

Grzegorz Marzec

Wayne C. Booth a hermeneutyczne aspekty ironii

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 97/3, 89-107

2006

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GRZEGORZ MARZEC
(Uniwersytet Warszawski)

WAYNE C. BOOTH A HERMENEUTYCZNE ASPEKTY IRONII*

Wznowione w tomie *Ironia*¹ artykuły, które opublikował „Pamiętnik Literacki” w zeszycie 1 z 1986 roku, skłaniają do refleksji nad najnowszymi przygodami tego pojęcia, możliwościami jego rozumienia i zastosowania. Celowo jednak postanowiłem za punkt odniesienia obrać pracę, której tłumaczenia się nie doczekaliśmy, a która uchodzi w anglojęzycznym świecie nauki za jedno z najrzetelniejszych opracowań zagadnienia: *A Rhetoric of Irony* Wayne’a C. Bootha². Wydaje się zresztą, że przekład taki (przynajmniej całościowy) nie jest już potrzebny: ograniczanie ironii do użycia czysto werbalnych i narzucanie na nią ścisłych semantycznych więzów – co robi Booth – nie jest dziś w moim mniemaniu szczególnie zachęcającą perspektywą. Ale tym właśnie podyktowany był mój wybór. Stawką projektu Bootha, jak to odnotowuje Paul de Man, o którym tu jeszcze będę mówić, jest zrozumienie ironii. Miałoby ono zaowocować wiedzą na temat jej ograniczeń („*learning where to stop*”). Problem jednak powstaje wówczas, gdy się przyjmie, że to ironia jest tym, co zadaje pytanie o możliwość zrozumienia. Dlatego słuszna jest uwaga de Mana:

jeżeli ironia naprawdę wiąże się z niemożliwością rozumienia, to wówczas projekt Wayne’a Booth’a upada od samego początku, ponieważ jeżeli ironia dotyczy samego rozumienia, to żadne rozumienie ironii nigdy nie będzie w stanie nad nią zapanować i z nią skończyć [...] ³.

Moim celem jest pokazanie, że ironia istotnie może usuwać nam grunt spod nóg. Jarosław Marek Rymkiewicz, którego przywołałam na świadka, nie zostawi nas jednak (tak mi się wydaje) na spalonej ziemi. Zaczniemy wszak od początku.

1

Wstępna deklaracja autora *A Rhetoric of Irony* zdaje się przeczyć jakimkolwiek skojarzeniom z interpretacyjnym dogmatyzmem. Można odnieść wrażenie, że pod takimi słowami mógłby się podpisać, dajmy na to, Richard Rorty:

* Autor jest stypendystą Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

¹ *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002.

² W. C. Booth, *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London 1974. Cytaty z tej książki lokalizuję podając po nich numer strony.

³ P. de Man, *Pojęcie ironii*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 12.

mamy wiele uzasadnionych [*valid*] metod krytycznych i w związku z tym istnieje wiele uzasadnionych [*valid*] odczytań jakiegokolwiek dzieła literackiego. Muszę to podkreślić na samym początku, bo biorąc się za poszczególne teksty jestem częstokroć zmuszony, pozornie przez naturę samej ironii, zadowolić się jedną interpretacją. Trzeba to wrażenie pewności – to a to nie może nie być ironiczne, podczas gdy to czy tamto w równie klarowny sposób musi zostać zrozumiane dosłownie – widzieć zawsze w świetle pytania, które próbuję zadać, i metod, jakimi się posługuję. Kiedy pytam: „Co to znaczy, czy to jest ironiczne?”, i staram się pokazać, „skąd [to] wiem”, moje odpowiedzi zwyczajnie nie wykluczają szerokiej gamy wielorakich komentarzy wywiedzionych z odmiennych interesów teoretycznych – w istocie rzeczy mam nadzieję, że do niej zapraszają. [XI–XII]

Deskrypcja Bootha znajduje zaczepienie w tym, że da się określić cele, dla których ludzie posługują się ironią. Jak niebawem zobaczymy, ironista zmierza do tego, by odbiorcę swojej wypowiedzi wprowadzić – i nie jest to z mojej strony ironia – do nowego, lepszego świata. Podkreśla się tutaj mianowicie podmiotowość aktu komunikacji i pragmatyczne działanie wypowiedzi ironicznej, szczególnie w sferze wartości. Ironia uczestniczy w żywym międzyludzkim porozumieniu i nie można jej opisać w formalnych i bezdusznych kategoriach poetyki strukturalistycznej. Zasadniczym punktem wyjścia staje się więc pytanie, skąd wiadomo, że akurat ten czy inny tekst literacki jest bądź nie jest ironiczny. Legitymizacja takiej czytelniczej pewności byłaby w sposób oczywisty uzasadnieniem stabilności literackiego sensu, nawet jeśli ironia sama w sobie chciałaby po kierkegaardowsku czy schleglowsku jawić się jako „absolutna nieskończona negatywność”. Nie dziwi zatem, że Booth poświęca się w głównej mierze, zgodnie z tytułem części 2, uzyskaniu „wiedzy, gdzie się zatrzymać”. Czy jest to jednak możliwe, a jeśli tak, to w jaki sposób?

Pierwszy krok stanowi wyrzucenie poza nawias rozważań wszelkich ironii sytuacji czy zdarzeń, a skupienie się, zgodnie z tradycją retoryczną, na ironiach werbalnych. Nawet to ujęcie może, zdaniem autora, wydać się nazbyt szerokie, bo i tutaj panuje trudny do opanowania zamęt. Ale nie dążenie do klarowności stoi za tym zakreśleniem granic. Przyczyna, jak łatwo się domyślić, jest całkowicie inna: ironie sytuacyjne nie podlegają niczyjej woli (chyba że boskiej), ironie werbalne są według Bootha zawsze zamierzone. Podmiot mówi z nadzieją, ba, z przekonaniem, że zostanie właściwie zrozumiany. Ironie werbalne nie mają przy tym jakiegokolwiek szczególnie uprzywilejowanej pozycji w systemie tropologicznym, chociaż niektóre ich cechy – jak choćby ekonomia wypowiedzi, szydercze ostrze, wreszcie umiejętność tworzenia więzi społecznej (bo odsłaniają wspólny system przekonań) – czynią je z retorycznego punktu widzenia niezwykle użytecznym narzędziem. W konsekwencji nie ma podstaw, by literackie użycia ironii, może poza przypadkami, w których autor dąży do naruszenia stabilności, traktować inaczej niż te pojawiające się choćby w codziennych rozmowach. Znakomitą ironistką (jeszcze nie liberalną) może być Jane Austen czy Flannery O'Connor, ale również pani w okienku pocztowym; w każdym z tych przypadków proces czytania lub, jak go nazywa Booth, rekonstruowania ironii będzie przebiegał identycznie.

Definicja, którą stosuje Booth, jest, niestety, nazbyt klasyczna. Mówię „niestety”, bo dobrze znamy, choćby po lekturze tomu *Ironia*, kłopoty biorące się z opisu, który odwołuje się do pojęcia antyfrazy, czyli przeciwieństwa tego, co się mówi, i tego, co się ma na myśli, sensu powierzchniowego („*surface meaning*”) i tego,

co jest pod nim ukryte. Są w każdym razie takie wypowiedzi, mówi autor *A Rhetoric of Irony*, które mają sens odmienny niż ten, jaki zdają się przekazywać. Jeśli między nimi zachodzi stosunek przeciwieństwa bądź negacji, ewentualnie z jakichś innych powodów jesteśmy zmuszeni odrzucić sens powierzchniowy, mamy do czynienia z ironią. Jak już powiedziałem, celem Bootha jest zatrzymanie ironii, a więc i zatrzymanie sensu, dlatego wprowadza on pojęcie „stabilnej ironii” („*stable irony*”), czyli takiej, która, po pierwsze, da się opisać w kategoriach tropu retorycznego (autor mówi A, ale ma na myśli B), a po drugie zawiera konieczny moment – związany przede wszystkim z intencją autora – w którym rekonstrukcja musi zostać powstrzymana: będzie to równoznaczne z wydobyciem sensu B. Każda stabilna ironia ma cztery zasadnicze cechy:

1. Jest zamierzona (*intended*) – wypada mi na razie tylko zasygnalizować, że Booth wikła się tutaj w aporię: autor zewnętrzny – autor implikowany, i choć próbuje wyjść w stronę komunikacji literackiej, to raz sens tekstu jest dla niego równoznaczny z *intentio operis*, innym razem z *intentio auctoris* (na pewno nie z *intentio lectoris*!). Problem jest stary jak świat i bardzo dobrze znany, wydaje się jednak, że Booth zupełnie się w tym gubi.

2. Jest ukryta (*covert*) – cecha, która wynika sama przez się z przyjętej definicji: autor ukrył przed czytelnikiem nieocenione skarby, trzeba się tylko do nich dokopać. Jednakże – dowiadujemy się tego w części 3 (*Instabilities*) – mogą istnieć stabilne, jak i niestabilne ironie jawne (*overt*). Czasami bowiem autor nie wymaga od nas żadnego szczególnego wysiłku interpretacyjnego; wszystko, na czym mu zależy, to uznanie słuszności jego perspektywy, z której może osądzać przedstawiony stan rzeczy. Ironie tego rodzaju można ująć w ramę – niekoniecznie wypowiedzianą – „czy nie jest ironiczne, że...?” Przykładem niech będzie porzekadło „Lekarzu, lecz się sam”. Względna jawność tego rodzaju wypowiedzi nie przeczy ich ironicznej wymowie, a przy tym ironii jawnych jest tak wiele, że nie sposób wykluczyć ich z interesującej nas kategorii⁴. Fakt ten w sposób oczywisty pokazuje jednak ograniczenia przyjętej przez Bootha definicji, a zarazem kwestionuje konieczność drugiej cechy (skrytość), która staje się w tej sytuacji zupełnie przygodna (gdy tymczasem w definicji jej waga jest zasadnicza). Poza tym można mieć wątpliwość, czy zdanie ujęte w ramę „czy nie jest ironiczne, że...?” tym razem wypowiedzianą, to naprawdę ironia (czy w ogóle zdanie jest figuratywne), czy też może bezpośrednio sformułowana drwina. Weźmy ten przykład Bootha: „Jak na ironię, kiedy Mary zakochała się w Johnie, John zakochał się w Louise”. Odnoszę wrażenie, że zdanie to może być traktowane jako ironia tylko w świetle zupełnie potocznej intuicji: ironiczny = szyderczy, kpiarski, zjadliwy.

