarczyłyby nam kropla deszczu”, gdy całe połacie kraju aż krzyczą o kilka centymetrów opadów, podobnie jak powiedzenie „od czasu do czasu lubię skosztować ostrygę”, gdy właśnie skończyło się szósty czy siódmy tuzin, lecz „kropla deszczu” jako synonim przelotnego deszczu (choć może on zawierać pół miliarda kropel) oraz „od czasu do czasu lubię skosztować” w sensie wyraźnej skłonności nie brzmią bardziej ironicznym niż ich synonimy.

Dodatkową cechą wyróżniającą ironię jawną, a w szczególności taką ironię jawną, której ton jest zgodny z prawdziwym znaczeniem, jest to, że można jej użyć równie swobodnie i naturalnie ze słowami obraźliwymi, szyderczymi czy pełnymi wyrzutu, jak i wtedy, gdy chcemy się już z takich sytuacji wycofać, nie mając przy tym uczucia, że radykalnie „zmieniamy front”, ponieważ w każdym przypadku posługujemy się podobnym, a nawet tym samym tonem głosu. Tak samo jest z „inwersyjną” odmianą ironii jawnej, której przykładem mogą być owe czule połajanki, jakimi matki obdarzają swoje dzieci, a dzieci ulubione zwierzątka:

— Och, ty paskudne, paskudne stworzonko! — zawołała Alicja, chwytając kotka i obdarzając go pocałunkiem, który powinien był przyjąć jako naganę<sup>17</sup>.

Ironia jawna, nie wyłączając sarkazmu, z pewnością zajmuje ważne miejsce w literaturze. Wielkim sarkastą literatury angielskiej jest Milton, i nie należy zakładać, że dla jego celów stosowniejsza byłaby ironia

<sup>17</sup> [L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Przetłumaczył M. Słomczyński. Warszawa 1972, s. 10.]

bardziej subtelna czy wyszukana. W krasomówstwie czy polemice, gdzie wymagany jest natychmiastowy efekt, ironia jawna zazwyczaj bywa skuteczniejsza niż ironia ukryta, naturalnie we właściwy sobie sposób.

### Ironia ukryta

Granica, za którą ironia jawna traci swój charakter, od sarkazmu i niedomówienia spadając do pozycji języka bezpośredniego, bardzo często bywa sprawą indywidualnej oceny. Trzeba też przeprowadzić jeszcze jedno rozgraniczenie, w którym równie niepodobna jest znaleźć obiektywne kryteria, a mianowicie między ironią jawną i ukrytą. Ironia ukryta odznacza się tym, że należy ją nie tyle dostrzec, co raczej wykryć. Ironista ukryty będzie starał się unikać wszelkiego tonu, sposobu czy wskazówki stylistycznej, która prowadziłyby do natychmiastowego odkrycia jego ironii. Im bliższy jest „niewinnemu”, nieironicznemu sposobowi mówienia czy pisania, pozwalając zarazem odgadnąć, co ma na myśli, tym subtelniejsza jest jego ironia. Musi on naturalnie podjąć ryzyko, że ironia ta pozostanie nie wykryta. Ironia często przechodzi nie zauważona, jak wskazuje historia literatury oraz listy czytelników do redakcji pism; jak sugeruje Friedrich Schlegel, w twórczości Szekspira może kryć się ironia, której dotychczas nie wytropiono. Wydaje mi się, że większość ukrytych ironistów nawet wolałaby, aby ich ironia pozostała nie wykryta przez pewnych czytelników. Z drugiej strony niektórzy ironiści nie chcieli ryzykować. Utwór z początków XVI w. (nie wymieniony przez Knoxa), angielski przekład *Oracji przeciw darowi Konstantyna Laurencjusza Valli* z 1534 r., opatrzony jest takimi uwagami na marginesie, jak np. „gorzka ironia”, co wyśmiewa Artemus Ward w komentarzach na marginesie własnego dzieła: „N.B. to z gruntu sarkastyczne”. Równie niedorzeczna jest pochodząca z 1899 r. propozycja niejakiego Alcantera de Brahma, by obecność ironii wskazywał odpowiedni znak, „*le petit signe flagellateur*” (i). Jedynym właściwym komentarzem na temat tego proponowanego *point d'ironie* [znaku ironii] jest: *point d'ironie: plus d'ironie* [znak ironii: nie ma już ironii]. Knox zamieszcza interesujące rozważania na temat owej „kwestii jasności”.

