

Beda Allemann

O ironii jako o kategorii literackiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/1, 227-242

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. P R Z E K Ł A D Y
S T U D I A O I R O N I I

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 1
PL ISSN 0031-0514

BEDA ALLEMANN

O IRONII JAKO O KATEGORII LITERACKIEJ

„Mówiąc krótko, jest to najgłębsza ironia ironii, że zaczyna ona nas nudzić właśnie wtedy, gdy nam ją prezentują stale i wszędzie”. Zdanie to znajduje się w rozważaniach o niezrozumiałości, którymi w 1800 r., w ostatnim numerze „Athenäum”, Friedrich Schlegel, na pożegnanie, olśniewał błyskotliwością czytelników. Zwracał się tam przeciw nagromadzeniu „wielkich i małych ironii wszelkiego rodzaju”, których nagły rozrost sam, we fragmentach „Athenäum” sprowokował, co w rezultacie sprawiło, że w krótkim czasie „ironia spowszedniała”. Lecz w tym czasie Schlegel zdradzał już wyraźnie skłonność do takiej ironii, „która miałaby właściwość połykania i wchłaniania tych wielkich i małych ironii, tak żeby nie pozostała z nich żadna zdolna do życia”.

Oczywiście musi zarazem wyznać, że jego badania nad niezrozumiałością znalazły się akurat w przededniu kapitulacji przed ironią mimowolną wynikającą stąd, że „już nie można wydostać się z ironii” i, godząc się na to z humorem, ale i w proroczym wejrzeniu w sprawę literatury, dodaje: „z ironią rzeczywiście nie ma żartów. Jej efekty mogą dać się odczuć po niewiarygodnie długim czasie”.

Taki jest sąd Friedricha Schlegla. Nie zaprzeczy mu nikt, kto zajmował się ironią jako zjawiskiem ściśle literackim. Właściwa Schleglowi romantyczna koncepcja ironii jest żywotna jeszcze dzisiaj, co można by szczegółowo wykazać tak w literaturze niemieckiej, jak i — głównie za sprawą Pirandella — w literaturze światowej. Koncepcja ta poświadcza w ten sposób zasadność twierdzenia, że gdy raz kategoria ironii weszła do dyskusji literackiej, to już z niej nie zniknie, nawet gdyby sama musiała się skomplikować.

Co więcej, ironia nie jest nawet pojęciem pochodzenia literackiego, chociaż możemy znaleźć wyrażenia literackie naznaczone ironią u samych początków literatury europejskiej, w poezji epickiej Homera i w poezji lirycznej Archilocha. Znamienna definicja pojęcia ironii, po-

[Beda Allemann — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 295.

Przekład według tekstu francuskiego (w tłumaczeniu J.-P. Morela, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, „Poétique” 36 (listopad 1978), s. 385—398.]

dana już przez Arystotelesa, definicja, której najlepszym odpowiednikiem z nowoczesnego punktu widzenia jest to, co oznaczamy jako *understatement* (niedomówienie ludyczne), nie pochodzi z opisu stylu literackiego, lecz sytuuje się w ramach systematycznej analizy fundamentalnych postaw istoty ludzkiej. Dlatego właśnie definicja ta nie znajduje się w *Poetyce* ani w *Retoryce* Arystotelesa, lecz w *Etyce nikomachejskiej*, a podany tam konkretny przykład zachowania ironicznego nie jest zachowaniem się postaci literackiej ani autora biegłego w ironii, ale Sokratesa. On to pierwszy stał się wcieleniem postępowania ironicznego w stopniu, w jakim uczynił je składnikiem swojej majeutyki, podstawowej metody własnej techniki filozoficznego wysiłku. Począwszy od niego, pojęcie ironii poprzez stulecia identyfikuje się z ironią sokratyczną i właśnie o tej ironii sokratycznej mówi Friedrich Schlegel, gdy po raz pierwszy podejmuje w sposób pogłębiony temat ironii (fragment 108 *Lyceum*).