3. Jest stabilna (*stable*) – wprawdzie powinna nas zastanowić oczywista tautologia wpisana w to stwierdzenie (stabilna ironia jest stabilna), ale teraz zwróćmy uwagę na coś innego: gwarantem owej stabilności jest (powinna być?) cecha pierwsza, a więc autorska intencja. Działania szczególnie nieprzejednanych interpretatorów, którzy mieliby chętkę na więcej, nie mają tu nic do rzeczy:

⁴ Trudno wszakże ustanowić wyraźną granicę między ironiami jawnymi a ukrytymi. Wydaje się, że niewiele stoi na przeszkodzie, by ironię w rodzaju „Lekarzu, lecz się sam” uznać za ukrytą, choć, zdaniem Bootha, ukryte od jawnego różni się „jak dzień od nocy”.

czytelnika, który zrekonstruował już sens, nie zachęca się do jego burzenia poprzez dalsze wywracanie [znaczeń] i rekonstrukcje. [6]

4. Ma ograniczone (*finite*) zastosowanie – do tej cechy można mieć najpoważniejsze zastrzeżenia, gdyż nie jest zupełnie jasne, co odróżnia ją od stabilności. Powiada Booth, że zrekonstruowany sens ma pewien ograniczony, lokalny zasięg; jeśli stabilność jest tą cechą ironii, która stawia tamę procesowi rekonstrukcji, to skończoność sugeruje raczej, że ironia dotyczy pewnego zamkniętego uniwersum: choć zagadnienie, z którym zmagają się ironista, może być dosyć szerokie (np. religia), to jednak nie ma on pretensji, by wypowiadać się o „ogólnej naturze rzeczy” czy o tym, jaka jest istota wszechświata. Hume – fragment jego *History of England* służy za przykład tego rodzaju stabilnej ironii – nie zgłasza takich absolutystycznych roszczeń, mówi raczej o sprawach ważnych dla pewnej grupy ludzi i to ludzi umieszczonych w określonym czasie. Przeciwnie jest w przypadku nieskończonych ironii (tutaj przysłużyli się zwłaszcza Beckett i Albee), które ferują nazbyt śmiało wyroki w rodzaju „nie ma prawdy”, „niczego nie wiemy”, „nic nie ma sensu” *etc.* Stanowią one dla Booth’a kontekst negatywny. Krytyk przyłapuje ich autorów na popadaniu w paradoks samoodniesienia: jakim prawem ich twierdzenie ma mieć sens, skoro nie ma sensu? Oskarża ich o szerzenie nudnego defetyzmu i pesymizmu. Wytyka ich literaturze naruszenie zdroworozsądkowej proporcjonalności (co jest zarazem zdroworozsądkową koncepcją literackiej *mimesis*): życie nie składa się z samych nonsensów, wszechświat nie jest tylko pustką, zawsze mamy do czynienia z jasnymi i ciemnymi stronami egzystencji, a pomiędzy nimi „z masą spraw pośrednich” (mówiąc to, sam wypowiada sąd nieskończony). Bądź co bądź, nawet Beckett nie ma monopolu na prawdę, a wiele uznanych książek wzięło się z założeń, które od razu byłibyśmy skłonni określić jako nieprawdziwe albo etycznie podejrzane.

Literatura nie jest ani nauką, ani filozofią i dlatego powinna wypowiadać prawdy skończone, swego rodzaju „małe” prawdy, stosujące się do ograniczonych obszarów życia. Ale oto na stronie 235 dowiadujemy się, że istnieją ironie stabilne i zarazem nieograniczone (co zresztą dość łatwo sobie wyobrazić), a przez całą niemal książkę obcowaliśmy z jednym spośród ośmiu rodzajów, konkretnie zaś z ironią „stabilną-ukrytą-lokalną”. W tej samej jednak chwili wyznacznik lokalności wydaje się tracić swoją moc i w związku z tym nie ma najmniejszego powodu, by włączać go do definicji ironii. Inaczej popadniemy w jeszcze jedną tautologię: cechami ironii stabilnej, ukrytej i ograniczonej są stabilność, niejawność i lokalność.

A oto dokonany przez Booth’a podział zamierzonych ironii; jego podstawą są następujące zmienne, których kombinacja odpowiada różnym typom ironicznej wypowiedzi: a) stopień otwartości i kamuflażu – tutaj jawne/ukryte; b) stopień stabilności w rekonstrukcji – stabilne/niestabilne; c) zasięg „odsłoniętej prawdy” – lokalne/nieograniczone.

	UKRYTE	JAWNE
STABILNE	lokalne nieograniczone	lokalne nieograniczone
NIESTABILNE	lokalne nieograniczone	lokalne nieograniczone

2

Załóżmy, że rozpoznajemy ironię⁵. Co teraz? Zdaniem Bootha, każdy, mniej lub bardziej świadomie, przechodzi przez proces rekonstrukcji. Jego rezultatem powinno być porozumienie między autorem a czytelnikami, uzyskanie wspólnego horyzontu. Zakłada się tutaj, że istnieją przekonania i wartości, które czytelnicy muszą podzielać. Na rekonstrukcję składają się cztery kolejne kroki:

1. Odrzucenie dosłownego czy powierzchniowego sensu.
2. Wypróbowanie alternatywnych interpretacji lub wyjaśnień.

3. Podjęcie decyzji względem wiedzy autora bądź jego przekonań: autor, tak jak i my, musi odrzucać to, co wypowiedź implikuje w pierwszej instancji. Booth zwraca uwagę na doniosłość tego kroku. Dwa pierwsze nie mówią nam tak naprawdę, że bezsprzecznie mamy do czynienia z ironią (może to np. być inny trop albo wypowiedź dosłowna, której mylnie przypisaliśmy atrybut ironiczności), natomiast z chwilą, gdy uzyskamy pewność, że autor również nie przyjmuje tego, co i my odrzuciliśmy, wniosek taki jest całkowicie uprawniony (autor, zgodnie z definicją ironii, nie wierzy w słuszność tego, co pozornie stwierdza). Wolter nie mógł naprawdę sądzić, że przeciwne strony mogą jednocześnie wygrać bitwę. Po raz kolejny powraca tu jednak problem tego, co Booth rozumie przez autora. Implikowany autor zbliża się u niego, jak mi się wydaje, do tego, co my rozumiemy przez podmiot utworu – chodzi nie o rzeczywistego pisarza, ale o jego rekonstruowaną z utworu funkcję. Nie jest to konsekwentne. Raz jesteśmy przekonywani, że wystarczy zamknąć się w tekście, innym znowu razem – że warto, a czasem i trzeba, zwrócić się do informacji (auto)biograficznych czy odautorskich komentarzy. Jest dla Bootha oczywiste, iż Swift jako autor *A Modest Proposal* nie mógł tak naprawdę sądzić, iż skutecznym rozwiązaniem ekonomicznych problemów Irlandii byłoby pożeranie noworodków. Podkreśla, że gdyby nawet odkryto tekst, w którym sam autor ujawnia się jako entuzjasta tej „idei”, nie uwierzyłyby – tak bardzo utwierdził go w tym przekonaniu poemat. Podobnie nie uważa, że fakt konwersji Eliota ma jakkolwiek wpływ na ironiczną wymowę *Hipopotama*. Ale w przypadku *Everything That Rises Must Converge* Flannery O'Connor nie jest już Booth takim strukturalistą: kontekst dewocyjnego katolicyzmu pisarki wzbogaca, jego zdaniem, ironiczne ostrze tekstu. W wielu innych wypadkach, w któ-

⁵ Żadna wskazówka sugerująca ironię, powiada Booth w tonie rezygnacji, nie jest niczym więcej niż tylko wskazówką. Ignorancją i głupotą byłoby ją zlekceważyć, ale i nadgorliwością byłoby przeceniać: obydwie skrajności są równie złe. Sygnałami ironii mogą być ostrzeżenia odautorskie w tytułach (*Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*), w epigrafach (cytuje się ironistę, żeby pokazać, czyj duch tutaj rządzi) czy w tekście głównym (*postscriptum* Nabokowa do *Lolity*). Ale przecież ostrzeżenie może być przewrotne: skąd mamy wiedzieć, że nie jest ironiczne? Są jeszcze inne wskazówki. Narrator może np. zdradzać niefrasobliwość, która wyda nam się całkiem nieprawdopodobna. Kiedy narusza porządek popularnych wyrażań czy przysłów, kiedy myli historyczne fakty, dystansuje się od konwencjonalnych w danym czasie przekonań, powinniśmy wzmóc czujność. Sygnałami mogą być też konflikty (choćby logiczne) w samym dziele, tak jak w scenie z *Kandydą*, gdzie mówi się o dwóch wrogich królach, którzy zwyciężyli w tej samej bitwie, albo jak w zdaniu Anatole'a France'a: „Pingwiny miały najlepszą armię na świecie. Tak samo morświny”. Ironię może też sugerować język. Ilekroć narrator albo bohater zaczyna mówić w sposób niezwykajny, miesza różnorakie style i tradycje, możemy podejrzewać ironię. Największą według Bootha przeszkodą, by te czy inne procedury uznawać za środek prowadzący do ironii, jest sam czytelnik, który może nie zauważyć, iż jakieś poglądy są wyśmiewane, ponieważ są to jego własne poglądy.

rych odwołanie się do wszystkiego, co jest poza tekstem, może wspomóc jego stabilność, autor *A Rhetoric of Irony* zaleca to posunięcie: wywołując duchy Wimsatta i Beardsleya, oskarża o cyniczne tchórzostwo wszystkich tych krytyków, którzy w obawie przed błędem intencjonalnym zamykają się w samym dziele.

