

# Linda Hutcheon

---

## Ironia, satyra, parodia - o ironii w ujęciu pragmatycznym

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/1, 331-350

---

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.

LINDA HUTCHEON

IRONIA, SATYRA, PARODIA  
— O IRONII W UJĘCIU PRAGMATYCZNYM

I

Obecne ożywienie krytycznego zainteresowania ironią jako tropem retorycznym<sup>1</sup> może przysłonić fakt, że dotychczas wprowadzanie tego tropu w konteksty literackie nie skupiało na sobie zbyt wiele uwagi. Dysputy na ten temat zwykły oscylować wokół przykładów bądź jedno-wyrazowych, bądź też stanowiących oderwane zdania (typu: „*And Brutus is an honourable man* [Brutus jest człowiekiem prawym]”<sup>2</sup>), w których łatwo jest zidentyfikować semantyczną inwersję charakterystyczną dla definicji ironii jako antyfrazy. Ponieważ te studia semantyczne zajmują się ironią werbalną, a nie sytuacyjną, ich ograniczenia analityczne dają się wyraźnie zauważyć w wypadku stosowania ich do tekstu całościowego, takiego jak np. *Dublińczycy* Jamesa Joyce’a, tekstu, który powszechnie kwalifikowany jest jako utwór ironiczny: czysto seman-

---

[Linda Hutcheon (ur. 1947), kanadyjski teoretyk literatury, wykłada na McMaster University, autorka książek *Narcissistic Narrative* (1980) i *A Theory of Parody* (1985) oraz wielu artykułów publikowanych w prasie naukowej (także francuskiej)].

Przekład według: L. Hutcheon, *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*. „Poétique” 1981, nr 46, s. 140—155].

<sup>1</sup> Zob. np. C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*. Przełożyła M. Dramińska-Joczowa. W tym zeszycie, s. 289—314. Na temat ironii istnieją też numery specjalne „Poétique” (36, listopad 1978) oraz „Linguistique et Sémiologie” (2, 1976). Bardziej całościową i diachroniczną perspektywę wraz z kontekstem literackim, lecz bez szczegółowych omówień czy konkretnych analiz, podają D. Muecke, *The Compass of Irony*. Methuen, London 1969 [fragment (rozdz. III) pt. *Ironia: podstawowe klasyfikacje*. Przełożyła G. Cendrowska. W tym zeszycie, s. 243—263], oraz W. Booth, *The Rhetoric of Irony*. University of Chicago Press, Chicago and London 1974.

<sup>2</sup> Np. poza cytowanymi w przyp. 1 książkami Booth’a i Mueckego zob. B. Allemann, *O ironii jako o kategorii literackiej*. Przełożyła M. Dramińska-Joczowa. W tym zeszycie, s. 227—242. — G. Almansi, *L’Affaire mystérieuse de l’abominable „tongue-in-cheek”*. „Poétique” 36 (listopad 1978), s. 415.

tyczna analiza pozwala wykryć jedynie nader rzadkie przykłady struktur antyfraszowych. Nieostrożnie byłoby jednak wnosić na podstawie tej nieudanej próby zlokalizowania tekstowego pewnego wrażenia, że już samo wiązanie rzeczonoego tropu z tekstem jest tym samym nieuprawnione. Niepowodzenie to uwypukla jedynie pewne ograniczenie użytej metody analitycznej, ukazując przy tym, jakiego rodzaju problem wynika ze sprowadzenia ironii do zjawiska wyłącznie semantycznego, zwłaszcza tam, gdzie idzie o jej literacką kontekstualizację<sup>3</sup>.

Te same trudności pojawiają się w zakresie stosunków łączących ironię z dwoma gatunkami literackimi przyznającymi temu tropowi pozycję uprzywilejowaną, a mianowicie z parodią i satyrą. W obu tych wypadkach ironię często wymienia się jako składnik ich definicji. Ubolewania godny brak precyzji w samych definicjach parodii i satyry komplikuje ogromnie całą sprawę. Wielu współczesnych krytyków używa tych terminów niemal synonimicznie; zapewniają nas oni np., że „s a t y r a powinna p a r o d i o w a ć człowieka” i że rozpoznanie „ukrytej ironii i satyry wobec tekstu p a r o d i o w a n e g o” składa się na efekt parodystyczny utworu<sup>4</sup>. Ostatni cytat ukazuje, do jakiego taksonomicznego pomieszania może prowadzić występowanie ironii w obu tych gatunkach. Ironia jest istotna dla funkcjonowania parodii i satyry, chociaż w każdej z nich na odmienny sposób. Inaczej mówiąc, ironię cechuje podwójna odrębność — semantyczna i pragmatyczna — jak sugeruje to obecnie nawet Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>5</sup>. W celu ściślejszego zróżnicowania gatunków należałoby zgłębić powiązania tego tropu z gatunkami literackimi z pragmatycznego<sup>6</sup> (a nie jedynie antyfraszowego) punktu widzenia. Jak stwierdził to już Gérard Genette, w kontekście ogólniejszym należy bezwzględnie starać się zdefiniować terminy zawarte w każdej wypowiedzi teoretycznej: nawet jeśli krytyk uchyli się od tego, i tak będzie zmuszony używać tych terminów, „nie wiedząc o tym i nie znając ich”<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> O próbie tekstowego zlokalizowania ironii różnymi metodami zob. S. Adams, L. Hutcheon, *The Structure of Evaluative Verbal Irony in James Joyce's „The Boarding House”*, w druku.

<sup>4</sup> M. Morton, *A Paradise of Parodies*. „Satire Newsletter” 9, s. 35. — M. Rose, *Parody / Meta-fiction*. Croom Helm, London 1979, s. 27.

<sup>5</sup> Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, s. 302—307.

<sup>6</sup> Używam tu terminu „gatunek” zgodnie z rozróżnieniem Gérarda Genette'a podanym w jego *Introduction à l'architexte* (Éd. du Seuil, Paris 1979), będąc w pełni świadoma, że dla Genette'a „kategoriami należącymi do językoznawstwa, a dokładniej do tej dziedziny, którą nazywamy obecnie pragmatyką”, są „tryby [modes]”, a nie „gatunki [genres]” (s. 68—69). Jednak decydująca rola, jaką w parodii i satyrze gra zarówno intencja zakodowana, jak i „poprawne” dekodowanie, sugeruje, że pragmatyka mogłaby również być nader przydatna w rozważaniach nad „gatunkiem”, nawet jeśli miałyby to być w bardziej ograniczonym zakresie.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 86.

W myśl rozróżnienia dokonanego przez Charlesa Morrisa pragmatyka różni się od innych dziedzin semiotyki (semantyka, syntaksa) tym, że koncentruje się ona na praktycznym efekcie znaków. Trafność takiej orientacji w badaniu ironii werbalnej i jej relacji literackich znajduje potwierdzenie w konieczności określenia warunków i cech użycia poszczególnego systemu wprowadzonego przez ironię do obu tych gatunków literackich. W obu wypadkach obecność tego tropu podkreśla konieczność zakładania istnienia zarówno określonej intencji autora-kodującego, jak i rozpoznania jej przez czytelnika-dekodującego, wówczas dopiero można stwierdzić samo istnienie parodii czy satyry. I jeśli pojawia się kwestia, co do której teoretycy ironii są zgodni, to chyba tylko ta, że aby jakiś tekst mógł uchodzić za ironiczny, konieczne jest, by akt czytania był skierowany poza sam tekst (jako jednostkę semantyczną lub syntaktyczną), na pewne dekodowanie intencji oceniającej, a więc ironicznej, autora. Niedawne wysiłki pragmatyki<sup>8</sup> zdefiniowania aktu mowy jako aktu określonego sytuacyjnie [*acte situé*] stanowi oznakę odchodzenia od statycznego modelu jakobsonowskiego<sup>9</sup> i zbliżania się do systemu o wyznacznikach już nie tak wyłącznie językowych. Badanie literackiej kontekstualizacji ironii jako zjawiska semantycznego objęłoby nieodzownie także to pojęcie aktu określonego sytuacyjnie. W tym względzie perspektywa pragmatyczna otwiera możliwość połączenia ujmującej jasności modeli strukturalistycznych z dynamiczną złożonością modeli hermeneutycznych. Paul Ricoeur np. stosuje model wypowiedzi jako „zdarzenia”<sup>10</sup>, jako interakcji autora-kodującego i czytelnika-dekodującego w tekście i poprzez tekst. Jednakże kwestia relacji między ironią a wypowiedzią parodystyczną czy satyryczną nie mieści się w zakresie współczesnej problematyki intertekstualności. Nie można nie doceniać decydującej wagi intencjonalności i recepcji tekstu, gdy chodzi o trop taki jak ironia, a więc trop, który implikuje pewne obligatoryjne zdystansowanie<sup>11</sup> czytelnika w stosunku do tekstu; wynika stąd dogodność wykorzystywania pragmatyki jako orientacji semantycznej w podejściu do problemów kontekstowego użycia ironii w literaturze.