Jak rozpoznać, czy ktoś ironizuje? Wspomniałem kilkarotnie, że utwór może być ironiczny wyłącznie z zamierzenia; ironizować można tylko świadomie. Jedynie wydarzenia i sytuacje mogą być mimowolnie ironiczne (można powiedzieć coś, co słuchacze odbiorą jako ironię, choć nie taka była intencja mówiącego; lecz to nie on ironizował, ironiczne było wydarzenie, a mówiący padł jego ofiarą). Z drugiej strony, sam zamiar ironizowania nie wystarcza, by utwór był ironiczny w odczuciu czytelnika. Powszechnie znanym przykładem jest anonimowo opublikowany *Shortest Way with the Dissenters* Daniela Defoe. Ani w samym utworze,



ani też w jego stosunku do wydarzeń owego czasu nic nie wskazuje na to, że jest on ironiczny (Wayne Booth omawia ten aspekt traktatu Defoe w *Rhetoric of Fiction*). Wiemy, że Defoe zamierzał napisać utwór ironiczny; chociaż to zapobiega czytaniu przez nas tak, jak czytali to współcześni Defoe, lecz owa wiedza nie przesądza jeszcze o ironicznej wymowie utworu. Czytałem gdzieś (chyba u Heinego, ale zgubiłem notatkę), że dawniej, jeśli ktoś coś powiedział, można go było trzymać za słowo, teraz zaś można wszystko odkręcić, twierdząc: „mówiłem to ironicznie”. Być może, lecz jeśli pośrednio nie zasygnalizował w jakiś sposób swoich intencji, a my nie odebraliśmy jego sygnału, dla nas nie było to ironiczne. To tak jakby strzelec, który chybił celu, twierdził, że specjalnie celował tak, by chybić. Być może, celował, by chybić, lecz jak *post factum* może to udowodnić? Przypomina mi się tu opowiadka Karinthy’ego: pewien pułkownik, doprowadzony do rozpaczy marnymi umiejętnościami strzeleckimi swych żołnierzy, wrywa któremuś strzelbę, celuje, strzela i pudłuje. „Tak ty strzelasz” — mówi. Ponownie strzela i pudłuje. „A tak ty strzelasz” — mówi następnemu. W końcu trafia i powiada: „A tak strzelam ja”.

Według Kwintyliana

⟨Ironia⟩ objawia się przez sposób przekazywania, przez charakter mówiącego bądź przez naturę tematu. Jeśli bowiem którakolwiek z tych trzech rzeczy nie idzie w parze ze słowami, od razu staje się jasne, że intencja mówiącego jest odmienna od tego, co mówi<sup>18</sup>.

Być może Kwintylian powinien był mówić o d w u z tych trzech czynników. Może się bowiem zdarzyć, że najbardziej ironiczna „forma wypowiedzi” powstaje w rezultacie niestosowności bądź bezmyślności — by zyskać pewność, że tak nie jest, musimy lepiej znać mówiącego lub jego poglądy. Rzeczywista i ogólnie znana bezbożność Bolingbroke’a nie licuje ze słowami „Bolingbroke to święty człowiek”, lecz jeśli nie wiemy, że słowa te wyszły od kogoś, kto sam miał świadomość owej bezbożności, możemy jedynie domniemywać prawdopodobieństwa ironii. Podobnie „charakter mówiącego” może wywołać domniemanie ironii, gdyż nawet znani ironiści nie posługują się ironią bez przerwy.

Myśl o ironii nasuwa się nam przeważnie wtedy, gdy uświadamiamy sobie sprzeczność między głoszonym przez autora czy mówcę poglądem, linią argumentacji, itd., a całością kontekstu, na tle którego ten pogląd czy argumentacja są prezentowane. „Całość kontekstu” obejmuje: a) to, co już wiemy (jeśli cokolwiek wiemy) o autorze i temacie, b) to, co pisarz mówi nam (jeśli w ogóle coś mówi) o sobie i temacie więcej niż głoszone znaczenie, oraz c) to, czego się dowiadujemy ze sposobu, w jaki wyraża swój pogląd, przedstawia sprawę bądź prowadzi argumentację. Innymi słowy to, co głosi, może być zaprzeczone bądź określone przez:

<sup>18</sup> [Quintilian, *Institutio oratoria*, VIII, VI, 54.]