4. Ukonstytuowanie nowego sensu – będzie on zgodny z nie wypowiedzianymi przekonaniem, które czytelnik krok wcześniej przypisał autorowi. Czy zatem ciągle pytamy, „co autor chciał przez to powiedzieć”? Ostatecznie moglibyśmy poprzestać na przywoływanej przez Bootha koncepcji „obrazu autora”, ale wówczas natykamy się na słuszną uwagę Bachtina, że tekstowy „obraz autora” to nic innego jak *contradictio in adiecto*⁶ (bo został wytworzony przez samego autora)⁷.

Skąd mieć jednak pewność, że w tym właśnie, a nie innym miejscu trzeba się zatrzymać, gdzie szukać wyznaczników autorskiej intencji? Ogólna recepta jest prosta:

Utwór „mówi” nam, gdzie [się zatrzymać], ilekroć oferuje nam bogactwa inne [niż sama przyjemność ironii], które mogłyby zostać przez nią zniszczone. Potrzeba bystrego czytelnika, żeby wykryć wszystkie ironie u Fieldinga czy Forstera. Ale też potrzeba czegoś więcej niż bystrości, ażeby oprzeć się pokusie pójsia zbyt daleko: miarowego tempa doświadczanego czytelnika, który ma chrapkę na szybkie zmiany i radosne obroty, ale zawsze jest świadom wymogów zarówno partnera, jak i zdyscyplinowanych figur tańca. [190]

A zatem zawsze musimy ważyć różne literackie sensy i pozostawać przy tych, które są najcenniejsze – pod względem moralnym, artystycznym, estetycznym, filozoficznym, politycznym, religijnym. Innymi słowy, wymaga się od czytelnika, by swoją lekturę opierał na pewnym określonym zestawie wartości i przekonań. Funkcję ograniczającego kontekstu, swego rodzaju „stałej krytycznej”⁸, pełni w ten sposób wartość komunikacyjna tekstu, nadrzędna wobec ironii. Związanie autora

⁶ M. Bachtin, *Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych*. W: *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. Ulicka. Oprac. przekładu, wstęp E. Czaplajewicz. Warszawa 1986, s. 412.

⁷ Booth musiał się jeszcze po drodze uporać z typową niedogodnością, jaka wiąże się ze zdefiniowaniem ironii jako antyfrazy, „powiedzenia A, gdy myśli się B”. Ta niedogodność to stosunek ironii do innych tropów, a także gatunków literackich (które ze względu na pewną nadwyżkę lub niedobór sensu zdają się pasować do definicji ironii, ale, rzecz jasna, są czymś innym): metafory, metonimii, synekdochy, alegorii, porównania, kalamburu, żartu, burleski, paronomazji, bajki itd. Rozwiązanie jest następujące: proces odrzucenia powierzchniowego sensu, konstytutywny dla ironii, nigdzie indziej nie następuje, zwykle – tak jak w metaforze – mamy do czynienia nie z odejmowaniem, ale z dodawaniem (jeśli nie uwzględniać zamierzonych oszustw i hiperboli). Wyjątek, który Booth uznaje za formę ironii albo jej gatunkowy czy stylistyczny wyraz, to parodia. Odróżnienie ironii i parodii od innych tropów i gatunków ma istotne znaczenie praktyczne: czytelnik, któremu się powie, że nie wykrył ironii (parodii) albo błędnie ją zinterpretował, przeżyje większy szok niż ten, kogo poprawiono w odczytaniu metafory czy alegorii. W przypadku wypowiedzi ironicznej (parodystycznej) odbiorca może być kompletnie zdezorientowany.

⁸ Innym przykładem takiej stałej krytycznej, a więc niejako uniwersalnie pożądanej jakości tekstu (przy czym to jedynie postulat, a nie bezwzględny wymóg), jest elementarny „standard smaku”. Jeśli nasze odczytanie potrafi utrzymać koherencję artystyczną tekstu, to może być to jakies ograniczenie ironii. Wkraczając na niebezpieczny i chwiejny grunt normatywizmu, Booth za niemal oczywisty uznaje akademicki i klasycystyczny postulat spójności i harmonii. Tak jest np. wówczas, gdy podkreśla, że monolog Molly Bloom wspaniale sprawdza się u Joyce’a, ale u Samuela Butlera czy Jane Austen spowodowałby już zgrzyt artystyczny. Również odbiorca musi pilnować, ażeby jego odczytanie nie zniweczyło zaplanowanej przez pisarza polifonii w jedności.

i odbiorcy nicią porozumienia jest zjawiskiem zawsze pożądanym i dlatego ironia może nas czegoś nauczyć: pokazywać choćby, jak podejmować właściwe decyzje moralne.

3

Jeśli przyjąć, że retoryczne użycia języka – retoryczne, tzn. takie, które mają przeciągnąć czytelnika/słuchacza na stronę tego, do czego zachęca pisarz/mówca – z konieczności powiązane są z dokonywaniem wyborów etycznych (aby przekonać się do czyjegós zdania, muszę uznać jego moralną zasadność, a w szczególności: jeżeli ewokuje ono poglądy przeciwne moim, czy mam prawo zrezygnować z tych ostatnich), to mówienie o etyce ironii byłoby co najwyżej, raz jeszcze, tautologią. Ale chodzi tutaj chyba o coś więcej.

Aby unaocznic to, co dzieje się wraz z rekonstrukcją, Booth odwołuje się – czym utwierdza retoryczny status swojego ujęcia – do metafory platformy, na której mówca i słuchacz mogą stanąć w przekonaniu, że posługują się tym samym językiem i dzielą ten sam zestaw wartości. Znajdując porozumienie, dystansują się jednocześnie od innych miejsc, w których przebywają osoby, z jakimi porozumienie nie jest możliwe. Greckie *topoi*, łacińskie *loci* czy angielskie *places* to właśnie owe retoryczne punkty zgodności, którym Booth nadaje sens niemal całkowicie literalny: *topoi* to już nie ustalone chwytły retoryczne ani też powtarzające się czy zakorzenione w kulturze motywy i tematy, ale dosłownie miejsca spotkania autora z czytelnikiem, jeżeli proces rekonstrukcji zostanie przeprowadzony prawidłowo. W przypadku najprostszycy ironii czytelnik miałby tylko przejść z jednej platformy – wyrażonej w tekście przez sens powierzchniowy: autor wyłącznie udaje, że stoi tutaj – na drugą, na której autor stoi naprawdę.

ten proces pod pewnymi względami przypomina raczej skok albo wspinaczkę na wyższy poziom niż zdrapywanie powierzchni albo rzucanie się w głąbinę. Ruch odbywa się zawsze ku przesłoniętemu punktowi, który został pomyślany jako mądrzejszy, dowcipniejszy, bardziej współczujący, subtelniejszy, prawdziwszy, lepszy moralnie, a przynajmniej w nie tak oczywisty sposób narażony na dalszą ironię. [36]

Chociaż, jak wynika z całej tej wyliczanki, przeskok może mieć kilka różnych aspektów (np. epistemologiczny, estetyczny, stabilizujący), to najbardziej istotny jest punkt widzenia etyki i to on decyduje o charakterze tego ruchu. Nie inaczej jest z przykładami, które doбира Booth: mają one opierać się na najgłębiej podzielanych w naszej cywilizacji przekonaniach moralnych, niemożliwych do zakwestionowania czy odrzucenia, co z kolei zapewnia rekonstrukcji pomyślność i finalność.

Najprostszą egzemplifikacją jest przywołane przez Bootha hasło fundacji charytatywnej: „Zignoruj głodnych, a odejdą”. Pierwsza, niższa platforma sugeruje punkt widzenia ludzi, którzy zaakceptowaliby przekonania w rodzaju: „Nie ma znaczenia, że ludzie umierają z głodu”, „Nie widzisz, nie myślisz”, „Sposobem rozwiązywania problemów jest ich ignorowanie” i tak dalej. Wymaga się od nas, byśmy odrzucili hasło w jego namacalnym sensie oraz wszystkie implikowane przez nie twierdzenia, całą strukturę znaczeń (nie dopuszczalne ukryte powiązania), jakie odrzuca z pewnością sam autor. Jak widać, negujemy dosłowny sens i związane z nim znaczenia bynajmniej nie dlatego, że są w jakiś spo-

sób nieprawdziwe, ale dlatego, że „odmawiamy zamieszkania z kimkolwiek, kto podtrzymuje cały ten zestaw przekonań” (35). Trzeba w konsekwencji przyjąć inny, zakryty przez ironię, wniosek – „Wspomóż nas albo głodni umrą” – oraz możliwe do zaakceptowania ukryte konkluzje: „Jest rzeczą niegodną, by ktokolwiek umierał z głodu” lub „Jeśli istnieje jakieś społeczne zło, trzeba zrobić wszystko, żeby mu zaradzić”.