<sup>8</sup> Zob. np. D. Wunderlich, *Pragmatik, Sprechsituation, Deixis*. „Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik” 1 (1971), s. 153—190, a o fikcji szczególnie w: R. Warning, *Pour une pragmatique du discours fictionnel*. „Poétique” 39 (1979), s. 321—337.

<sup>9</sup> Robię tu mianowicie aluzję do jego *Poetyki w świetle językoznawstwa*. Przełożyła K. Pomorska. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2. Chociaż Jakobson uwzględnia nadawcę i odbiorcę, funkcja poetycka tekstu literackiego redukuje ich wagę do minimum.

<sup>10</sup> P. Ricoeur: *Biblical Hermeneutics*. „Semeia” 5 (1975), s. 51 n.; *Struktura, wyraz, zdarzenie*. Przełożyła E. Bieńkowska. W: *Egzystencja i hermeneutyka*. Opracował S. Cichowicz. Warszawa 1975.

<sup>11</sup> Na temat tego dystansu, zob. Groupe Mu, *Rhétorique générale*. Larousse, Paris 1970, s. 150.

Dopiero niedawno zaczęto podkreślać, że na ironię werbalną składa się coś więcej niż tylko odrębność semantyczna, że jej wartość pragmatyczna jest niewątpliwie równie ważna i że powinna być włączona jako autonomiczny składnik w definicję ironii, a nawet w tekstowe analizy tego tropu. Nacisk Catherine Kerbrat-Orecchioni w tym względzie<sup>12</sup> jest szczególnie znaczący, jeśli zważyć jej poprzednie prace, które przyczyniły się do tradycyjnego podkreślania<sup>13</sup> wartości semantycznej teorii ironii jako antyfrazy, jako opozycji między tym, co się wypowiada, a tym, co się chce dać do zrozumienia, a nawet jako zaznaczenie kontrastu. Również u Freuda zasygnalizowanie pewnej różnicy lub opozycji między efektem oczekiwanym a efektem uzyskanym posiada kluczowe znaczenie dla zrozumienia ironii, a nawet komizmu w ogólności. W ten sposób zresztą sprowadził on ironię do podgatunku komizmu<sup>14</sup>. Jednakże nawet autorytet Freuda nie upoważnia nas do ograniczania właściwego ironii funkcjonowania jedynie do autonomicznej relacji semantycznej między sensem dosłownym a sensem pochodnym: istnieje inna jeszcze funkcja ironii działająca na poziomie pragmatycznym, której jednak najczęściej się nie docenia, tak jakby była ona naprawdę zbyt oczywista, by zasługiwać na uwagę. Zobaczymy przy końcu wywodu, że właśnie na braku ścisłych rozróżnień między funkcją semantyczną i pragmatyczną zasadza się taksonomiczne pomieszanie parodii z satyrą.

Pragmatyczna funkcja ironii polega na zasygnalizowaniu wartościowania, i to prawie zawsze pejoratywnego<sup>15</sup>. Ironiczna drwina przejawia się na ogół w formie wyrażen pochwalnych, implikujących jednakże osąd negatywny. Na płaszczyźnie semantycznej forma wyrażonej pochwały służy ukryciu drwiącej oceny czy tajonej nagany. Obie te funkcje —

<sup>12</sup> Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, s. 292 i 302—307.

<sup>13</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Problèmes de l'ironie*. „Linguistique et Sémiologie” 2 (1976), s. 19. Zob. też Booth, *op. cit.*, s. 10, oraz Muecke, *op. cit.*, s. 15, gdzie bardziej tradycyjny wykład tej funkcji semantycznej.

<sup>14</sup> S. Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. W: *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London 1953—1974, t. 8, s. 73, 173 [Tytuł oryginału niemieckiego: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewusstsein*]. Freud uważa jednak, że potrzeby odbiorcy w zakresie intencjonalności i rozpoznania pozbawiają ironię tej szczególnej relacji do elementu nieświadomości, jaką ten odbiorca przypisuje dowcipowi.

<sup>15</sup> O asymetrii lub jednokierunkowości ironii zob. D. Sperber, D. Wilson, *Les Ironies comme mentions*. „Poétique” 36 (listopad 1978), s. 410 [przekład na podstawie późniejszej (poszerzonej i poprawionej) wersji angielskiej: *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*. Przełożyła M. B. Fedewicz. W tym zeszycie, s. 265—288], oraz Groupe Mu, *op. cit.*, s. 139. Kerbrat-Orecchioni (*Ironia jako trop*, s. 304) tak charakteryzuje wartość ilokucyjną ironii: „ironizować to zawsze w pewien sposób szydzić, dyskwalifikować, ośmieszać, kpić z kogoś lub czegoś”.

inwersji semantycznej oraz pragmatyki wartościującej — są zawarte *implicit* w greckim słowie *eironeia*, oznaczającym zarówno ukrywanie, jak i zapytywanie, a więc rozdział znaczeniowy, ale także i osąd. Ironia jest jednocześnie strukturą antyfrastyczną i strategią wartościowania, która implikuje pewien stosunek autora-kodującego do samego tekstu, jest ona także postawą umożliwiającą i wymagającą od czytelnika-dekodującego, by ten zinterpretował i ocenił czytany właśnie tekst. Możliwe, że ironia będzie właśnie jedną z tych „przechadzek perypatetycznych” Umberta Eco, jednym z poczynań interpretacyjnych czytelnika, wywołanym strategią tekstową, a nawet przewidzianym przez nią<sup>16</sup>. Zanim rozpatrzmy to podwójne (kontrastownie-oceniające) funkcjonowanie ironii, wypada zgłębić szczegółowej integrację ironii werbalnej jako tropu w wypowiedzi parodystycznej i satyrycznej. W tym celu niezbędne jest sprecyzowanie odrębności strukturalnej i tekstowej obu gatunków.

Parodia, w odróżnieniu od ironii, nie jest tropem: określa się ją zazwyczaj nie jako zjawisko wewnętrzne, lecz jako modalność kanonu intertekstualności<sup>17</sup>. Podobnie jak inne formy intertekstualne (takie jak aluzja, pastisz, cytat, naśladownictwo itd.) parodia polega na nakładaniu się tekstów. Na poziomie struktury formalnej tekst parodystyczny jest wyrazem pewnej syntezy, włączeniem tekstu parodiowanego (drugoplanowego) do tekstu parodiującego, osadzeniem starego w nowym. Jednakże to rozdwojenie parodii funkcjonuje jedynie dla zaznaczenia różnicy: parodia stanowi odchylenie od normy literackiej, a zarazem uwzględnienie tejże normy w formie materiału zinterioryzowanego. Ze względu na niejasność teoretyczną otaczającą parodię należy szczególnie podkreślić jej literacką i tekstową odrębność. Leonard Feinberg np. w swojej *Introduction to Satire* traktuje parodię tekstową jako satyrę poza tekstową, stwierdzając, że żaden „przejaw życia społecznego nie może uchronić się przed kpiarzkimi atakami parodysty”<sup>18</sup>. I chociaż satyrycy zawsze mogą zdecydować się na użycie parodii jako struktury dyspozycyjnej [*dispositif structure*], tzn. jako literackiego nośnika swych społecznych (a więc

<sup>16</sup> U. Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press, Bloomington and London 1979, s. 32.