1) naszą znikomą wiedzę co do

- a) prawdziwości danego twierdzenia, np. „Hitler był dobry dla Żydów” i/lub
- b) prawdziwego poglądu pisarza, np. „Bóg jest dobry” — wygłoszonego przez ateistę, i/lub
- c) rzeczywisty charakter autora, jeśli przedstawia się za kogoś innego, niż jest,

oraz dodatkowo bądź zamiennie przez:

2) wszystko, co autor mówi bądź sugeruje ponad to, co zdaje się mówić. Ta wewnętrzna sprzeczność może polegać (wybieram ważniejsze techniki z listy przedstawionej w innym miejscu):

- a) na sprzeczności faktów lub opinii, np. Fielding opisuje panią Slipslop jako pokrakę, a potem nazywa ją „nadobną istotą”, lub
- b) na sprzeczności logicznej, np. „Pingwiny mają najlepszą armię na świecie. Taką samą mają jeżozwierze”, lub
- c) na braku harmonii w tonie wypowiedzi, lub
- d) na rozbieżności między tym, co się głosi, a językiem przekazu, np. nieodpowiedniej metaforze bądź doborze słów, lub
- e) na wszelkiej rozbieżności między wygłaszanymi przez autora poglądami a tym, co wiadomo o jego prawdziwym charakterze.

Metoda wewnętrznej sprzeczności stosowana jest naturalnie wtedy, gdy ironista sądzi, że publiczność posiada już niezbędną wiedzę na dany temat, na którą autor może liczyć. Gdy tej wiedzy nie dostaje, trzeba sięgnąć po jakąś sprzeczność wewnętrzną.

Ironia jawna jest najodpowiedniejsza dla marginesowych uwag i krótkich fragmentów; jeśli posługiwać się nią przez czas dłuższy, traci swą siłę i staje się nużąca. Ironia stosowana na dłuższą metę jest zazwyczaj ukryta, gdyż tylko ironia ukryta może na dłużej zająć czujną uwagę czytelnika. Lecz nawet ironia ukryta podlega prawu zmniejszających się powrotów; jeśli ironista posługiwałby się ciągle tymi samymi okrężnymi środkami dla osiągnięcia efektu ironii, wkrótce by nas znużył, choćbyśmy z początku nie wiem jak podziwiali jego przebiegłość. Jest bardzo prawdopodobne, że Swift był świadom tej samowyczerpującej się cechy ironii, ponieważ nie tylko różnicuje i doskonali swoje techniki, lecz także, jak wykazali F. R. Leavis i A. E. Dyson<sup>19</sup>, ciągle zmienia front właśnie po to, by o krok wyprzedzić czytelnika, który sądzi, że już się z nim zrównał. Gdy pisał (w *Verses on the Death of Dr Swift*):

*Arbuthnot is no more my Friend,  
Who does to Irony pretend;  
Which I was born to introduce,  
Defin'd it first, and shew'd its Use.*

<sup>19</sup> F. R. Leavis, *The Irony of Swift*. „Scrutiny” 2 (1934), s. 364—378. — A. E. Dyson, *Swift: The Metamorphosis of Irony*. „Essays and Studies”, new series, 11 (1958), s. 53—67.

[Arbutnot nie jest mym druhem / w ironii; / ja zrodziłem się, by ją wprowadzić, / udoskondiłem ją i ukazałem jej użytki.]

— ściśle biorąc, rościł sobie zbyt wygórowane pretensje nawet jak na Anglię — we Francji „wydoskondił” ją Pascal — lecz z pewnością on pierwszy w nowoczesnej Europie „ukazywał jej użytki”: wyczerpujący podręcznik sztuki posługiwania się ukrytą ironią poza dramatem i powieścią można by ułożyć prawie całkowicie na podstawie pisarstwa Swifta.

### Ironia prywatna

Poza ironią ukrytą istnieje ironia prywatna, która ma być niedostrzeżalna tak dla ofiary, jak dla kogokolwiek innego. Pan Bennet z powieści Jane Austen jest „prywatnym ironistą”, z uciechą patrzy, jak żona czy pan Collins dosłownie przyjmują jego uwagi, tzn. sprawia mu frajdę ironia tego, że są głusi na jego ironię. Cytowany już fragment dalej brzmi następująco:

Nadzieje pana Benneta zostały całkowicie spełnione. Kuzyn jego był tak niedorzeczny i głupi, jak to sobie wymarzył gospodarz, który słuchał go teraz z najwyższym zadowoleniem, zachowując przy tym przez cały czas najpoważniejszy wyraz twarzy, od czasu do czasu rzucił tylko Elżbiecie ukradkowe spojrzenie — oprócz niej nie potrzebował towarzystwa do tej zabawy<sup>20</sup>.