Ta perspektywa zmusza nas do poszerzenia rekonstrukcji o dwa dodatkowe kroki, a w zasadzie pytania, które powinniśmy sobie postawić: czy zrekonstruowany gmach wart jest zamieszkania i czy ironista miał słuszne powody, abyśmy podjęli trud rekonstrukcji? Znowu decydują względy etyczne. Ponieważ metafora platformy wprowadza w sposób konieczny pewną zawilóść – mamy bowiem nie tylko przekaz powierzchniowy i zrekonstruowany przekaz ostateczny, ale wiele mniej lub bardziej zbliżonych, choć nie wypowiedzianych przeświadczeń –

sugeruje tym samym wybór pomiędzy dwiema dużymi strukturami przekonań tak ściśle powiązanych, że odrzucenie bądź zaakceptowanie którejkolwiek z nich może pociągnąć za sobą odrzucenie bądź zaakceptowanie całego sposobu życia. [38]

Jak więc widzimy, z ironią nie ma żartów. Stawia się przed nami zadanie ciągłego wybierania pomiędzy wartościami i ich hierarchizowania, bo jeśli chcemy zająć wyższą platformę, musimy mieć ku temu wyraźne powody. Booth podkreśla w związku z tym, że przekonanie kogokolwiek do naszego odczytania ironii ma dla nas samych dużo większe znaczenie, niż gdybyśmy przekonywali do interpretacji jakiegoś innego typu wypowiedzi.

Aby mieć jednak jeszcze większą pewność, że interpretacja będzie w miarę solidna i jednoznaczna, a zatem że doprowadzi do odkrycia autorskiej intencji lub przynajmniej intencji utworu, Booth odwołuje się do hermeneutycznego rozróżnienia na sens (*meaning*) i znaczenie (*significance*) wypowiedzi. Sens jest niejako stałym jądrem tekstu, niezależnym od wpływów zewnętrznych (historycznych, socjologicznych, prywatnego interesu interpretatora *etc.*), a więc tym, o co Boothowi tak naprawdę chodzi. Znaczenie jest tym, co powstaje przez odniesienie tekstu do czegoś innego, przez umiejscowienie go w zewnętrznym kontekście. Sens jest zatem immanentny, znaczenie – wnoszone w interpretacji. We wspomnianym *Hipopotamie* Eliota sensem jest krytyka Kościoła jako instytucji, znaczenie zaś może ukonstytuować się choćby przez odniesienie do wiedzy o powrocie autora na jego łono. I to rozróżnienie, jak się okazuje, ma konotacje etyczne. Jak powiedziała by Eric Donald Hirsch Jr., nie możemy zignorować autorskiej intencji, jeśli nie stoi za naszymi działaniami jakaś „wartość nadrzędna”. W pozostałych przypadkach, kiedy wbrew Kantowi autorzy nie są traktowani przez nas jako cele same w sobie, naruszamy normy moralne i zasadniczą „etykę języka”⁹.

⁹ Warto przypomnieć, że rozróżnienie to krytykuje z pozycji Davidsonowskiego holizmu i antyesencjalizmu R. Rorty (*Teksty i grudki*. W: *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne*. T. 1. Przel. J. Margański. Warszawa 1999, s. 131), który polemizuje z książką *Validity in Interpretation* E. D. Hirscha Jr. Zdaniem Rorty’ego, taka dychotomia (czy podobne do niej rozróżnienie na interpretację i użycie) sugeruje, że tekst zawiera z konieczności jakieś nierelacyjne struktury, które trzeba ujawnić w interpretacji. Tymczasem nie wolno nam zakładać jakichkolwiek esencji bądź „rzeczywistych natur” (chyba że w celach heurystycznych), ponieważ „wszelkie esencje mają charakter nominalny”.

Sześć kluczowych wypowiedzi:

[1.] Widzę tych dwóch – Belzę i Chmielowskiego – surduty, sztuczkowe spodnie, getry i cwikiery – jak wchodzi do zimnej izby w gmachu pojezuickiego kolegium – chłopak śpiący na skrzyni w sionce podnosi skudłaną głowę i patrzy na nich ze zdziwieniem, ale po chwili dochodzi do wniosku, że to pewnie jakiś upiorny sen, więc naciąga kożuch na głowę i zasypia – i przyglądają się tej parze, co leży pod kołdrą. – Coś takiego – mówi Chmielowski do Belży. – Jak pan sądzi, panie Władysławie, co też oni mogą robić pod tą kołdrą? – Ja myślę, panie Piotrze – mówi na to Belza – że czegoś takiego to nie ma na świecie, a zatem nam się wydaje, że my to widzimy. – Jednak jest to fakt empiryczny, bowiem postrzegalny – powiada Chmielowski – i empiryczna nauka nie może pominąć go milczeniem. – A ja tego nie postrzegam – mówi Belza i zdmuchuje świecę stojącą w lichtarzu na stole, na który między manuskrypty, księgi, kałamarze kobieca rączka rzuciła coś białego, pachnącego perfumą, coś z mgły lub jedwabiu. – A ja tego nie postrzegam, zatem nie jest to fakt empiryczny. Reprezentując tu nauki pozytywne oraz obiektywne, nie możemy więc wziąć go pod uwagę. – Pani Karolina uśmiecha się do nich spod kołdry, ale w ciemności nie widać jej uśmiechu¹⁰.

[2.] Ironia obrócona jest przeciw tym, co są teraz czcicielami pieczeni, ale i przeciw tym, co niegdyś się duchem Bożym popili. Wielkość jest śmieszna, ale śmieszność nie umniejsza wielkości. Dla nas ważne jest jednak teraz co innego: że duch Boży w tym wierszu nie spada, nie zlewa się, nie zlatuje. Popiliśmy się. I nawet nie wiadomo – to, rzecz jasna, skutek ironii, która znaczenia czyni migotliwymi, a więc trudnymi do uchwycenia – czy ten duch naprawdę był duchem Bożym, przeświętym¹¹.

[3.] A ile warte jest to drugie przekonanie – też niegdyś przez Grzymałę-Siedleckiego, ale i później przez Kazimierza Wykę (i jakże to zaskakujące!) żywione – że pisarz w swoim szczerym dziele szczerze się nam spowiada „z chwil szczęścia i zawodów” i że z kart dzieła przemawia do nas otwarcie i wprost, to powiedziałem już kiedyś, otwarcie i szczerze, i wprost, odpowiadając na pytanie, które i Fredrze warto by postawić: czym jest klasycyzm? Nie warto się powtarzać, więc powiem tylko, że zdania nie zmienilem: pisarz, który przekonuje nas o swojej szczerości i szczerze się przed nami spowiada, jest szczerości własnej kreatorem, więc ta szczerłość nie jest szczerą, ale sztuczną, wymyśloną i skłamaną. Kto jest więc, pisząc, szczerzy, nie jest wcale szczerzy. Przeciwnie, jest kłamcą. Czego nie należy mu mieć jednak za złe, bo nasza kultura w swojej całości jest wielkim i wspaniałym kłamstwem¹².

[4.] To jest przekleństwo wszelkiej myśli, która inną myśl chce uczynić nonsensowną: że jest ona ukształtowana przez tę myśl nonsensowną, że jej sens przez tamten bezsens jest ustanawiany. I ten sens, jeśli nadal, jeśli wciąż chce być sensem, musi tamtemu nonsensowi nieustannie przeczyć, bo jeśli przeczyć przestanie, zniknie to, co go ustanawia – zniknie nonsens, który ustanawia go jako sens – i sens przestanie być sensownym sensem¹³.

[5.] Lepiej jest umrzeć, niż żyć poza kulturą¹⁴.

[6.] Kto pragnie spoglądać okiem dziewiczym, musi zamknąć oczy, by nie dostrzec owej przeszłości, zawartej w czasie teraźniejszym¹⁵.

Ironia nie leczy z szaleństwa, którego jest świadomością – mówi Paul de Man w eseju *Retoryka czasowości*¹⁶. W tej interpretacji ironia jest szczególnym środ-

¹⁰ J. M. Rymkiewicz, *Żmut*. Warszawa 2005, s. 32.

¹¹ J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1982, s. 114.

¹² J. M. Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*. Warszawa 1982, s. 74.

¹³ Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, s. 137.

¹⁴ Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, s. 85.

¹⁵ J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967, s. 89.