<sup>17</sup> Kanon taki wprowadza mianowicie oświadczenie, jakie Julia Kristeva zawarła w *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Éd. du Seuil, Paris 1969, s. 255. Zob. też L. Jenny, *La stratégie de la forme*. „Poétique” 27 (1976), s. 258. O pewnym niedawnym zastosowaniu do intertekstualności, przywodzącym na myśl pewną odmianę trójkąta semantycznego Peirce’a (w kategoriach tekstu, intertekstu i interpretantu) zob. M. Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: l’interprétant*. W: *Rhétoriques, Sémiotiques*. „Revue d’esthétique” 10/18 (1979), s. 132—138.

<sup>18</sup> L. Feinberg, *Introduction to Satire*. Iowa State University Press, Ames, Iowa, 1967, s. 188; podkreślenie moje.

pozatekstowych) ataków, jedynym „obiektem [cible]” parodii może być bądź jakiś tekst, bądź pewne konwencje literackie.

Etymologia słowa „parodia” pogłębia jeszcze tę tekstową odrębność gatunku. Rdzeń *-odos-* greckiego terminu *parodia* oznacza „pieśń”, stąd też w terminie tym zawiera się ukierunkowanie raczej na formę estetyczną niż na społeczeństwo<sup>19</sup>. Przedrostek *para-* ma dwa niemal przeciwne znaczenia. Być może dlatego właśnie jedno z nich zostało przez krytykę przeoczone. Wychodząc od najczęściej spotykanego znaczenia *para-* jako „naprzeciw” lub „anty”, parodię określa się jako „anty-pieśń”, jako opozycję lub kontrast dwu tekstów. Na znaczenie to powołuję się w celu podkreślenia tradycyjnej intencji parodystycznej na płaszczyźnie pragmatycznej, a mianowicie pragnienia wywołania efektu komicznego, ośmieszającego lub oszczerczego. Jednakże po grecku *para* znaczy także „obok”, co sugeruje raczej zgodę, bliskość, a nie kontrast. To drugie — przeoczone — znaczenie przedrostka upoważnia, jak to zobaczymy dalej, do rozszerzenia pragmatycznego zakresu parodii. Na razie jednak ograniczymy nasze rozważania do strukturalnej definicji parodii: dwutekstowej syntezy funkcjonującej zawsze w sposób paradoksalny, tzn. w celu zaznaczenia, że literacka *doksa* została przekroczona. To zasygnalizowanie różnicy determinuje rozróżnienie między parodią a innymi modalnościami intertekstualnymi, w których, przeciwnie, rozdawanie się struktur uwypukla podobieństwo nakładających się tekstów.

Rozróżnienie między parodią a satyrą zasada się na ich „obiekcie [cible]”. Satyra jest formą literacką zmierzającą do poprawiania pewnych przywar i głupoty w ludzkim postępowaniu poprzez ośmieszanie ich. Niedostatki [*inepties*] te można najogólniej traktować jako pozatekstowe, w tym sensie, że są one z reguły natury moralnej lub społecznej, a nie literackiej. I chociaż istnieje, jak to zobaczymy później, parodia satyryczna i satyra parodystyczna, gatunek czysto satyryczny uważa za swe zadanie poprawianie, i to takie, które aby zapewnić skuteczność swym atakom, zasada się na wartościowaniu negatywnym.

Wracając teraz do kwestii stosunków między oboma gatunkami i omawianym tropem, nie należy zapominać o podwójnym funkcjonowaniu ironicznym kontrastu semantycznego i wartościowania pragmatycznego. Na płaszczyźnie semantycznej ironię określa się jako sygnał różnicy znaczenia, czyli jako antyfrazę. Realizuje się ona w tej roli w sposób paradoksalny poprzez strukturalne nałożenie kontekstów semantycznych (to, co się mówi / to, co się chce dać do zrozumienia): jednemu *signifiant* odpowiadają więc dwa *signifiés*. Jeśli skonfrontujemy tę strukturę ze strukturą parodii, będziemy musieli stwierdzić, że ironia działa na po-

<sup>19</sup> W *The Anatomy of Criticism* (1957; reprint Atheneum, New York 1970) s. 233—234, 321—322, N. Frye również każe przypuszczać, że parodia odnosi się do formy, a satyra ma charakter społeczny.

ziomie mikroskopowym (semantycznym) w taki sam sposób, w jaki parodia działa na poziomie makroskopowym (tekstowym). Parodia również zaznacza różnicę za pomocą nakładania się kontekstów. Zarówno ironia, jak i parodia, łączą w sobie różnicę z syntezą, odmiennosc z zespoleniem<sup>20</sup>. To strukturalne podobieństwo tłumaczy uprzywilejowane (tak dalece, że uchodzi ono za naturalne) użycie ironii jako tropu retorycznego w wypowiedzi parodystycznej. Tam, gdzie ironia wyklucza monofoniczność semantyczną, parodia wyklucza monotekstualność strukturalną.

Jakkolwiek krytyka literacka docenia pragmatyczną funkcję ironii, trudności z tekstowym zlokalizowaniem ironicznego wartościowania sprawiają, że funkcja ta w swej literackiej kontekstualizacji nie została jak dotąd potraktowana poważnie. Teoretycy<sup>21</sup> przyznają, że stopień efektu ironicznego w tekście jest odwrotnie proporcjonalny do liczby wyraźnych sygnałów niezbędnych do realizacji tego efektu. Niemniej, w celu odesłania czytelnika do zakodowanego przez autora zamiaru oceniania trzeba, by te sygnały istniały właśnie w obrębie tekstu. Skoro ironia istnieje zawsze kosztem kogoś lub czegoś, to właśnie z takiego pragmatycznego (a nie semantycznego) funkcjonowania wypływa zrównanie użytku czynionego z ironii drwiącej czy przyganiającej przez wypowiedź satyryczną.

Inaczej mówiąc, w tych właśnie dwu komplementarych (choć różniących się) funkcjach kryje się sedno terminologicznego pomieszania parodii z satyrą. Użycie ironii w obu tych gatunkach (choć z odmiennych względów podobieństwa) przyczynia się walenie do mylenia jednego z drugim; stąd wypływa fakt, że trop ten posiada decydujące znaczenie dla rozróżnienia między dwoma wymienionymi tu gatunkami literackimi. Teorie tego tropu opierające się na antyfrastycznej, semantycznej odrębności ironii nie są zbyt przydatne w analizowaniu tekstów dłuższych niż wyraz czy syntagma. Pozostaje nam wszakże orientacja pragmatyczna, której zalety wynikają właśnie z siatki komunikacyjnej ustanawianej przez ironię.

## II

Skoro pragmatyka zajmuje się efektami kodowania i dekodowania, przydatne dla nas będzie pojęcie etosu w sensie zdefiniowanym np. przez Grupę Mu<sup>22</sup>, jednakże z większym uwzględnieniem procesu kodowania.

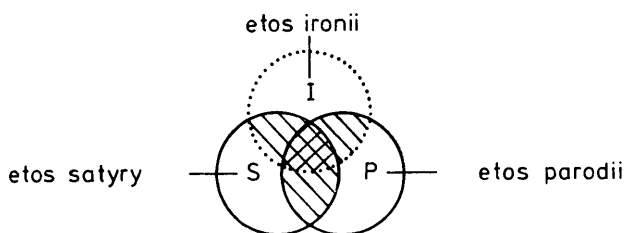
<sup>20</sup> Paradoks ten znajduje się w centrum bachtinowskich pojęć „inności [altérité]” i „dialogowości [dialogisme]” w literaturze w ogóle, a w parodii w szczególności. Zob. T. Todorov, *Bakhtine et l'altérité*. „Poétique” 40 (listopad 1979), s. 509.

<sup>21</sup> Zob. np. Allemann, *op. cit.*, s. 236; Almansi, *op. cit.*, s. 422; C. Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*. Presses Universitaires, Lyon 1977, s. 130.