Z tej sytuacji historycznej możemy zaczerpnąć dwojakie pouczenie, zanim przystąpimy do badań nad ironią jako nad zjawiskiem literackim. Po pierwsze, na tradycyjnym pojęciu ironii zaważył fakt rozumienia jej jako określonego rodzaju dyspozycji i postawy intelektualnej właściwej określone mu typowi ludzkiemu. Po drugie, dlatego, że odnosi się do określonego pola działalności ludzkiej, pojęcie to ma więcej wspólnego z filozofią niż z literaturą. W swojej rozprawie doktorskiej (*Om begrebet Ironi*, 1841) Kierkegaard przeciwstawia wprawdzie ironii sokratycznej ironię romantyczną — drugi stopień historii ludzkości — lecz obydwie pojmuje on jeszcze zasadniczo w zasięgu horyzontu wyznaczonego przez hegeliańską ideę dziejów ducha dochodzącego do zrozumienia samego siebie. Kierkegaard, podobnie jak sam Hegel w ostrej krytyce pojęcia ironii u Friedricha Schlegla, nie uznaje ironii romantycznej jako strukturującej i specyficznej kategorii literackiej; widzi w niej, tak jak to było w przeszłości, wyraz określonej postawy umysłu autorów, ich „punktu widzenia” — a jest to, zwłaszcza wobec współczesnych osiągnięć metodologicznych nauki o literaturze, zasadnicza różnica. Trzeba tylko od razu dodać, że swoją drogą wtedy, gdy chodziło o ironię, badania literackie — co dowodzi, że w tym punkcie świadomość metodologiczna była słabsza niż związek z tradycją — nie potrafiły przez dłuższy okres, a właściwie aż do naszych czasów, wypracować własnej drogi do takiej formy analizy, która przyznałaby należne miejsce temu, co w zjawisku ironii jest ściśle literackie. Traktuje się zawsze ironię jako coś znacznie mniej niż dążenie stylistyczne i niż czynnik strukturujący, ponieważ traktuje się ją właśnie w sposób tradycyjny jako postawę intelektu: w tym wypadku postawę autora tworzącego literaturę. Tłumaczy się to tradycją, o której była mowa, niemniej przeszkadza właśnie takiej interpretacji, która by rzeczywiście przyznała pełne prawa ironii literackiej. Tym samym badania nad ironią literacką odchyłały się ciągle

w stronę psychologii lub innych dziedzin pozaliterackich, w jakich doszukiwano się przyczyn i warunków zjawiska, które powinno być od razu określone jako zjawisko literackie i stylistyczne oraz badane zgodnie z własnymi uwarunkowaniami.

Jeszcze bardziej odczuwalny jest jednak brak metodologicznej refleksji i krytyki w kwestiach dotyczących drugiego ważnego punktu w tradycji związanej z pojęciem ironii. Nie zrozumiano wcale, jak bardzo ironia u Friedricha Schlegla jest jeszcze rozpatrywana jako zjawisko przede wszystkim filozoficzne, a dopiero później literackie i artystyczne; ani też, że wszystkie trudności, które siłą rzeczy ujawniły się w samym romantyzmie, kiedy usiłowano skonkretyzować poetycko ironię zaprogramowaną przez Schlegla, wynikały z tej samej ambiwalencji, a mianowicie że Schlegel wprowadził do dyskusji i do relacji z literaturą filozoficzne pojęcie ironii, nie rozgraniczając całkowicie tych dwóch sfer. Nie jest to zarzut wobec Schlegla, gdyż w jego programie, będącym również programem jego przyjaciół romantyków, filozofia i poezja miały być odtąd połączone w jedną wyższą całość — poezję uniwersalną, tak bardzo rozslawioną (około roku 1800, na tym znamienitym miejscu, gdzie jednoczą się filozofia i poezja, Schlegel umieszcza następnie religię).

W każdym razie Hegel, z przenikliwością pogłębioną przez niechęć, bardzo wyraźnie dostrzegł, że w pojęciu ironii według Friedricha Schlegla pierwotne jest określenie filozoficzne, i dlatego właśnie, w zupełnej zgodności z własnym punktem widzenia, zarzucał mu tylko, że myśląc aforyzmami, wypaczył ważne pojęcie filozoficzne. Ale w Niemczech nauka o literaturze była zafascynowana wspomnianym tu przez nas romantycznym i idealistycznym programem nad-poezji, która miała być poetycka i filozoficzna, i na tej podstawie skłaniała się przez dłuższy czas do mieszania we własnych działaniach poezji z filozofią (która w końcu przybrała wypaczoną postać „światopoglądu”). W ten sposób ona również nie potrafiła tu ustanowić dostatecznych rozróżnień i nie zdołała rozpoznać w romantycznym pojęciu ironii tego newralgicznego punktu, który z konieczności musiał podać w wątpliwość tak jej realizację w samej literaturze, jak i jej zastosowanie w nauce o literaturze. Ironia romantyczna, nie przysparzając większych problemów, miała i ma jeszcze dzisiaj wartość jako synonim ironii w ogólności. Dobrze jeszcze, jeśli pod tym terminem nie rozumie się po prostu względnie prostej techniki niszczenia iluzji, której przykłady dał Tieck w swoich komediach feerycznych (*Märchenkomödien*) oraz Heine w pointach kończących wiele z jego wierszy.