Nawet bez Elżbiety pan Bennet z przyjemnością uprawia ironię prywatną i nawet z jej udziałem jest to nadal ironia prywatna, prywatna w tym sensie, w jakim np. mówimy dowcip zrozumiwały tylko przez najbliższych. W *Eutyfronie* Platon pokazuje Sokratesa uprawiającego ironię prywatną. Pisarz, pozwalając sobie na ironię prywatną, albo musi znać fakty wiadome tylko jemu — może publicznie słać polityka, o którym on jeden wie, że jest skorumpowany — albo też opiera się na tym, że jego ofiara nie dostrzega wewnętrznej sprzeczności, jak czynili pan Bennet i Sokrates. W moim opisie ironia prywatna bardzo przypomina złośliwy żart bądź mistyfikację i rzeczywiście Northrop Frye nazwał *Fair Haven* Butlera utworem mistyfikatorskim — przypuszczalnie dlatego, że sprawia on wrażenie, jakby autor z rozmysłem chciał wywieść w pole przynajmniej niektórych czytelników. Ja sam nazwałbym utwór mistyfikacją, gdyby powstał wyraźnie dla samej uciechy oszukania czy zakpienia ze swej ofiary, a przed nabraniem się na ten kawał nie mogłaby ustrzec ani umiejętność przewidywania, ani przenikliwość czy inteligencja. Chłopiec, który krzyczał „Wilk!”, był oszustem, póki sam nie stał się ofiarą ironii i wilka. Ironią prywatną nazwałbym aferę człowieka z Piltown. Prywatni ironiści mogą powodować się kilkoma

<sup>20</sup> Austen, *op. cit.*, s. 72.

motywami. Pan Bennet w duchu wyśmiewał się z głupców, dla innych ironia prywatna była sposobem wyładowania się; nie chcąc czy nie mogąc wyrazić otwarcie swej goryczy czy pogardy, udręki bądź oburzenia, znajdowali ujście dla swych uczuć w „owej obłudnej figurze ironii”, jak nazywa ją Fulke Greville<sup>21</sup>. Świadomą hipokryzję i kazuistyczne „zastrzeżenia myślowe” odróżniłbym od ironii prywatnej na tej samej zasadzie, na jakiej kłamstwo różni się od ironii.

#### 4. Cztery odmiany ironii

W poprzek tego zróżnicowania ironii na jawną, ukrytą i prywatną przebiega klasyfikacja sposobów ironizowania na cztery odmiany wedle roli odgrywanej przez samego ironistę względem uprawianej przez siebie ironii. Zanim odmiany te omówię szczegółowo, proponuję zwięzłe ich rozróżnienie.

Odmianę pierwszą nazywam ironią bezosobową, jest to miano wybrane w braku lepszego, lecz mające zaszyfalizować nie tyle, że ironia ta pozbawiona jest cech emocjonalnych, choć często tak się dzieje, lecz raczej, że w tej odmianie, choć słyszymy głos samego ironisty, w znikomym stopniu istnieje on dla nas jako osoba. Ironia zasadza się raczej w tym, co mówi, niż w fakcie, że mówi to jakiś określony człowiek. Słyszac opinie, że „Głos Pikutkowa» podaje wszystkie ploteczki literackie z całego świata” i wiedząc, że mówca ironizuje (a nie musimy się o tym szczególnie upewniać), na nic nam się nie przyda znajomość jego samego; jego charakter czy osobowość nie grają w ironii żadnej roli. Lecz ironia, z jaką Chaucer komentuje pogląd mnicha na swoje obowiązki — „I rzekłem, że mam o nim dobre mniemanie” — zależy od naszej wiedzy, za jaką osobę Chaucer pragnie uchodzić. Nawet w najbardziej bezosobowych przykładach ironii bezosobowej ironista przynajmniej daje do zrozumienia, że jest rozsądny, bezstronny, obiektywny, lecz stąd daleko jeszcze do przedstawiania swojej osoby jako człowieka rozsądnego na sposób dramatyczny. W bardziej złożonej ironii stwierdzamy czasem, że z pragnienia ironisty, by zaprezentować się jako człowiek skromny, przepelniony duchem obywatelskim bądź poważnie myślący, wyłania się w rezultacie głos fikcyjny oraz *persona*, nadal przemawiająca jednak jako ironista.