<sup>22</sup> W *Rhétorique générale*, s. 147, etos określa się jako „stan afektywny, który pewien konkretny przekaz wywołuje u odbiorcy, a którego specyficzna



Etos stanowić będzie zatem dominującą reakcją, zamierzoną i ostatecznie zrealizowaną przez tekst literacki. W tym charakterze etos ten nie jest w żadnej mierze porównywalny z etosem Arystotelesowskim, wręcz przeciwnie, upodabnia się on raczej do patosu, do uczucia, jakie kodujący stara się zakomunikować dekodującemu. Etos jest reakcją zamierzoną, subiektywną impresją, która jednak wypływa z pewnej obiektywnej danej, a mianowicie tekstu. Z punktu widzenia pragmatyki byłoby możliwe założyć istnienie etosów nie tylko w odniesieniu do tropów, ale także do obu gatunków. Współzależności te można by przedstawić jak na rys. 1.



Rys. 1

Chociaż model ten może wydawać się równie statyczny co model jakobsonowski, powinno się go traktować jako wyobrażenie trzech splecionych kół, nakreślonych nie ze środków stałych, lecz ze środków ruchomych. W ten sposób proporcje wzajemnego zawierania się będą się zmieniały w zależności od rozpatrywanego tekstu. Należałoby więc wyjść od opisu każdego z trzech etosów w tzw. czystym czy izolowanym stanie, zanim przejdzie się do badania bardziej skomplikowanego, ale i częściej spotykanego typu ich nakładania się w kontekstach literackich. Nadmierna prostota rys. 1 okaże się wtedy pozorna, a figura przeobrazi się w konfigurację współzależności dynamicznych.

Rys. 1 przedstawia ironię werbalną (a nie sytuacyjną) za pomocą koła nakreślonego linią kropkowaną w celu zaznaczenia jej odrębnego statusu jako tropu. W stanie hipotetycznej izolacji ironia posiada etos drwiący<sup>23</sup>, uwidaczniający się w znaczeniu (językowym) kodującym go pejoratywnie. Gdyby pozbawić ją etosu drwiącego, ironia przestałaby istnieć: to tylko kontekst pragmatyczny (kodowany lub dekodowany) umożliwia postrzeganie rozdziału między kontekstami semantycznymi.

jakość zmienia się odpowiednio do pewnej liczby parametrów. Wśród nich szczególnie miejsce zajmuje adresat. Wartość, jaką przypisuje się danemu tekstowi, nie jest czystą entelechią, lecz reakcją czytelnika lub słuchacza. Innymi słowy ten ostatni nie zadowala się odbiorem pewnego, określonego raz na zawsze wrażenia estetycznego, lecz reaguje na pewne bodźce. I ta reakcja stanowi o docenianiu ich”.

<sup>23</sup> Tego określenia używa Groupe Mu w *Ironique et iconique*. „Foétique” 36 (listopad 1978), s. 42.

Ponadto etos ten artykułuje całą serię wartości tworzących gamę: od hołdów aż po wyśmiewanie, od prztyczków i sarkastycznego prześmiewania do nawarstwiającej się ironicznej zjadliwości refrenu wielokrotnie powtarzanego przez Marka Antoniusza w *Juliuszu Cezarze*: „Brutus jest człowiekiem prawym”.

Podobnie jak ironia, satyra posiada również wyraźny etos, kodowany jednak jeszcze bardziej negatywnie. Jest to etos raczej pogardliwy, lekceważący, który wyraża się domniemanym rozsierdzeniem autora, a komunikowany jest czytelnikowi poprzez inwektywy. Satyra jednak różni się od czystej inwektywy swą intencją poprawiania owych wad, które jak można domniemywać, stanowią przyczynę tego gniewu. Takie pojęcie kpiny ośmieszającej o ambicjach reformatorskich jest nieodzowne dla zdefiniowania gatunku satyrycznego. Gdy przystąpimy do rozważania nakładania się kół satyry i ironii, okaże się, że oba te etosy jednoczą się jak najskuteczniej właśnie na krańcu gamy ironicznej, gdzie rodzi się gorzki uśmiech pogardy<sup>24</sup>.

Uważa się powszechnie, że parodia również posługuje się etosem nacechowanym negatywnie. Krytyka literacka nie jest odosobniona w podkreślaniu tego faktu: także Freud w swym studium poświęconym dowcipowi<sup>25</sup> uwypukla agresywną i defensywną intencję parodii. Jedynie w tej perspektywie można rozpatrywać burleskę literacką i trawestację jako formy parodii „groteskowej”. Taką też definicję podaje np. *Oxford English Dictionary*. Na poparcie takiej koncepcji parodii nacechowanej jako negatywna, można przytoczyć tytułem przykładu krótkie choć zgryźliwe parodie, jakie Max Beerbohm zawarł w *A Christmas Garland* na temat swoich współczesnych. Ale trzeba także uświadomić sobie, że to przyjęcie krytycznego dystansu między tekstem parodiującym a tekstem wkomponowanym jako dalsze tło niekoniecznie działa na niekorzyść tekstu parodiowanego. W istocie metapowieść tworzona współcześnie często posługuje się parodią dla zgłębienia form współczesnych i oceny ich w świetle pozytywnych wymogów struktur historycznych. Poezja modernistyczna twórców takich jak T. S. Eliot czy Ezra Pound, a także powieść nazwana postmodernistyczną, również podzielają ten bynajmniej nie negatywny stosunek do tekstu parodiowanego. Wskazanie na taki etos określany jako pełen szacunku czy nawet uniżenia nie wydaje się przesadą. W obu przypadkach nowoczesna parodia, podobnie zresztą jak każda inna forma intertekstowa, stanowi mechanizm sygnali-

---

<sup>24</sup> Zob. twierdzenie H. Moriera w jego *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (PUF, Paris 1961, s. 217): „Ton ironii bywa to fałszywie rozbawiony, to znów syczący, rozjuszony, niszczący. Dzieje się tak, gdyż ironią rządzi uczucie gniewu przemieszanego z pogardą i chęcią zranienia w celu wywarcia zemsty. Tak więc ironia należy do satyry”.

<sup>25</sup> F r e u d, *op. cit.*, s. 68, 189, 233.

zujący literackość dzieła; stąd też wynikają jego powiązania z tym, co określa się w XIX-wiecznej literaturze niemieckiej mianem ironii romantycznej.

Jest sprawą najwyższej wagi uświadomić sobie, że typ parodii pełnej unizenia, podobnie jak i jej typ pejoratywny, stawiają sobie za cel wskazanie na pewną różnicę między tekstami i to nawet w wypadku, gdy cel [cible] jest przesunięty. Jak widzieliśmy, ten akt rozdzielenia czy też przesunięcia zachodzi w sposób paradoksalny w wyniku nakładania się lub też wkomponowywania tekstów. Można by utrzymywać, że pastisz oddziałuje w sposób podobny, przynajmniej na poziomie strukturalnym, jakkolwiek w tym wypadku jest to kwestia raczej *interstylu* aniżeli *intertekstu*<sup>26</sup>. Jednakże pastisz różni się od parodii tym, że zaznaczane jest w nim raczej podobieństwo niż różnica. Taki sam brak zdystansowania różnicującego spotykamy również w obrębie innych modalności intertekstowych, takich jak zwykła aluzja, cytat czy adaptacja. Jakkolwiek etos parodii nacechowany jako pełen szacunku bardziej upodabnia się do hołdu niż do ataku, pozostaje jednak zawsze krytyczny dystans i sygnał nacechowania, które występują także w etosie nacechowanym jako pejoratywny.

Z tego względu należałoby wyróżnić etos parodii jako *nienacechowany*: *nienacechowany* (tak jak w lingwistyce), gdyż można go wartościować na różne sposoby. Zgodnie z sensem „anty” lub „naprzeciw” słowa *para* można by uznać za zasadniczy etos parodii, kontestujący czy wręcz prowokujący, co zresztą byłoby całkowicie zgodne z tradycyjnym pojęciem tego gatunku. Skądinąd, wychodząc od sensu „obok” słowa *para*, można by dopuścić możliwość istnienia etosu pełnego szacunku, zwłaszcza w odniesieniu do parodii w metapowieści postmodernistycznej, lecz także średniowiecznej parodii liturgicznej, imitacji jako gatunku w okresie renesansu, a może nawet karnawału, którym zajmował się Bachtin<sup>27</sup>. Można by tu wymienić jako przykład dosłowną obecność Ariosta w *The Faerie Queen* Spensera, co stanowi hołd składany mistrzowi, a zarazem włączenie, którego celem jest prześcignięcie go. Wyłonienie tych dwu sposobów nacechowywania etosu parodii służyć

<sup>26</sup> Jak to zauważył Daniel Bilous w mającym się wkrótce ukazać artykule o poetyce pastiszu.