Zasługą najnowszej i najbardziej kompletnej z prac poświęconych ze strony niemieckiej zagadnieniom związanym z ironią romantyczną, jaką jest książka Ingrid Strohschneider-Kohrs (*Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*), polega na tym, że dzięki bardzo szczegółowej analizie historycznej obaliła ona — miejmy nadzieję definitywnie —

obiegowe przesady dotyczące istoty ironii romantycznej. Pani Stroh-schneider-Kohrs wykazuje precyzyjnie, do jakiej dziedziny należy koncepcja schlegeliańska, a jest to w istocie idealistyczna refleksja romantyczna i wszystko, co jest z nią związane (pojęcie refleksji jest tu rozumiane w całej rozciągłości i głębi przyznawanej mu w tej epoce opowanej przez ducha, a zawierającej również jako aspekt — powiedzmy, metodyczny — pojęcie dialektyki). Wobec tej sytuacji jest całkowicie dopuszczalne, żebyśmy wraz z panią Strohschneider-Kohrs uznali pojęcie ironii romantycznej za kwintesencję „dialektyki artystycznej” i zdefiniowali ironię jako „sposób, którym sztuka posługuje się w celu autoreprezentacji”. W każdym razie zbliżamy się w ten sposób do tendencji nierozłącznej od romantycznego pojęcia ironii. Pozostaje sprawdzić, czy taka definicja nie jest zbyt szeroka i czy umożliwia bliższe określenie, w sposób znaczący, tego zjawiska literackiego, jakim jest ironia rozumiana tak, jak to zwykle bywa. Trzeba by przynajmniej sprawdzić, tzn. upewnić się, czy wszystko, co ma na celu dialektykę i autoreprezentację sztuki, może być równie dobrze oznaczone terminem ironii; a takie sprawdzenie dałoby bez wątpienia wynik negatywny. Innymi słowy: okazuje się, że jeśli sam Schlegel, ogólnie biorąc, ujmował całkowicie poważnie pojęcie ironii, to posługiwał się nim również w sposób bardzo wyraźny. Odwołując się do tradycji „ironii sokratycznej”, przesadnie rozszerzył to pojęcie w sensie metafizycznym i dzięki temu aspektowi całkowicie rozumiemy, że współczesny Schleglowi Goethe w swojej przedmowie do *Farbenlehre* określił ironię jako „ryzykowne słowo”. Ryzyko podjęte przez Schlegla w metodzie stosowania tego terminu miało nieprawdopodobnie trwałe reperkusje.

Nadszedł, jak mi się wydaje, czas, żeby poddać ironię romantyczną pewnej demystyfikacji. I wcale nie po to, by ją pozbawić siły fascynacji, raczej przeciwnie. Ale przede wszystkim należałoby uczynić jasne i ostateczne rozróżnienie między ironią jako kategorią filozoficzną i metafizyczną a ironią jako zjawiskiem stylu literackiego.

Łatwo zauważyć, że u podstaw ironii, jeśli ją zdefiniować bardziej precyzyjnie, znajduje się czynnik refleksji. W sposób czysto formalistyczny można by zdefiniować ironię literacką jako sposób dyskursu (*eine Redeweise*), w którym istnieje różnica między tym, co jest powiedziane dosłownie (*dem wörtlich Gesagten*), a tym, co naprawdę chce się powiedzieć (*dem eigentlich Gemeinten*). W najprostszym przypadku szczególnym różnica ta przybiera postać przeciwieństwa; mówimy coś przeciwnego do tego, co naprawdę chcemy powiedzieć. Aby ukazać taki wyjątkowo wyraźny przypadek graniczny, weźmy najsłynniejszy przykład w całej literaturze światowej: „*And Brutus is an honourable man* [Brutus jest człowiekiem prawym]” (wypowiedź Antoniusza w *Juliuszu Cezarze* Szekspira). Ta czysto formalna definicja ironii jako odmiany dyskursu powinna by być — dla wykluczenia wszelkiej mylnej interpreta-

cji — jednakże bardzo wyraźnie oddzielona od definicji kłamstwa, w którym zachodzi analogiczna różnica, ale tym razem między tym, co jest powiedziane, a tym, co jest wiadome (naprawdę i lepiej). Różnica jest jasna: kłamstwo ma zmylić słuchacza lub czytelnika (a czasem, w skrajnym przypadku, samego kłamcę); przeciwnie, specyficzna właściwość ironii polega właśnie na tym, że ta różnica jest przejrzysta dla wtajemniczonego (wtajemniczonym jest każdy, kto zrozumie, co jest ironicznego w koncepcie ironicznym w ogóle). Zniewalający urok ironicznego sposobu mówienia (*Sprechweise*) z tego właśnie wynika, że pozwala on domyślać się czegoś innego i czegoś więcej niż to, co dosłownie wypowiada. Patrząc na tę sprawę jeszcze raz ze strony czysto formalnej, widzimy, że to w tej różnicy zawiera się cała „dialektyka” i cała zdolność refleksji, którą mamy prawo przyznawać ironii.