W tym miejscu spór wokół autorskiej persony nabiera znaczenia. Można tu wysunąć dwie kwestie. Po pierwsze, związek persony z autorem stanowi połączenie przynajmniej dwóch zmiennych: stopnia przejrzystości bądź nieprzejrzystości maski oraz stopnia, w jakim przypomina bądź udaje twarz skrywającą się za nią. Różnorodność możliwych połączeń mówi nam coś nie coś o bogactwie ironicznego potencjału autor-

<sup>21</sup> F. Greville, *Life of Sidney*. Oxford 1907, s. 153—154.

skiej persony. Po drugie, persona ma do spełnienia szereg funkcji, z których nie wszystkie są ironiczne: może ona funkcjonować jedynie jako prawie nieunikniony sposób zapośredniczenia między tonem czy sposobem autora a tematem bądź publicznością, dzięki czemu można się pokazać z najlepszej strony, uniknąć tonu wyłącznie osobistego, wprowadzić dodatkową rolę „dramatyczną”, ukryć bądź udawać, że się ukrywa swą prawdziwą postawę. Spośród tych wszystkich funkcji jedynie ostatnia musi być ironiczna.

Na razie powinniśmy jedynie przeprowadzić rozróżnienie między dwoma usytuowaniami opozycji ironicznej. Opozycja może zachodzić między tym, co ironista (skryty za mniej lub bardziej nieprzeniknioną maską) mówi, a tym, co naprawdę ma na myśli — wówczas mamy do czynienia z ironią bezosobową. Opozycja może też zachodzić między prawdziwymi poglądami ironisty a tym, co głosi jego persona. Gdy nie ulega wątpliwości, że przybrana przez ironistę postać odgrywa w ironii rolę zasadniczą, możemy mówić o drugiej odmianie ironii. Odmianę tę nazywam samouwłaczającą, ironista jak gdyby wprowadza na scenę samego siebie pod postacią osoby niedouczzonej, łatwowiernej, szczerzej bądź tchnącej nieuzasadnionym entuzjazmem, wierzącej, że Bolingbroke to święty człowiek lub że od Eutyfrona mógłby się nauczyć, co to świętość. Ironia samouwłaczająca to subiektywny równoważnik niedomówienia albo przesady, najczęstszych odmian ironii bezosobowej; miast zwięźle przedstawić swe poglądy, powiedzieć mniej, niż się ma na myśli, ironista pomniejsza siebie, udając głupszego, niż jest w istocie, albo też miast z nadmierną elokwencją wyeksponować swe poglądy, przedstawia samego siebie jako głupawego zapaleńca.

Istnieje też trzecia odmiana, którą nazywam ironią naiwną [*ingénu*], po części w ślad za Worcesterem, który w swej *Art of Satire* mówi o naiwnej satyrze. Tu ironista, zamiast przemawiać mniej więcej swoim głosem lub fałszywie przedstawiać się jako naiwny głuptas, wycofuje się jeszcze dalej, wysuwając jako rzecznika prostaczka, który niemniej widzi to, na co mądrzy są ślepi, bądź też za nic nie chce zrozumieć ich pokrętnych wywodów. Trzymając się naszego przykładu z Bolingbrokiem, moglibyśmy wyobrazić sobie ironiczną scenę, w której jezuickie manifestowanie niepodważalnej pobożności Bolingbroke'a nie może przekonać zwykłego uczciwego chrześcijanina. To, co na pierwszy rzut oka wygląda na krytykę umysłowych niedostatków tego ostatniego, w rezultacie okazuje się atakiem na kazuistykę Bolingbroke'a. Choć nie utożsamiamy zwykłego uczciwego chrześcijanina z ironistą, rozpoznajemy jednak zasadniczą tożsamość czy też zgodność ich poglądów.

W przypadku odmiany czwartej, w praktyce nie zawsze łatwej do odróżnienia od pozostałych, ironista wycofuje się całkowicie. Ani nie mówi własnymi słowami, maskując swą postawę czy poglądy, ani nie

ukazuje się, lekko zamaskowany, jako naiwny głuptas, nie ma prostaczka w charakterze rzecznika, zamiast tego wszystkiego najzwyczajniej przedstawia ironiczną sytuację czy zdarzenie — np. jakiś głuptas głosi, że wierzy, iż Eolingbroke to święty. Tą odmianą ironii posługują się dramaturdzy oraz często powieściopisarze. Możemy ją nazwać ironią udramatyzowaną, ponieważ z punktu widzenia ironologii nie jest to nic ponad przedstawienie w dramacie czy powieści takich ironicznym sytuacji i wydarzeń, jakie możemy napotkać w życiu.

Przełożyła *Grażyna Cendrowska*