<sup>27</sup> O parodii liturgicznej zob. O. M. Freidenberg, *The Origin of Parody*. W zbiorze: H. Baran (ed.), *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union*. International Arts and Science Press, White Plains, New York 1974, 1975, 1976, s. 282 n. M. Bachtin (*Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Gorenio wie. Opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975) rewolucjonizuje parodię karnawałową, która jego zdaniem odnowiła formę, lecz czyni to, zaznaczając, co uważa za czysto negatywne i formalne w strukturze parodii określanej mianem nowoczesnej.

może jedynie przywróceniu zróżnicowania pragmatycznego, właściwego dawnej retoryce, w której, by przytoczyć jeden tylko przykład, posunięto się aż do odróżnienia sarkazmu od *astysmos*.

Istnieje inny sposób określania etosu parodii: mówić o parodii, używając etosu raczej neutralnego lub ludycznego (czyli o stopniu agresywności równym zeru) czy to wobec tekstu zawieranego, czy to wobec tekstu zawierającego. Michael Riffaterre stwierdza, że syllepsis<sup>28</sup> jest głównym mechanizmem wszelkiej twórczości tekstowej: z proponowanej przez niego relacji gra/trop mogłoby wynikać, że ironia jest formą sylleptyczną. Najlżejsza więc drwina, na jaką potrafi się zdobyć ironia, miesza się z etosem parodii, który w myśl tej koncepcji zaznaczałby się w sposób ludyczny.

Zgodnie z pewną perspektywą nie ma znaczenia, czy parodia jest pragmatycznie nacechowana w ten czy inny sposób, byle tylko nie zapominać, że strukturalnie nie jest ona nigdy metodą pasożytniczą. Parodia pozostaje formą paradoksalną i kontrastującą dzięki syntezie czy włączaniu; mówi się nawet o pewnego rodzaju przyporządkowaniu różnicującym teksty względem siebie. Model, który usiłowałby oddać relacje między ironią, parodią i satyrą na podstawie ich struktur, przedstawiałby się zgoła odmiennie od modelu etosów pragmatycznych z rys. 1.

Stan „czysty”, jeśli można tak powiedzieć, w jakim staraliśmy się opisać każdy z trzech etosów schematu, rzadko zachodzi w tekstach literackich. Niemal zawsze występuje nakładanie się któregoś z kół na dwa pozostałe i stąd splątanie (i ciągle ich przemieszczanie). W konsekwencji wypada obecnie dokonać pierwszej modyfikacji modelu w celu przypatrzenia się bliżej ironii. Nie zapominajmy przy tym o istnieniu w obrębie etosu drwiąco-ironicznego pewnej gamy rozciągającej się od pogardliwego śmiechu do skrywanego uśmiešku: jak czytamy w Laroussie: „dowcip francuski [*esprit français*] potrafi operować ironią czasami z gryzącą siłą, to znów z lekkim wdziękiem”. Tam, gdzie ironia zbiega się z satyrą, kres gamy ironicznej (gdzie powstaje pogardliwy śmiech) miesza się z pogardliwym etosem satyry (która zachowuje poprawianie jako swój cel). W wypadku np. *Dublińczyków* Joyce'a autor atakuje zajadle irlandzkie zwyczaje i wartości, w żadnym jednak momencie nie odczuwa potrzeby bezpośredniego wyrażenia swej krytyki. Dzięki gryzącej ironii intencja wartościowania (a więc satyryczna) autora jest komunikowana czytelnikowi, przy czym Joyce nie musi w tym celu ani jej zapowiadać, ani nawet o niej wspominać.

Na drugim krańcu gamy ironicznej znajduje się uśmiešek zrozumienia czytelnika, który pojął parodystyczną grę — w sensie zarówno krytycznym, jak i ludycznym — autora takiego jak Stanisław Lem: *Do-*

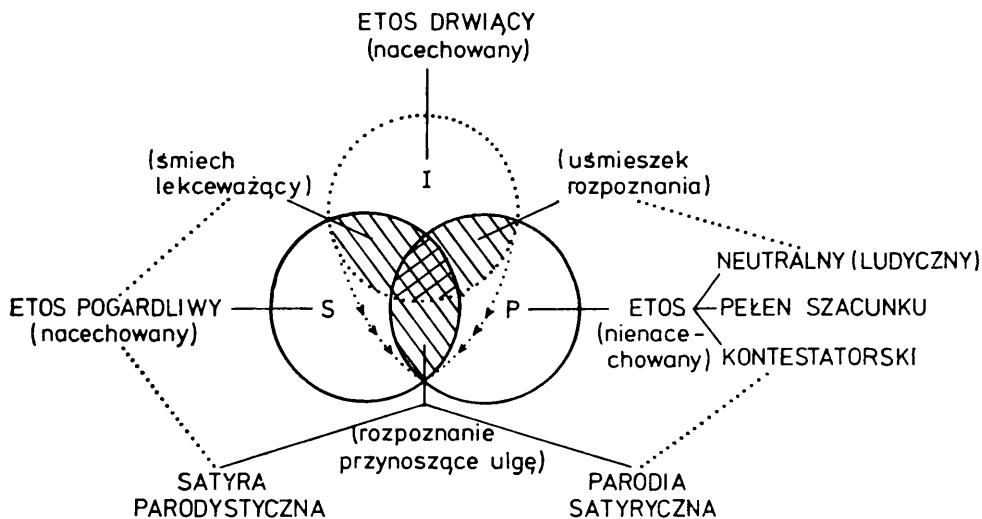
---

<sup>28</sup> M. Riffaterre, *Syllepsis*. „Critical Inquiry” 6 (1980), s. 625—638.

skonała próżnia<sup>29</sup> zawiera serię parodii nowoczesnych koncepcji literackich w formie borgesowskich relacji z nieistniejących powieści. Jedną z nich przedstawia pewną (fikcyjną) powieść opublikowaną przez Éditions du Midi i noszącą tytuł *Rien du tout, ou la conséquence*, a której tematem jest brak, niebyt, zaprzeczenie wszystkiego, a więc rzeczywiście „zupełnie nic”.

Gdy parodia i satyra splatają się, zazwyczaj daje znać o sobie także ironia, dochodzi wtedy do rozpoznania u autora intencji „ulżenia sobie” na płaszczyźnie literackiej i społecznej. W wypadku etosu parodii pełnego szacunku splatanie się kół może oznaczać poczucie długu wdzięczności czy wręcz uniżoność w stosunku do tekstu parodiowanego i głoszonych przezeń wartości, jako że „obiekt [cible]” znajduje się na pierwszym planie dzieła zamiast w jego tle. Jeśli etos jest kontestatorski, nakładanie się parodii na satyrę prowadzi raczej do wyzwania lub też cynicznej prowokacji.

Ten szczególnie przypadek przeplatania się może rozwijać się w dwu różnych kierunkach z tej racji, że „obiektem [cible]” parodii jest zazwyczaj inny tekst lub też seria konwencji literackich, podczas gdy przedmiot satyry ma charakter społeczny lub moralny, a więc pozatekstowy. Z jednej strony istnieje (według terminologii Genette’a) w „gatunku” parodii pewien „typ” o charakterze satyrycznym, chociaż jest on skierowany na „obiekt [cible]” intertekstowy, a z drugiej strony satyra parodystyczna (pewien „typ” z „gatunku” satyry), której obiekt



Rys. 2

<sup>29</sup> S. Lem, *Doskonała próżnia*. Warszawa 1971. Przekład angielski: *A Perfect Vacuum*. Transl. M. Kandel. New York and London 1978, 1979.

leży poza tekstem, a która używa parodii jako struktury dyspozycyjnej dla realizacji swego korekcyjnego celu.