Jasne, że to formalne stwierdzenie wymaga od razu dopełnienia i wyjaśnienia z punktu widzenia treści. Ogólność i mobilność tej dialektyki zdefiniowanej w sposób wyłącznie formalny pozwalają na różne rodzaje interpretacji. Schlegel nie mógł oprzeć się pokusie natychmiastowego umieszczenia dialektyki ironicznego w relacji z dwoma biegunami myśli idealistycznej posiadającymi maksymalny zakres: z tymi dwoma szeregami przeciwieństw: skończonością i nieskończonością, stwarzaniem siebie i unicestwianiem siebie; uczynił to, ryzykując, że konkretna zawartość stylistyczna ironii ulotni się od razu w tych rozległych przestrzeniach. Lecz nawet Thomas Mann nie postępował w zasadzie inaczej, skoro pojmował ironię jako grę między dwoma przeciwstawnymi pojęciami życia i ducha, które przynajmniej w pierwszej fazie jego twórczości literackiej służyły mu jako znaki orientacyjne w jego wizji świata i zarazem w jego teorii sztuki. Tego rodzaju hipostazy można rozwijać w nieskończoność i zawsze będą miały pewną wewnętrzną logikę przemawiającą na ich korzyść.

Możemy tylko sformułować przypuszczenie: dialektyka i zdolność refleksji, które już najprostszy przykład pozwala wręcz unaocnić w trybie dyskursu ironicznego, nie poddają się wcale tak nieograniczonej interpretacji, jakby się to zrazu zdawało. Są raczej w sposób decydujący ograniczone z tego tytułu, że mamy tu do czynienia z dialektyką i z refleksyjnością, które działają w granicach samego języka. Inaczej mówiąc: ogólna zasada dialektyki refleksyjnej podlega w zjawisku ironii bardzo precyzyjnej tematyzacji, a mianowicie formalizacji w pewną odmianę dyskursu. Dlatego też nie będzie odtąd mowy o ironii jako o „punkcie widzenia” i sposobie myślenia — żeby użyć jeszcze raz tradycyjnego rozróżnienia antycznej retoryki — ale wyłącznie o ironii jako o odmianie dyskursu i dzięki temu o ironii jako o zjawisku specyficznie literackim.

Na pozór ironia jako odmiana dyskursu jest łatwa do zdefiniowania, zwłaszcza jeśli pozostaniemy przy przykładzie tak prostym, jak ten cy-

towany wyżej z *Juliusza Cezara* Szekspira. Odtworzyliśmy już podstawową definicję. Moglibyśmy najwyżej dorzucić, że ta podstawowa definicja (ironia: przejrzysta opozycja między tym, co jest dosłownie, a tym, co jest naprawdę powiedziane) ma zdolność przedstawiania bardzo szerokiej gamy najróżniejszych przypadków i że to z tej różnorodności pochodzi przede wszystkim jej zabarwienie „literackie”, ujęte w sensie jakościowym, jeśli w ogóle można je uzyskać innymi środkami. Gdyby ironia jako odmiana dyskursu ograniczała się do tego względnie prostego przypadku, trudno byłoby znaleźć w literaturze światowej wiele wybitnych przykładów ironii literackiej, poza już cytowanym. Nie widzimy zwłaszcza wcale, jak można by zakwalifikować jako typowo „ironiczne” w ich podstawowej strukturze całe partie jakiegoś dzieła, gdyż zwykle uszeregowanie takich wzorcowych przykładów, nawet gdyby rekomendowały się mocą twórczą godną Szekspira, mogłoby w końcu zrodzić tylko nudę.