¹⁶ P. de Man, *Retoryka czasowości*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 225–227.

kiem uzmysławiającym człowiekowi, że nie istnieje możliwość pojednania świata rzeczywistego ze światem fikcji, a zatem czegoś czasowego i w znacznej mierze przypadkowego z czymś, co tę tymczasowość i przygodność skutecznie by przekraczało. Tropem, który spełnia się w tej funkcji utożsamiania „ja” z ponadludzkim światem oraz znoszenia czasowości „ja”, jest symbol. W przeciwieństwie do niego ironia (a także alegoria, którą „w akcie ontologicznej złej wiary” uznano za zbanalizowaną wersję symbolu) demistyfikuje fałszywą świadomość, iż człowiek może mieć władzę nad przyrodą. *Homo erectus* zapomina o zasadniczej odrębności natury: trzeba zgiać kark, ażeby sobie ten fakt uprzytomnić, dopiero poprzez upadek przekonanie o absolutnej wyższości nad światem zostaje poddane próbie. Człowiek, który się przewrócił, powinien umieć odróżnić się od nieludzkiego świata. Mamy tu do czynienia z procesem podwojenia „ja” („*dédoublement*” – to słowo de Man pożyczca od Baudelaire’a, którego esej *O istocie śmiechu* interpretuje). „Ja” empiryczne, zanurzone w świecie i żyjące w mistyfikacji, staje się ofiarą drugiego „ja”, które jest językiem ustanawiającym wiedzę o tej mistyfikacji. Nie można jednakże poprzestać na tym jednym podwojeniu, jako że „znać nieautentyczność nie jest tym samym, co autentycznym być”¹⁷. Dlatego właśnie wraz z ironią, biorącą się z upadku i podwojenia w obrębie świadomości – trzeba však pamiętać, że wzajemna relacja jednego i drugiego „ja” nie jest intersubiektywna, gdyż reprezentują one przyrodę i człowieka, a więc dwa zasadniczo różne byty – pojawia się możliwość obłądzenia. Nie da się zatrzymać procesu *dédoublement*, co oznacza kres wszelkiej świadomości. Ironia jest wiedzą o dychotomii człowieka i świata, rozpoznaniem naszych złudzeń, ale ta wiedza nie porządkuje i nie scala, bo nie można ustanowić niezawodnych sądów o którymkolwiek ze stadiów „ja”. Kryzys świadomości nie znajduje w ironii ukojenia. Kiedy czytamy ironiczną narrację, utwierdzamy się jedynie w przekonaniu, że fikcja jest zasadniczo negatywna, że rozdział opowieści i rzeczywistości jest jeszcze bardziej nieprzekraczalny. Ten ostatni wniosek należy, zdaniem de Mana, wysnuć z lektury dzieł Schlegla i jego koncepcji ironii jako permanentnej parabazy.

Filozof i krytyk z Yale zdaje się dążyć do tego, by radykalnie pomniejszyć wagę jedyne go pozytywnego momentu ironii: momentu, w którym jest ona wiedzą o nieautentyczności, świadomością błędu. Hegel uświadomił nam, że człowiek, który się gniewa, gniewa się inaczej, gdy tylko zda sobie sprawę z własnego gniewu. Podobnie powinno być z ironistą. Jeżeli rozpoznaje mistyfikację, to przecież wie już inaczej, a może nawet i lepiej. Innymi słowy – i de Man to mówi – konsekwencją upadku jest postęp samowiedzy. Co z tego jednak, skoro w tej samej chwili świadomość ulega dezintegracji, a odpowiedzią na rzekomy postęp jest szaleństwo. Jaka jest wartość wiedzy, która nie jest niczym więcej niż świadomością postępującego rozpadu? *Retoryka czasowości* zdaje się stawiać to istotne pytanie o (nie)możliwość pogodzenia wiary w to, że ironia jest jakimkolwiek zyskiem dla „ja”, ze świadomością kresu „ja”. Odpowiedź de Mana okazuje się mocno pesymistyczna: przyrost wiedzy jest czysto negatywny (wiem jedynie, czym nie jestem), w konsekwencji „ja” niczego nie zyskuje, a ironia, choć często wiąże się ze śmiechem, wcale nie przynosi pocieszenia.

Żeby zaś kategorię ironiczną samowiedzy wziąć w cudzysłów, najlepiej by-

¹⁷ *Ibidem*, s. 223.

łoby w ogóle przestać opisywać ironię za pomocą takich pojęć, jak „refleksja”, „świadomość” czy „dialektyka »ja«” – i to właśnie zaproponował de Man w autokrytycznym referacie *Pojęcie ironii*. W świetle przedstawionych tam analiz tyle razy schodzimy na manowce, ilekroć ujmujemy ironię jako spoglądanie na „ja” z pewnego dystansu, który umożliwiłoby zrozumienie faktu, iż trwaliśmy w mistyfikacji; otóż znacznie wcześniej ironia czyni problematycznym samo rozumienie. Definicja, którą podaje de Man – ironia to permanentna parabaza alegorii tropów – sprawia w tym kontekście wrażenie kompletnie ironicznej, bo rzeczywiście z uporem broni się przed jakimikolwiek próbami zrozumienia.

Być może, na te i inne jeszcze kwestie rzuci jakieś światło Rymkiewicz. Na przekór de Manowi próbuję zatem zinterpretować przywołane na początku tego rozdziału kluczowe wypowiedzi, które albo po prostu są ironiczne, albo w jakiejś mierze tematyzują kategorię ironiczności.

Zacznijmy od groteskowej scenki, która próbuje wyjaśnić stosunek badaczy-pozytywistów do empirycznego faktu (?), jakim – zdaniem Rymkiewicza – był romans Mickiewicza z Karoliną Kowalską. Tacy historycy, jak Bełza czy Chmielowski, rówieśnicy Władysława Mickiewicza, musieli, twierdzi autor *Żmutu*, coś wiedzieć lub przynajmniej słyszeć o przygodach miłosnych wielkiego poety, a jednak, całkowicie wbrew wyznawanej metodologii badawczej, lekceważyli fakty, uznając, że nie mogą one znaczyć tego, co wydają się znaczyć. Jeśli zaś innego sensu przypisać im nie można, tym gorzej dla samych faktów, które muszą utracić jakąkolwiek wiarygodność. Jak widzimy, nawet pozytywista uznaje za fakty tylko to, co nie znajduje się w konflikcie z przyjętymi przezeń założeniami. Gdy dochodzi do konfliktu przedmiotu badania z perspektywą badawczą, historyk woli przymknąć oczy i umyć ręce: „A ja tego nie postrzegam, zatem nie jest to fakt empiryczny”.

Ta wizja dwóch naukowców zagląających pod kołdrę kowieńskiej Wenery jest oczywiście przesycona ironią. To ten rodzaj ironii, który można uznać za bodaj najbardziej typowy i rozpowszechniony: zbliża się ona tutaj do drwiny albo szyderstwa, a sam ironista przemawia niejako *ex cathedra* – wie lepiej i w związku z tym nie może nie wystąpić przeciwko naiwności swoich poprzedników. Tej tradycyjnej ironii nie da się jednak, jak u Wayne’a Booth’a, opisać w tradycyjnych kategoriach. Sens wypowiedzi nie jest przeciwieństwem tego, co powiedziane. Moc kpiny jest w zasadzie wprost proporcjonalna do natężenia sygnałów absurdu i groteski wykorzystanych w tym fragmencie. Historycy-pozytywiści stoją oto przed gołym faktem (dosłownie gołym), który wystarczyłoby jedynie opisać i nagłośnić, ale nie widzą – nie chcą widzieć – i nie przyjmują do wiadomości, iż mają do czynienia z rzeczywistością. Nie przypadkiem chłopak śpiący na skrzyni uznaje, że dwaj panowie są częścią jego upiornego snu.

Wyłania się wobec tego pokusa opisu ironii w kategoriach podważania świadomości. Rymkiewicz tak właśnie interpretuje diagnozę postawioną w *Beniowski* językowi romantyzmu. Otóż u Słowackiego duch romantyczny „wychodzi z siebie i stając obok siebie, z uwagą sam sobie zaczyna się przyglądać: schizofrenicznie podzielony w sobie, ocenia siebie, już sam sobie obcy”¹⁸. Analogicznie scenę z Bełzą i Chmielowskim można potraktować jako wyraz świadomości badacza, który sprzeniewierza się własnej dogmatycznej metodologii, wmawiając

¹⁸ Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, s. 39.

sobie jednocześnie, że postępuje w całkowitej z nią zgodzie. Ta świadomość jest wytworem jakiejś innej świadomości, która wychodzi z cienia mistyfikacji i dzięki powtałemu w ten sposób dystansowi zyskuje na samowiedzy.

Ale właśnie dlatego, że ironia tego fragmentu wydaje się zaledwie naigrawaniem się, urągawiskiem, można odnieść wrażenie, że nie jest ona szczególnie groźna; chociaż bez wątpienia mamy prawo obawiać się jej ostrza, to zarazem wraz z tą ironią pozostajemy na twardym gruncie wiedzy, nawet jeśli jest ona w dużej mierze negatywna (utwierdza nas w przekonaniu, że pewnych stanowisk nie można już zajmować). Uprawniony byłby na tym etapie wniosek, że szyderstwo ustanawia fundament rozumienia określonych faktów. Ironia nie jest groźna, bo – inaczej niż zjawisko, które w *Pojęciu ironii* analizuje de Man – nie stawia pod znakiem zapytania samego procesu rozumienia. W tym kontekście niepokój może wprowadzić druga z kluczowych wypowiedzi. Wkraczamy wraz z nią na obszar największego niebezpieczeństwa. Ironia, przypomnijmy, przedstawiona jest tutaj jako coś, co znaczenia czyni migotliwymi, trudnymi do uchwycenia. Nie ma, jak sądzę, przeciwwskazań, by poprowadzić to twierdzenie do jego ekstremum: ironia jest rozstępem w samym rozumieniu. Słowacki mówi o upojeniu duchem bożym i nie można mieć pewności, czy chodzi tu o rzeczywisty stan świętości i łaski, czy o zwykłe odurzenie rojeniami o własnej rzekomej wielkości¹⁹. Byliśmy pijani czy święci? W takim razie nie wiadomo jeszcze, czy można pogodzić ze sobą dwie pierwsze wypowiedzi Rymkiewicza. Wszystko wskazuje na to, że w przeciwieństwie do pewnej siebie, całkowicie niezachwianej wiedzy w opowieści o Bełzie i Chmielowskim – drugi cytat wprowadza nastrój kompletnie defetystyczny. Ironii i hermeneutyce nie jest tu absolutnie po drodze.