Pozostaje wypowiedzieć się na temat przypadku, gdy trzy koła mieszają się całkowicie i dochodzi do zupełnego ich nałożenia się na siebie. Następuje to wtedy, gdy oba gatunki literackie zlewają się, czyniąc przy tym pełen użytek z tropu ironii. Chodzić tu może potencjalnie o maksymalny stopień przewrotności, a więc o moment pragmatycznego nadokreślenia. Właśnie w tym punkcie daje się odczuć nadmierne przekodowanie utworów takich jak *Don Kichot*, *Tristram Shandy*, *A Modest Proposal*, czy też utworów Lautréamonta.

Z tego badania stanów czystych i złożonych nakładań się trzech etosów wynika, że prosty schemat rys. 1 przekształca się w bardziej skomplikowaną konfigurację przedstawioną na rys. 2.

### III

Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>30</sup> wykazała już, że jeśli przyjąć pojęcie ironii jako tropu, zakładać to będzie korelacyjnie, że uznaje się trafność pojęć normy i intencjonalności, a więc pojęć, bez których badania literackie usiłują się obyć i bez których się rzeczywiście obywają, jeżeli ograniczają się do krótkich przykładów ironii antyfrastycznej. Skoro tylko włączy się do definicji ironii pragmatyczną funkcję wartościowania, perspektywa semantyczna okazuje się zbyt restryktywna. Zresztą nie świadczy to wcale, że te trzy etosy nie przysparzają żadnych problemów. W rzeczywistości ich uwikłania teoretyczne są nader liczne, zwłaszcza w zakresie następujących trzech aspektów: 1) nieuniknione zawilości ogólnego pojęcia intencjonalności; 2) kwestia kompetencji czytelnika; 3) spolaryzowane manipulacje autora.

W kategoriach lingwistycznych zdarza się, że złożoność intencjonalna wszystkich form wypowiedzi ironicznej wypływa z rozmyślnego (intencjonalnie zakodowanego) łamania zasady współpracy Grice'a<sup>31</sup>. Ponadto wszelkie omawianie intencjonalności musi dotknąć także kwestii podmiotu wypowiedzenia. A nawet w obrębie naszego ograniczonego rozważania pragmatycznego na temat kontekstualizacji interesującego nas tropu trzeba uwzględnić komplikacje związane z możliwością ironii nieświadomej, nie zamierzonej przez kodującego, lecz dekodowanej jako ironiczna przez czytelnika. Tak samo można sobie wyobrazić, że jakiś czytelnik zinterpretuje jako parodię lub satyrę tekst stworzony bez jakiegokolwiek tego rodzaju intencji, przynajmniej ze strony kodującego (oczywiście nie można wykluczyć możliwości nieświadomej intencji parodystycznej lub satyrycznej, nawet jeśli nie była ona wcale łatwa do zweryfikowania). Jeśli, przeciwnie, ironia (lub parodia czy sa-

<sup>30</sup> Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, s. 289.

<sup>31</sup> Zob. H. P. Grice, *Logika a konwersacja*. Przełożyła B. Stanosz. W zbiorze: *Język w świetle nauki*. Pod redakcją B. Stanosz. Warszawa 1980, s. 91—114.

tyra) umknie czytelnikowi, odczyta on tekst po prostu tak jak każdy inny. Neutralizuje on etos pragmatyczny, odrzucając kod warunkujący powstanie samego zjawiska ironicznego (parodystycznego, satyrycznego). Te dwie sytuacje intencjonalne wyczulają nas na konieczność brania pod uwagę interpretacji intencjonalności przez czytelnika, jak i intencji znaczącej samego zakodowania.

Niedawno Jacques Derrida<sup>32</sup> dostarczył nam mogącego przyprawić o zawrót głowy przykładu złożoności intencjonalnej swym odczytaniem *La Folie du jour* (1949) Maurice'a Blanchota. Derrida przedstawia ten krótki tekst, w celach osobistych i polemicznych, jako porównywalny lub nawet wykraczający poza *Histoire de la folie* Foucaulta. Otóż tekst Blanchota zawiera rozmyślnie parodie pewnych konwencji narracyjnych, jakkolwiek autor nie miał tu oczywiście na myśli Foucaulta. To już raczej Derrida ironizuje kosztem Foucaulta, posługując się tekstem, który sam w sobie jest już parodystyczny i ironiczny. Taka złożoność komplikuje tylko jeszcze bardziej interpretację wypowiedzi ironicznego, w której akt interpretacyjny stanowi próbę zrekonstruowania, na podstawie hipotez, semantycznej i pragmatycznej intencji kodowania<sup>33</sup>. W kategoriach Bachtina ironia jako zjawisko dialogowe upodabnia się do parodii w tym sensie, że stanowi ona pewnego rodzaju wymianę między autorem a czytelnikiem.

Kompetencje czytelnika, podobnie jak i jego interpretacja intencjonalna, wchodzi w grę, gdy idzie o trop i oba gatunki, o których tu mowa. Jak to już odnotowali Philippe Hamon i Catherine Kerbrat-Orecchioni odnośnie do ironii, powinno się postulować u czytelnika istnienie trojakiej kompetencji: językowej, gatunkowej i ideologicznej<sup>34</sup>. Kompetencja językowa gra główną rolę w tych przypadkach ironii, w których czytelnik ma odszyfrować to, co jest domysłem, oprócz tego, co zostało powiedziane. Naturalnie, gatunki literackie takie jak parodia i satyra, które posługują się tropem ironii jako nośnikiem retorycznym, zakładają taki właśnie stopień wysubtelnienia językowego u czytelnika.

Kompetencja gatunkowa czytelnika obejmuje znajomość norm literackich i retorycznych stanowiących kanon, zinstytucjonalizowane dziedzictwo języka i literatury. Znajomość ta pozwala czytelnikowi zidentyfikować wszelkie odchylenia od tych norm. Jeśli, historycznie rzecz biorąc, parodia i satyra rozwinęły się — jak się wydaje — najpełniej

<sup>32</sup> Podczas seminarium na uniwersytecie w Toronto, 19 X 1979.

<sup>33</sup> Zob. językoznawcze omówienie roli domysłu w Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, s. 296—297.

<sup>34</sup> W końcowych uwagach Hamona na kolokwium na temat wypowiedzi ironicznego w ramach Centre international de sémiotique et linguistique, Urbino we Włoszech, lipiec 1979, oraz w artykule Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, s. 300, gdzie kompetencja „gatunkowa” Hamona staje się „retoryczną”, głównie dlatego, że działa z pozycji raczej lingwistycznych niż literackich.

w tych społeczeństwach demokratycznych, które osiągnęły pewien stopień rozwoju kulturalnego, to powodów tego stanu rzeczy należy szukać właśnie na tej płaszczyźnie. Słuszności takiego przypuszczenia wy daje się dowodzić brak śladów parodii w starożytnej literaturze egipskiej czy hebrajskiej, co kontrastuje z nader licznymi parodiami w greckim teatrze satyrycznym i w komediach Arystofanesa.

Trzecią kategorię wiedzy, tę najbardziej złożoną, można by nazwać ideologiczną (w najszerszym sensie tego terminu). Jednym z zarzutów nader często kierowanych pod adresem wypowiedzi ironicznej czy parodystycznej był elitaryzm. Taki sam akt oskarżenia kieruje się przeciwko nowoczesnej metapowieści, która również sprawia niekiedy wrażenie, jakby chciała wykluczyć czytelnika nie orientującego się w grze parodystycznej czy ironicznej, zakodowanej w tekście przez autora. Inaczej mówiąc, takie rozważanie ideologiczne jest nieuniknione w każdej bez wyjątku teorii literackiej, sytuującej, jak to czyni nasza orientacja pragmatyczna, wartość estetyczną i znaczenie tekstowe przynajmniej częściowo w relacjach czytelnik—dzieło. W zakodowanych w ten sposób przez autora tekstach, ironia, parodia i satyra istnieją jedynie wirtualnie, a ich aktualizacja dokonuje się jedynie dzięki czytelnikowi, który spełnia pewne wymagania (przenikliwości, odpowiedniego wykształcenia literackiego). Ogólnie rzecz biorąc, stwierdzenie takie implikuje kompetencję zarówno ideologiczną, jak i gatunkową. Jak to ujmuje Todorov<sup>35</sup>, poruszamy się w dziedzinie kontekstu paradygmatycznego (a nie syntagmatycznego) wiedzy wspólnej dla mówiącego i społeczeństwa, do którego on przynależy. Czytelnik, któremu nie udaje się uchwycić ironii (parodii, satyry), to ten, którego oczekiwania są w taki czy inny sposób niewystarczające. (Problemy wynikające z kwestii zawiedzionych oczekiwań z punktu widzenia tak odbioru, jak i intencji, były rozpatrywane przez niemieckich teoretyków recepcji oraz przez psychoanalitików, poczynając od Freuda i jego pojęcia potrzeby „identyfikowania się” z komizmem, aż do Edmunda Berglera i jego bardziej ekstrawaganckiej idei sadystyczno-masochistycznego i rozmyślnego pogłębiania oczekiwania czytelników<sup>36</sup>).