Sprawa komplikuje się dodatkowo, gdy rozważymy wypowiedź 3. Mamy tam ironię, co do której przy bliższym oglądzie nie możemy mieć pewności, czy jest tylko ironią – jej przedmiotem byłyby sądy historyków literatury o *Trzy po trzy* – czy także autoironią, wymierzoną w sam język krytyczny Rymkiewicza. Nie potrafimy też rozstrzygnąć, który adresat tej polemiki jest z punktu widzenia ironisty istotniejszy. Chodzi mi o następujące słowa:

A ile warte jest to drugie przekonanie [...], że pisarz w swoim szczerym dziele szczerze się nam spowiada „z chwil szczęścia i zawodów” i że z kart dzieła przemawia do nas otwarcie i wprost, to powiedziałem już kiedyś, otwarcie i szczerze, i wprost, odpowiadając na pytanie, które i Fredrze warto by postawić: czym jest klasycyzm?

Wzorcowy przykład paradoksu kłamcy albo przynajmniej wariacja na ten temat. Mówiący wyraża, w pełni asertywnie, własny pogląd, że pisarz, który przekonuje czytelnika o swojej szczerości, otwartości czy bezpośredniości, wytwarza jedynie wrażenie i pozór posiadania tych przymiotów. Powiada: „wierź mi, przekazuję tylko i wyłącznie prawdę”, gdy tymczasem jest to w najlepszym razie kreacja prawdopodobności. W konsekwencji, stwierdzając: „mówię prawdę”, jednocześnie kłamie. Do tego momentu wszystko jest w porządku: z tak ujętym sądem Rymkiewicza moglibyśmy się zgodzić lub nie zgodzić. Jednakże – i to jest źródłem paradoksu, a przede wszystkim (auto)ironii – ten sąd zostaje wypowiedziany otwarcie, szczerze i wprost. Kto jest tutaj (i czy w ogóle jest) wiarygodny? Jedną prawdę wyraża Rymkiewicz – empiryczny autor zarówno książki

¹⁹ Przedmiotem komentarza jest oczywiście wiersz *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*

o Fredrze, jak i wcześniejszego, przywołanego tu jako świadectwo prawdomówności, eseju *Czym jest klasycyzm*. Brzmi ona następująco: z zasady nie wierzę tym, którzy deklarują swoją szczerą. Ten sam Rymkiewicz – ten sam, a jednak jakoś już przemieniony, bo ironiczny: „Rymkiewicz” numer 1 mówi niezachwianie, z przekonaniem o własnej racji, „Rymkiewicz” numer 2 słyszy już w swoim głosie niejaki fałsz lub dysonans – dosłownie za jednym zamachem kwestionuje wagę pierwszej prawdy. Druga prawda jest bowiem taka: nie ufajcie mi, nie mogę być wiarygodny; chcę mówić we własnym imieniu, jak najbardziej szczerze i otwarcie, ale przecież tego właśnie nie mogę zrobić, nie w y t w o r z y w s z y uprzednio (zgodnie z pierwszym przekonaniem) pozor, że wypowiadam się otwarcie i szczerze. Niewesoła jest, możemy to już stwierdzić, sytuacja naszego (auto)ironisty. Chcąc mianowicie skrytykować pewien język krytyczny, zmuszony jest odwołać się do tego języka, co więcej – musi go użyć. Nie jest i nie może być wobec niego zdystansowany. Dystans byłby możliwy – i wówczas wypowiedź Rymkiewicza stałaby się po prostu ironiczna, a jej ironię dałoby się bez kłopotu opisać raz jeszcze w kategoriach drwiny i za pomocą pojęcia transparentnego dla siebie podmiotu – gdyby udało się oddzielić rolę historyka i pisarza. Wówczas Rymkiewicz mógłby argumentować, jak następuje. Pisarz (dajmy na to, Fredro) informuje o swojej szczeroci. Należy wziąć ją w cudzysłów, bo jest wynikiem literackiej kreacji. Badacz, który to pominie albo przeoczy, zasłużenie stanie się przedmiotem ironicznego omówienia. Ale wypowiedź przeszyta ironią może być już szczerą – może deklarować swoją szczerą – bo wychodzi z ust nie pisarza, ale historyka, a ten posługuje się wyłącznie sądami *sensu stricto*. W rezultacie sens tej ironii, podobnie jak jej cel czy adres, jest całkowicie zrozumiały i jasny.

Wszakże przekonanie o takiej rozłączności ról pisarza i historyka – nie miejsce, by tego dowodzić – jest Rymkiewiczowi z gruntu obce. Przekaznik jest przekazem: sposób, w jaki się mówi, nie pozostaje bez konsekwencji dla sensu tego, o czym się mówi. W związku z tym wypowiedź 3 nie jest wulgarną – tj. szyderczą i bezwzględnie demaskatorską – ironią, ale pomieszaniem przecucia o konieczności krytyki z dochodzącym do głosu przeświadczeniem, że nie istnieje metafizyczny, w którym ta krytyka może zostać wyrażona. Trzeba powiedzieć więcej: ironista korzysta z języka podsuniętego, podszeptanego, wypowiedzianego, świadom, że nie dysponuje trybem mówienia w pełni własnym i autentycznym. Ilekroć zatem dochodzi do głosu, włącza się w hermeneutyczny dialog z przedmiotem swojej krytyki, będącym jednym ze źródeł jego języka. W prawdziwie hermeneutycznej rozmowie nie istnieją stanowiska całkowicie subiektywne, tj. takie, które można by przypisać odrębnym podmiotom. Sens dyskusji wyłania się spoza wszelkich indywidualnych mniemań o jej temacie. Żadna prawda nie bierze się z czyjegokolwiek nadania, ale jest rezultatem gry, w którą włączają się głosy uczestników konwersacji. Poglądy w nawet najostrzejszej wymianie zawsze gdzieś się przecinają, tak że wyizolowanie pojedynczego głosu staje się problematyczne (nie są to proste równoległe). Ironia, na razie ograniczmy ją do wypowiedzi 3, jest doświadczeniem takiego właśnie włączenia w dialog. Kiedy Rymkiewicz pragnie przemówić „swoim” głosem, natychmiast doznaje jego swoistej obcości. To, co powinno być najbardziej autentyczne i własne, pobrzmiewa jakimś nieznośnym dystansem, tak że momentalnie odnosi się wrażenie wchodzenia w cudzą rolę lub nawet cytowania kogoś innego, kto *nb.* jest „przedmiotem” ironii. Oczywiście, zdaje się to

stać w sprzeczności z nieco wcześniejszą deklaracją o niezbieżności dróg ironii i hermeneutyki. I, naturalnie, wymaga dalszej eksplikacji.

W sukurs przychodzi nam wypowiedź 4. Mówi się w niej o przekleństwie w s z e l k i e j myśli, która inną myśl chce uczynić nonsensowną. Typem takiego właśnie dyskursu – zmierzającego do odsłonięcia niedorzeczności wpisanej w czyjeś stanowisko – jest, rzecz jasna, interesująca nas tutaj ironia.

Refleksja Rymkiewicza pojawia się wraz z pytaniem o wybór, jakiego dokonali polscy emigranci w Paryżu: dlaczego chcieli mieć za proroka (albo po prostu pośrednika między tym a tamtym światem) litewskiego szlachcica, człowieka w kałamaszce i w barchanowym surducie, a nie Hoene-Wrońskiego, mesjanistę i matematyka w jednej osobie, albo wyuczonych w Heidelbergu mędrców w rodzaju Trentowskiego czy Cieszkowskiego. Wygnańcy znaleźli się w piekle cywilizacji, której wcześniej nie znali: polski romantyzm wywodził się ze wsi. I wierzyli, chcieli wierzyć, że są aniołami, których męka jest całkowicie bezpodstawna i niezasłużona, a w najgorszym razie stanowi część Boskiego planu. Ale w Paryżu, którego „gmachy skręconym wydają się gadem”, jak napisał Słowacki, po Bogu nie ma ani śladu i znacznie łatwiejsza jest wiara w diabła. Paryż, by przywołać innych, to „nowa Sodomia”. Emigranci zaczęli wątpić – i w istnienie Boga, i w sens swojej tułaczki. Potrzebny był ktoś, kto przywróciłby wiarę i stał się rękojmią nowej historiozofii. Kto zapewniłby, że diabelska cywilizacja powstała bez udziału Boga albo, niech już będzie, została przez niego wpisana w jakiś szerszy zamysł, który będzie uzasadnieniem nie najszcześniejszych polskich losów. Ale ten ktoś, powiada Rymkiewicz, nie mógł mieć z piekłem nic wspólnego. Stąd wziął się Towiański: „przybywał z wiejskiego i leśnego raju emigrantów, czyli z Litwy”²⁰. W przeciwieństwie do jego „prostoty pastuszej” – ludzie tacy, jak Hoene-Wroński czy Trentowski potrafili mówić jedynie w języku, którego nauczyła ich diabelska cywilizacja. Zamiast „jednego słowa”, którym miał władać Towiański i które miało na powrót złączyć emigrantów z Bogiem, ci piekielni filozofowie posługiwali się przegadanymi systematami filozoficznymi. Nie trzeba dodawać, że żadna żywa prawda nie mogła być wynikiem tej racjonalnej dedukcji, żaden cud nie mógł przy jej użyciu zostać dokonany. Ale jeśli w ten sposób spojrzymy na Towiańskiego – istotą i sensem jego misji ma być wyzwanie rzucone cywilizacji i jej filozofom – to okazuje się on personą wielce problematyczną. Otóż Towiański nie znaczy sam przez siebie i sam dla siebie, ale jest Towiańskim (t y m Towiańskim, wybranym przez emigrantów na pośrednika) tylko w opozycji do cywilizacji, której stał się krytykiem, co sprowadza się do jeszcze dalej idącej tezy, że „właśnie ta cywilizacja określiła go i w pewnym sensie uczyniła tym, kim był”²¹. Można by pewnie w tok rozumowania Rymkiewicza wprowadzić (diabelski, rzecz jasna) pogląd strukturalistów, iż znak nie znaczy sam w sobie, ale tylko w obrębie różnicy względem innych znaków. Towiański musi nieustannie być aktorem w tym procesie dyferencjacji. Musi permanentnie określać się na tle diabelskiej cywilizacji – mając ją za nonsensowną – ażeby ze swoim posłannictwem związać jakiś sens. Będzie on sensem dopóty, dopóki Towiańskiemu uda się utrzymać oba człony dychotomii. Innymi słowy, człowiek w barchanowym surducie przychodzi, żeby przywrócić

²⁰ Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, s. 136.

²¹ *Ibidem*, s. 137.

utracony raj, a jednocześnie wie, że gest przekreślenia cywilizacji będzie końcem jego proroczej misji. Unicestwienie nie może zatem nastąpić i trzeba je co najwyżej zapowiadać jako pewien projekt, który kiedyś wreszcie się ziści.

Również myśl ironiczna włącza się w proces ustawicznego różnicowania, którego istotą jest niemożność anihilacji swojego „przedmiotu”. Ale – i uznajmy to za jedną z tez niniejszego artykułu – ironia uczestniczy w grze tylko dzięki środkom dostarczonym przez drugi człon opozycji, przy czym ten strukturalistyczny język okazuje się w tym momencie niewystarczający, a prawdopodobnie nawet mylący. Jest to bowiem właśnie hermeneutyczna gra; podejmując ją (z mniejszą lub większą świadomością ryzyka), ironista rozpoznaje grożący mu dogmatyzm (!). Ironia, przynajmniej w wersji Rymkiewiczowskiej, nie jest konsekwencją dysponowania jakimiś bezwzględnie doskonalszymi narzędziami ani tym bardziej jakimkolwiek autonomicznym językiem. Wszystko zostało tu pożyczone, cytowane, powtórzone.

Ostatnie zdanie jest zgodne z przekonaniem wyrażonym przez Dana Sperbera i Deirdre Wilson, autorów znanej koncepcji ironii jako przywołania. Uważam ją za jedną z najbardziej przekonujących, również dlatego, że włącza się w interesujące mnie dialogowe postrzeganie ironii. Twierdzą oni mianowicie, iż „o interpretacji wypowiedzi ironicznej decyduje rozpoznanie jej jako przypadku przywołania”²². To, co zostaje przywołane, to wypowiedź na jakiś temat – rzeczywista lub tylko wyobrażona – której wraz z samym faktem powtórzenia towarzyszy złośliwy grymas ironisty. Rozważmy najprostszy i, niestety, nieznosnie już wytarty przykład: wypowiadamy zdanie „Jaka piękna pogoda”, gdy w trakcie spaceru zaskakuje nas deszcz. W interpretacji dwojga autorów jest to zawsze przywołanie echem. Ktoś mógł przecież zapewniać nas wcześniej, że będzie świecić słońce (członek rodziny, przyjaciel, telewizyjny prezenter pogody). Ale możemy się odnieść również do własnych nadziei, niekoniecznie zwerbalizowanych w sposób całkowicie precyzyjny (wiosną spodziewaliśmy się, że lato będzie suche). Kluczowe dla tak ujętej wypowiedzi ironicznej jest więc to, że nie odnosi się ona do rzeczywistości (nie jest użyciem, tj. sądem *sensu stricto*), ale do innej wypowiedzi, którą jedynie przywołuje.

Teoria Sperbera i Wilson otwierając, z jednej strony, wielce inspirującą ścieżkę myślenia o ironii, z drugiej pozostaje jednak na gruncie dość tradycyjnego jej pojmowania jako sposobu wyrażenia drwiącego stosunku względem czyichś słów. Jak powiadają badacze, „naturalnym obiektem ironii zawartej w uwadze ironicznej będą autorzy, rzeczywisci czy wyobrażeni, tych wypowiedzi lub opinii, które przywołano echem”²³. Istnieje wszakże pokusa, szczególnie w przypadku bardziej złożonych użyciu ironii niż wypowiedzi w rodzaju „Jaka piękna pogoda”, żeby wyprowadzić z tej koncepcji istotne, jak się wydaje, konsekwencje teoretyczne i filozoficzne, pozostające poza zasięgiem tych, którzy traktują ironię jak szyderstwo transparentnego dla siebie podmiotu.

Jeżeli bowiem, jak twierdzą Sperber i Wilson, ironia jest zawsze cytatem, powtórzeniem, przywołaniem, to przecież ilekroć posługujemy się ironią, skazani

²² D. Sperber, D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*. Przeł. M. B. Fedewicz. W zb.: *Ironia*, s. 96.

²³ *Ibidem*, s. 103.

jesteśmy na używanie *c u d z e j m o w y*, a to z kolei znaczy, że ironia nigdy nie jest całkowicie „nasza”, nie jest wyrazem przewagi osiąganego przez transparentny podmiot, ale – przeciwnie – jest w pewnej mierze również świadectwem kryzysu, który stał się udziałem samego ironisty. Zmuszeni – ostatecznie jest to przymus wręcz strukturalny – do posłużenia się językiem, od którego chcielibyśmy trzymać się jak najdalej, w ironii doświadczamy własnych granic. Przekonujemy się zwłaszcza, że nie można bezkolizyjnie wykraczać poza własne „ja”, ażeby poddać krytyce to, co owo „ja” ogranicza. Nie wiadomo za bardzo, gdzie „ja”, a gdzie „nie-ja”, co jest wielce hermeneutyczne. Z ironią jest jak z młotkiem w słynnej metaforze Heideggera: ręka i narzędzie pracują razem i nie można już tego działania opisać za pomocą prostej dychotomii podmiotowo-przedmiotowej. Dlatego określenia „podmiot” i „przedmiot” ironii staram się brać w cudzysłów.

Najlepszym przykładem takiego właśnie użycia ironii jest wypowiedź 5: „Lepiej jest umrzeć, niż żyć poza kulturą”. Pojawia się ona jako kwintesencja rozważań o związkach kultury i pamięci oraz roli, jaką odgrywają w wynoszeniu każdej poszczególnej egzystencji ponad to, co jest jedynie indywidualne i subiektywne. Pamięć pozwala porównywać, zestawiać ze sobą wszystkie nasze gesty, wypowiedziane przez nas słowa, znane nam przedmioty i zdarzenia. Oznacza to, że dzięki pamięci każdy człowiek sytuuje się w kontekście innych zdań i wyobrażeń, który jest kontekstem kulturowym. Tylko w ten sposób życie może stać się sensowne, a to, co normalnie byłoby subiektywnym bełkotem, zyskuje dzięki pamięci znaczenie: „Gdyby nasze życie nie mogło zostać porównane z życiem tych, którzy byli tu przed nami, utraciliby sens”²⁴. Zestawiając, pamięć umieszcza nas w kulturze.

Przyjęte za dobrą monetę, zdanie „Lepiej jest umrzeć, niż żyć poza kulturą” byłoby w tym świetle zaledwie wyrazem lęku przed chaosem, jaki groziłby człowiekowi bez pamięci kulturowej, i miałoby w ten sposób dość precyzyjny sens. Tymczasem jest ono w istocie zuchwałe i niedorzeczne. Wypowiada je przecież ktoś, kto dopiero co zadeklarował, że nie potrafi pomyśleć czegokolwiek, co istniałoby poza kulturą, a więc ktoś, komu to zdanie dyktuje sama kultura – i nikt inny. Możemy skonstruować w istocie nieskończony szereg zdań analogicznych, które odsłonią absurd w pozornie zrozumiałej i sensownej deklaracji Rymkiewicza. Np. wypowiedź Polaka: „Lepiej jest umrzeć, niż nie być Polakiem”. Albo katolika: „Lepiej jest umrzeć, niż nie być katolikiem”. Lub muzułmanina: „Lepiej jest umrzeć, niż nie wierzyć w Allaha”. I może jeszcze, nieco prowokacyjnie, kolekcjonera znaczków pocztowych: „Lepiej jest umrzeć, niż nie zbierać znaczków”. Te zdania są zapewne bardzo często wypowiedziane najbardziej serio (kolekcjoner znaczków niewątpliwie miałby już świadomość ironiczną), a więc zupełnie poza refleksją, że tylko za podszeptem jakiejś ideologii bylibyśmy w stanie poświęcić dla niej życie. Bo gdy coś takiego mówimy całkowicie poważnie, to, rzecz jasna, z niezachwianym przekonaniem, że to, w imieniu czego przemawiamy, nie jest ideologią, ale sensem ugruntowanym w sposób transcendentny.

Rymkiewicz, pisząc „Lepiej jest umrzeć, niż żyć poza kulturą”, musiał słyszeć zgrzytający rozdzźwięk pomiędzy przekonaniem o utwierdzającej samorozumie-

²⁴ Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, s. 85.

nie wszechobecności kultury a interesującym nas zdaniem, przenoszącym to przekonanie na poziom uogólnienia filozoficznego, którego nie bylibyśmy w stanie poddać już w żaden sposób krytyce. Tak wyrażony pogląd miałby być sądem transcendentnym, ale takie uroszczenia okazują się wątpliwe właśnie dlatego, że jego „podmiot” całą swoją wiedzę o rzeczywistości zawdzięcza temu, co ma dopiero zyskać walor jedynej możliwej kategoryzacji ludzkiego świata. Tego dosyć lokalnego i partykularnego sądu nie da się w rezultacie uogólnić, gdyż jego autor nie zna i nie chce znać rzeczywistości, jaka rozciąga się poza denotacją zdania. Tak właśnie Rymkiewicz stanowczo odżegnuje się od możliwości życia poza kulturową pamięcią: bo z powodu kulturowej pamięci nie dopuszcza istnienia innych sposobów życia i nie wydaje mu się, żeby taka ewentualność była w ogóle realna.