Zrozumienie ironii podobnie jak parodii i satyry zakłada pewną odpowiedniość wartości zinstytucjonalizowanych, bądź estetycznych (ga-

<sup>35</sup> T. Todorov, *Les Genres du discours*. Éd. du Seuil, Paris 1978, s. 291.

<sup>36</sup> Zob. H. R. Jauss na temat *Erwartungshorizont* czytelnika w jego *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz 1967, s. 35. — Freud, *op. cit.*, s. 219. — E. Bergler, *The Writer and Psychoanalysis*. Robert Brunner, New York 1954, s. 225. Według Berglera niektórzy artyści nowocześni rozmyślnie tworzą dzieła trudne do zrozumienia i tym samym dają czytelnikowi możliwość usprawiedliwienia się z pewnego nieświadomionego poczucia winy, mianowicie z masochistycznej bierności wobec praedypowej Matki [*Mère préoedipienne*].



tunkowych), bądź społecznych (ideologicznych); warunek ten Kristeva nazywa konsolidacją prawa. Jednakże, jeśli uznać, że mamy tu do czynienia z sytuacją hermeneutyczną, bazującą na sankcjach lub normach, pojawia się natychmiast pewien paradoks: w przypadku parodii spostrzegamy, że gatunek ten istnieje tylko o tyle, o ile wykracza poza normy warunkujące jego własne dwutekstowe istnienie. Możliwe, że właśnie działanie tego samego paradoksu na płaszczyźnie społecznej tłumaczy strach, jakiego doznają, jak się wydaje, ustroje totalitarne wobec rewolucyjnego potencjału satyry. Istotnie czujemy się prawie że przeniesieni w dziedzinę karnawału<sup>37</sup>, kiedy czytamy ironiczną satyrę Milana Kundery, satyrę wpisaną między wiersze w celu zmylenia Czechosłowackiej cenzury.

Istnieją tedy najwyraźniej pewne implikacje pragmatyczne na poziomie ideologicznym, wykraczające poza kwestię kompetencji czytelnika, a zasługujące przynajmniej na wymienienie, zwłaszcza że również w tych wypadkach działa znamieny paradoks związany z tymi, które już omawialiśmy. Parodia może być wykorzystana np. w dwóch całkowicie przeciwnych funkcjach literackich: podtrzymywania lub obalania tradycji. *Rejected Addresses* braci Smith starały się ośmieszyć nowości formalne w imię pewnej normy, nigdzie nie sformułowanej, lecz możliwej do odgadnięcia. Ta funkcja parodystyczna wydaje się całkowicie sprzeczna z funkcją postulowaną przez formalistów rosyjskich, dla których parodia grała nowatorską i główną rolę w rozwoju nowych gatunków literackich. Taka dynamiczna teoria czyni z parodii akt objawiający, a nawet demistyfikujący konwencje, co umożliwia czy wręcz przyspiesza zmiany na płaszczyźnie formy.

Ten sam paradoks pragmatyczny (z jednej strony potencjał rewolucyjny, a z drugiej ten szczególny motyw normatywny i zachowawczy, ukryty w samym jądrze wypowiedzi parodystycznej) daje się zauważyć w sposobie, w jaki współczesna krytyka literacka posługuje się parodią: na modłę samej ironii parodia znalazła się dzisiaj w położeniu, można powiedzieć, „ironicznym”. Doszło bowiem do tego, że kanonizowano ją samą jako normę, a mianowicie jako normę intertekstualną. Taki los zapewniła parodii krytyka, odkąd formaliści rosyjscy oparli swe teorie na paradygmatach parodystycznych, zwłaszcza na *Tristramie Shandy* (Szkłowski). Ale należy pamiętać, że zagrożenie normatywne w stosunku do rewolucyjnych wartości ideologicznych gatunku wynika nie tylko z teorii literackiej, lecz także, jak się wydaje, z paradoksalnej natury pragmatycznej odrębności samego tego tropu i gatunku.

Manipulatorska polaryzacja czy też zabiegi manipulacyjne każdego

---

<sup>37</sup> M. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970. Na temat implikacji tego pojęcia cenzury zob. Rose, *op. cit.*, s. 167 n.

autora jako tego, który koduje tekst, dzielą się zawsze między agresję i urzeczanie; w wypowiedzi ironicznej, parodystycznej lub satyrycznej rozdział ten jest szczególnie uderzający. W przypadku parodii można niewątpliwie mówić o potencjalnie sadystycznym nastawieniu autora w stosunku do tekstu parodiowanego, który może jedynie być uległy, bezwolny i bezsilny wobec intertekstualnych pogwałceń wprowadzanych weń przez kodującego parodystę. Ale w kontekście pragmatycznym takim jak nasz idzie raczej o urzeczanie czytelnika; zawiera on w sobie wymóg współdziałania i współwiedzy czytelnika wpisanej w oddziaływanie trzech etosów. Urzeczanie to, rzecz jasna, łatwo może zwrócić się przeciwko czytelnikowi, zawodząc jego oczekiwania, a ów cyniczny czy przekorny efekt pojawia się zwłaszcza w parodii; w przypadku ironii i satyry można by sobie wyobrazić retorykę urzekania, która mogłaby gwarantować zrozumienie, które z kolei gwarantowałyby włączenie (czy zaspokojenie) czytelnika.

Na drugim biegunie tej manipulatorskiej osi znajduje się agresja, ta sama, która została opisana bardzo szczegółowo w kategoriach psychoanalitycznych przez Freuda, a później przez Ernsta Krisa<sup>38</sup>. Tendencyjność intencji przebija wyraźnie w tym prostym fakcie, że wszystkie trzy: ironia, parodia i satyra są wymierzone w jakiś „obiekt [cible]” i że czytelnik też nie jest od tego wolny. Etos pogardliwy satyry stanowi najwyraźniejszą formę agresywną, ale spotyka się ją również w pragmatycznej funkcji wartościowania ironii drwiącej. Jeśli chodzi o parodię, kwestia agresywności jest tu problematyczna lub przynajmniej niejasna, zważywszy na możliwość etosu neutralnego czy nawet uniżonego.

#### IV

Jeśli z powyższym omówieniem współzależności pragmatycznych i ich implikacji dla krytyki wiąże się pewne niebezpieczeństwo, to polega ono na możliwości zaciemnienia istotnych różnic między ironią a gatunkami, satyrą i parodią, które najczęściej posługują się tym tropem. W rzeczywistości istnieją różnice: 1) w pozycji i stopniu trudności lokalizacji tekstowej, więc 2) w stopniu widoczności, i 3) w integralności znaku językowego. Bądź co bądź, ironia stanowi mechanizm retoryczny, a parodia i satyra są gatunkami literackimi mającymi zazwyczaj pewną rozpiętość. Tak jak i semantyka, pragmatyka nie jest sama w stanie ogarnąć ani podwójnego funkcjonowania, ani dwuzjawiskowej specyfiki ironii. Niemniej orientacja pragmatyczna okazuje się konieczna, gdy idzie głównie o zachowanie przejrzystości terminologicznej.

---

<sup>38</sup> Freud, *op. cit.*, s. 68, 97, 189, 200—201, 223. — E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*. 1952, reprint Schocken, New York 1964, rozdz. *Ego Development and the Comic*, zwłaszcza s. 216.