Świadomości ironicznej Rymkiewicza dowodzi fakt, że w kontekście rozważań, które można podsumować konkluzją: „nie wiem o niczym, co by pochodziło spoza kultury”, odważył się napisać: „lepiej jest umrzeć, niż żyć poza kulturą”. Musiał napisać to zdanie, ażeby stało się hermeneutyczną lekcją daną samemu sobie: zbyt dalekosiężne są pretensje mojego dyskursu badawczego, w końcu jego podstawy zostały zaczerpnięte skądinąd, nie mają charakteru transcendentnego. W każdą wypowiedź w rodzaju „Lepiej jest umrzeć, niż...” wpisana jest nieusuwalna sprzeczność. Wniosek z tych rozważań nasuwa się następujący: twierdząc „lepiej jest umrzeć, niż...” ironista przemawia w pewnej mierze w imieniu ideologii, i robi to, żeby rozpoznać zagrażający sobie dogmatyzm, stanowisko rzekomo jak najdalsze od postawy ironicznej. Słyszy on w swoim głosie (a w konsekwencji dostrzega) to niebezpieczeństwo. Możliwe, iż właśnie na tym polega jego przewaga: ironia staje się rozpoznaniem chwili, w której ironista bliski jest przekroczenia cienkiej linii dzielącej go od dogmatu i ideologii. Musi mieć odwagę, by formułą w rodzaju „lepiej jest umrzeć, niż...” wziąć w cudzysłów własne podstawy. Ale ciągle, już to powiedzieliśmy, „dystansuje się” jedynie w języku tychże podstaw. Na razie nie zna (nie wiadomo, czy pozna) jakiegokolwiek innego języka, jakiegokolwiek innej możliwości konceptualizacji. Być może, powiada Rymkiewicz, terytorialne roszczenia kultury są nieuzasadnione, ale czy mogą to powiedzieć inaczej, niż nauczyła mnie kultura? Cytuję zatem, przywołuję jej roszczeniowy dyskurs, ot co.

Meritum tej problematyki zostaje wyrażone w wypowiedzi 6: „Kto pragnie spoglądać okiem dziewiczym, musi zamknąć oczy, by nie dostrzec owej przeszłości, zawartej w czasie teraźniejszym”. Moment tradycji jest koniecznym biegunem rozumienia – Rymkiewicz pisał z pozycji obrońcy klasycyzmu, ale nic nie stoi na przeszkodzie, by zdanie 6 sparafrazować hermeneutycznie. Kto pominie – p r z e o c z y – aspekt żywej, działającej przeszłości, ten będzie patrzył z zamkniętymi oczami. Przekonanie, że cokolwiek dostrzega, okaże się jedynie uzurpacją. Przenieśmy to rozumowanie na grunt ironii. Otóż ironista może uznać, iż z chwilą rozpoznania pierwiastka ideologicznego w obrębie własnego systemu myślowego zacznie przemawiać w sposób wobec niego autonomiczny. Istnieją wówczas zakusy – pragnienie to pobrzmiewa u Wayne’a Booth’a – by spoglądać okiem dziewiczym. Ale żeby tego dokonać, trzeba wpierw zamknąć oczy na fakt nieposiadania żadnej autonomicznej wiedzy o świecie poza tym systemem, co znaczy również (bo świat gwarantowany jest językowo), że trzeba mówić, ale milcząc, gdyż brak nam własnego języka. „A ja tego nie postrzegam”, powiada Belza we frag-

mencie 1. Zamyka oczy, żeby nie widzieć własnego gruntu teoriopoznawczego, a następnie, jak gdyby nigdy nic, na tym właśnie (pozytywistycznym) gruncie konstruuje teorię historyczną, wedle której nie można powątpiewać o fakcie, iż w pani Kowalskiej znalazł Mickiewicz jedynie troskliwą pocieszycielkę po stracie Maryli.

Właśnie dlatego prawdziwie dogmatyczna wiedza – jak powiada Friedrich Schlegel – nie może mieć ironii („*Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel*”), która byłaby czymś więcej niż szyderstwem i która nie byłaby lekceważącym patrzeniem zamkniętymi w tej samej chwili oczami. Nie może być tam ironii, z którą spotkaliśmy się u Rymkiewicza, ponieważ taka ironia uświadamia dogmatowi jego dogmatyczność, ideologii – jej ideologizację. Dogmat rozpoznany jako dogmat przestaje być zjawiskiem objawionym, transcendentalnym i w konsekwencji okazuje się systemem myślowym w y t w o r z o n y m: staje się artefaktem. Nie można już wierzyć w jego przedustawne bytowanie, wraz z ironią pojawia się bowiem natychmiast możliwość, że ta wiedza jest, *mutatis mutandis*, zależna od jakiegoś innego języka. Stąd migotliwość znaczeniowa, o której mówi wypowiedź 2 – i którą możemy już, w świetle pozostałych deklaracji, rozumieć również hermeneutycznie.

Parokrotnie pozwoliłem sobie na sformułowanie „ironia jest lekcją”. Stałoby ono w sprzeczności z najbardziej radykalnym przekonaniem de Mana, że ironia nie leczy ani nie uczy, bo postęp wiedzy jest czysto negatywny. Ja powiedziałbym inaczej, zgodnie z lekcją, którą hermeneutyce udzielił Platon: właśnie dlatego, że wiedza ironiczna ma charakter negatywny, pozwala związać z nią nadzieję jakiejś innej, lepszej wiedzy. Ironia jej oczywiście nie wskazuje ani tym bardziej nie ustala jej reguł (chciałby tego Booth). Robi coś jednak nie mniej istotnego. Rozpoznając dogmat jako dogmat, ideologię jako ideologię, nieśmiało (bo językiem dogmatu i ideologii) sugeruje przeciwieństwo znanej nam wiedzy, będące przestrzenią zupełnie niedookreśloną i pustą, ale przede wszystkim m o ż l i w ą. Właśnie tego się dowiadujemy: że istnieje ewentualność, szansa całkowicie odmiennego rozumienia, innej konceptualizacji. De Man nie bierze pod rozwagę faktu, że ironia otwiera drogę ku wiedzy poprzez wskazanie nie wyeksplorowanych jeszcze obszarów, których perspektywa jest jednocześnie otwarciem miejsca na hermeneutyczne pytanie. Nie wiemy – tzn. sama ironia nam nie mówi – jaki będzie kierunek tego pytania i jaką zasugeruje odpowiedź. Nie jest to już takie ważne. Samo postawienie pytania (rzekomo „własnego”, „podmiotowego”), dialektycznie rozpoznającego niewiedzę, jest bowiem wystarczającym wstępem do przedyskutowania tego, co, jak sądziliśmy, stanowiło niewzruszony fundament rozumienia rzeczywistości. Jak w tym ironicznym fragmencie, w którym ironista rozpoznaje swoje pozytywistyczne umocowanie metodologiczne i jedynie dzięki temu może postawić jako całkowicie otwartą kwestię dialogowej koncepcji historii literatury:

Zanim jednak udzielimy odpowiedzi na to pytanie – bo udzielimy jej i będzie to odpowiedź wiarygodna i ostateczna, i ostatecznie wykluczająca wszystkie odpowiedzi potąd udzielone, choć nie można wykluczyć, że za kilka lat ktoś inny znów zada to pytanie i udzieli na nie odpowiedzi wykluczającej naszą wykluczającą wszystkie inne odpowiedzi odpowiedź – więc nim powiemy, dlaczego Aleksander Fredro musiał zamilknąć, trzeba raz jeszcze rozważyć okoliczności tego zamilknięcia²⁵.

²⁵ *Ibidem*, s. 134.

Ja również, chcąc w tym artykule przemówić głosem „własnym” i możliwie najbardziej „odrębnym”, musiałem skorzystać (tym razem bez intencji ironicznej) ze środków już przez kogoś użytych. Nie chodzi tylko o to – to jest zrozumiałe samo przez się – że pytania, jakie stawiam, były możliwe wyłącznie dzięki uprzedniej pracy myślowej Jarosława Marka Rymkiewicza. Szanowni Czytelnicy (nieco w tym zarozumiałstwa: domagam się i lektury, i jakiegoś czytelniczego gremium) zechcą zauważyć bowiem, że formuła czwartej części tekstu jest zaledwie cytatem, repetycją formuły, którą w krótkim eseju poświęconym Hölderlinowi zaproponował Martin Heidegger²⁶. Miałem wrażenie, że taka intertekstualna poetyka będzie w tym przypadku najlepsza. Czy kiedykolwiek może być nieintertekstualna?

WAYNE C. BOOTH AND HERMENEUTIC ASPECTS OF IRONY

Is it possible to describe the conditions of understanding irony, or maybe irony itself, working just “in the middle” of understanding, calls this enterprise into question? The first path was chosen by Wayne C. Booth (as *A Rhetoric of Irony* was not yet translated into Polish, his standpoint was in a few words summarized), the latter – by Paul de Man, who defined irony as the permanent parabasis of the allegory of tropes. The author tries to show that we should follow the direction of a famous deconstructionist, and that at the same time it is very important to stress the pessimism manifest in his theory. Does an ironist really leave us with no support? Jarosław Marek Rymkiewicz (the third hero of the text) with his books on literary history turns out to be very helpful in discovering hermeneutical aspects of irony.

²⁶ M. Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*. Przel. K. Michalski. W zb.: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, wstęp, komentarze S. Skwarczyńska. T. 2, cz. 2. Kraków 1981.