Prawdą jest, że miejsce aktualizacji tekstowej ulega zmianie, gdy rozważa się trop intratekstualny, a nie gatunek całościowy, taki jak parodia czy satyra, wraz z ich ściśle określonymi komponentami strukturalnymi i pragmatycznymi. Panuje ogólna zgoda co do tego, że lokalizacja ironii w segmentach tekstu dłuższych niż zdanie nastęrcza ogromne trudności, co czyni ten typ badań trudnym, lecz nie niemożliwym. Istnieją normy (składniowe, semantyczne, diegetyczne) możliwe do zanalizowania i ustalenia w samym tekście, będące w stanie dostarczyć czytelnikowi (wychodząc od ich transgresji) sygnałów wartościowania ironicznego, zwłaszcza gdy te transgresje powtarzają się lub współwystępują<sup>39</sup>. Jako mechanizm retoryczny, ironia funkcjonuje tak jak niektóre zjawiska językowe nie mające w języku pozycji stałej i ściśle określonej, a które, przeciwnie, czerpią swe znaczenie z aktu twórczości językowej, a mianowicie z wypowiedzenia. I właśnie te cechy parodii są wykorzystywane w parodii i w satyrze.

Etosy pragmatyczne ułatwiają lokalizację tekstową indywidualnych cech strukturalnych służących określeniu obu gatunków w tym sensie, że „obiekt [cible]” wpływa na strukturę, tzn. że obiekt wypowiedzi satyrycznej jest identyfikowalny i pozatekstowy; „obiekt” intratekstualny (albo lepiej: tekst wkomponowany) parodii jest zlokalizowany i jednocześnie możliwy do zlokalizowania.

Druga różnica wiąże się ściśle z pierwszą w tym, co się tyczy widoczności tekstowej, służącej wykrywaniu zarówno tropu, jak i obu gatunków. Ironia jest najskuteczniejsza wtedy, gdy jest najmniej obecna, gdy działa niemal *in absentia*. Krytyka zawsze podkreślała, że najsubtelniejszą ironię cechuje brak zbyt wyraźnych poszlak. W tym świetle słynna propozycja Alcantera de Brahm znaku ironii (¿), specjalnego znaku interpunkcji ortograficznej, która wskazywałaby czytelnikowi ustępy ironiczne, wydaje się jednym z najpewniejszych środków zniszczenia ironii werbalnej w literaturze. W dziedzinach sztuki, gdzie ironia zdaje się działać raczej *in praesentia*, prawdopodobnie dokonuje się to poprzez jej przeplatanie się z cechami parodii lub satyry, które tekstowo są bardziej widoczne. Np. struktura parodii upodabnia się do nakładania się kilku obrazów w fotografii, w wyniku czego staje się widoczny tekst parodiowany, tekst drugoplanowy. Zatem, o ile można mówić o ironii w muzyce i w malarstwie, odnosi się to prawdopodobnie do pewnej formy parodii cytatowej lub intratekstowej. W wypadku ironii karykatur politycznych połączenie dokonywałoby się raczej z satyrą, jako wyrazistszą modalnością tekstową.

W swej specyfice semantycznej ironia antyfraszowa zawiera dwa *signifiés* i jedno *signifiant*. Inaczej mówiąc, w wypowiedzi ironicznej podwójny kontekst semantyczny komplikuje strukturę samego znaku. Tym-

---

<sup>39</sup> Zob. Adams, Hutcheon, *op. cit.*

czasem w obu omawianych gatunkach, z wyjątkiem szczególnych przypadków ironii werbalnej, wydaje się, że na ogół struktura znaku pozostaje nietknięta: jest tylko jedno *signifiant* i jedno *signifié*. Zmiana — jako że można tu mówić o zmianie — zachodzi jedynie na poziomie desygnatu, który staje się nadokreślony w wyniku odniesienia intertekstualnego (parodystycznego) lub pozatekstowego (satyrycznego), które się dodaje do odniesienia wewnętrznego, intratekstualnego.

Na płaszczyźnie pragmatycznej ironia, podobnie jak parodia intertekstualna, ustanawia w umyśle czytelnika to, co Riffaterre nazywa dialektyką pamięciową<sup>40</sup> z racji ich wspólnej struktury nakładającej i sygnalizującej jednak paradoksalną różnicę semantyczną lub tekstową. W kontekście diachronicznym Genette łączy te przyporządkowania różnicujące czy też mieszaninę rozdwojenia i zróżnicowania z pamięcią gatunkową, w której „*Jerozolima wyzwolona* nawiązuje do *Eneidy*, ta nawiązuje do *Odysei*, a ta do *Iliady*”<sup>41</sup>. Podobne przekonanie stanowi podstawę teorii Northropa Frye’a, według której nowe dzieła literackie mogły rozwinąć się jedynie z wcześniej istniejących struktur literackich. Pojęcie to jest odmianą tego samego literackiego „przymusu powtarzania”, z wariacjami, które Harold Bloom rozpatrzył w swej książce *The Anxiety of Influence* w kategoriach freudowskich (i bardziej ukierunkowanych na autora). Nawet jeśli ten przymus pozornie nie do uniknięcia odnosi się w sposób oczywisty do repetycji diachronicznej i strukturalnej w parodii, to element różnicujący jest tam jednak implikowany. I znowu fakt ten ilustruje najlepiej podobieństwo strukturalne parodii i ironii: parodia wydaje się zawsze funkcjonować intertekstualnie, tak jak ironia funkcjonuje intratekstualnie. Odpowiadają one sobie, by zaznaczyć nie swe podobieństwo, lecz różnicę.

Dan Sperber i Deirdre Wilson proponują hipotezę, której wartość wydaje nam się znaczna w analizach dłuższych przykładów ironii intratekstualnej. Ich zdaniem ironia jest zjawiskiem repetytywnym i cytowanym<sup>42</sup>. Przyjmują oni logiczno-filozoficzne rozróżnienie między „użyciem” a „przywołaniem”: gdy używa się jakiegoś wyrażenia, wskazuje się na to, na co wskazuje samo to wyrażenie, natomiast gdy wymienia się to wyrażenie, wskazuje się na nie samo. W tym szczególnym sensie ironia literacka stanowi przywołanie odsyłające czytelnika do innych pojawiających się wyrażenia w tekście. Tytułem przykładu można by rozważyć nader mocny efekt słynnego wersetu Marka Antoniusza, który nie wynika z pojedynczego użycia antyfrazy — Brutus jest człowiekiem

<sup>40</sup> Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle...*, s. 128.

<sup>41</sup> Genette, *op. cit.*, s. 84.

<sup>42</sup> Sperber, Wilson, *op. cit.*, s. 265—288. O krytyce tej perspektywy i postulacie ironii niecytatowej w ujęciu lingwistycznym zob. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, s. 307—308.

prawym — lecz przeciwnie, z sześciokrotnego powtórzenia tego wiersza lub też jego wariantu. Prawdziwa ironia tworzy się i nasila dopiero wtedy, gdy Marek Antoniusz odpowiada jak echo na swe własne określenie szlachetnego Brutusa. Zważywszy na niejasność pierwszego użycia tej frazy, wygląda ona na komplement, podczas gdy jej powtarzanie w różnych kontekstach zmienia ją w gwałtowne potępienie, przy czym same określenia nie zmieniają się. Ironia antyfrastyczna wyłania się z tego procesu chwaleń, przekształcającego się w wyrzut, poprzez repetycję dokonującą zróżnicowania. Jest więc oczywiste, że w takim kontekście literackim ironię trzeba uważać za wytwór interakcji między intencją wartościującą a inwersją semantyczną.

Tak jak w przypadku struktury i gatunkowej pamięci w parodii, ironia literacka działa także poprzez powtarzanie i różnicę. Czysto semantyczna metoda badania typu ironii występującego zazwyczaj w literaturze usuwa w cień powtarzanie, nadmiernie waloryzując różnicę. Niemniej jest ona nadal metodą krytyczną konieczną, jeśli nie wystarczającą. Jedynie wychodząc od uznania specyfiki zarówno semantycznej (kontrast), jak i pragmatycznej (wartościowanie) ironii można dotrzeć do źródła pomieszenia taksonomicznego, w którym tkwi parodia, satyra, a także praktycznie wszystkie inne gatunki korzystające z tego tropu retorycznego.

Przełożyła *Krystyna Górską*