Nasza taktyka umieszczania na pierwszym planie aspektu ironii jako sposobu budowania dyskursu nie powinna dawać do myślenia, że chcielibyśmy zadowolić się definicją jedynie formalistyczną, w złym znaczeniu tego słowa. Jako chwyt retoryczny (*Kunstgriff*) łatwy do zanalizowania ironia, nawet w wypowiedzi Antoniusza, zdobywa godność poetycką tylko dzięki doskonałemu włączeniu w całość rozwoju dramatu. Jako ironia retora ma ona tutaj, w mowie demagoga, bardzo precyzyjnie określone miejsce i funkcję. Wypowiedź ta stanowi ważny moment w przebiegu akcji, lecz zbyt pośpieszne byłoby uogólnianie ironii, jaka — być może — w niej się zawiera, w celu stworzenia z niej podstawowego modelu ironii literackiej w ogólności. Ironia literacka, w właściwym znaczeniu tego terminu, nie może nigdy ograniczać się do ironii poszczególnych zdań. Już romantycy słusznie zauważyli, że ironia utworu artystycznego nie wynika z szeregu ironicznych zdań i że można nawet wyobrazić sobie tekst bardzo ironiczny, w którym nie znalazłaby się żadna osobna „uwaga ironiczna”. Biorąc ściślej, ironiczne zdanie Antoniusza odnoszące się do Brutusa stanowi już coś innego niż oddzielna uwaga ironiczna. Decydujące znaczenie dla ironicznej funkcji tego zdania w konstrukcji przemówienia posiada fakt, że jest ono wielokrotnie powtarzane. Gdy pojawia się po raz pierwszy, nie daje się wcale rozpoznać jako zdanie ironiczne — w każdym razie dla czytelnika nie uprzedzonego, który nie znałby z góry, z racji swej kultury literackiej, dalszego rozwinięcia mowy. Jest ono ironiczne najwyżej w bardzo specjalnym znaczeniu ironii istniejącej tylko dla autora, a z którą rzeczywiście trzeba się liczyć, właśnie w kontekstach literackich. To poprzez powtórzenia zdanie to osiąga ironiczną przejrzystość dla słuchacza. Powtórzenie zdań jest faktycznie jednym z rzadkich „sygnałów” (w sensie teorii informacji), którymi rozporządza tryb mowy ironicznej; ale trzeba od razu powiedzieć, że ironia literacka najczęściej rezygnuje z takich sygnałów.

Jako ironia utrwalona w piśmie rezygnuje ona najpierw z sygnałów ironicznych grających dużą rolę w języku potocznym, a będących gestami: pewien sposób nieznacznego mrugnięcia oczami, wydęcia warg lub coś zbliżonego. Tylko w literaturze dramatycznej takie sygnały gestykulacyjne mogą uzyskać, poprzez właściwą aktorowi mimikę, pewne znaczenie dla ironii literackiej. Lecz na ogół ironia utrwalona w piśmie musi posługiwać się znacznie mniej dobitnymi sygnałami, nie może również nakazać intonacji. Sygnały ironii literackiej należą do gatunku tak dobrze ukrytych, że niemal nie mamy już prawa mówić o sygnałach. Istnieją oczywiście niektóre znaki interpunkcyjne, które m.in. mogą oznaczać ironię: pauzy, wielokropki lub wykrzykniki w nawiasach (!). Ale nie jest wcale przypadkiem, że takie pomoce informacyjne używane chętnie już w dawnej literaturze (np. u ironisty Wielanda) przeszkadzają dziś zblazowanemu i wymagającemu czytelnikowi tekstów ironicznych i poważnie zmniejszają przyjemność uczestniczenia w grze ironicznej. Ironia literacka jest tym bardziej ironiczna, im bardziej zdecydowanie potrafi zrezygnować z ironicznych sygnałów, nie tracąc swej przejrzystości. Takie stwierdzenie oznacza zarazem, że absolutnie nie może istnieć właściwa i wyłącznie formalna definicja ironii w odniesieniu do literatury. Tam, gdzie brakuje sygnałów lub gdzie brak sygnałów jest warunkiem *sine qua non* najwyższego możliwego stopnia ironii, sama analiza formy musi nieuchronnie zawodzić, albowiem z formalnego punktu widzenia nie można dalej charakteryzować czegoś, co jest jawnym sygnałem zerowym.

Tak oto ujawnia się podstawowa trudność, z którą wszelkie badania literaturoznawcze zjawiska ironii muszą się nieodzownie spotkać (przynajmniej jeśli posuną się dostatecznie daleko). Ze względu na swój naukowy charakter badania te powołane są do rozpatrywania ironii jako odmiany dyskursu, a nie do stosowania wygodnego uniku polegającego na zwykłej analizie ironicznej postawy autora. Jednakże jako analiza odmiany dyskursu badania naukowe tracą tu, dostępny gdzie indziej, solidny grunt informacji, które można opisać, posługując się kategoriami formy i retoryki. To, co jest ironiczne w tekście, uwidacznia się stale dopiero w związku z kontekstem, w jak najszerszym znaczeniu tego ciągle niezbyt jasnego terminu, i oczywiście bez odsyłania do tego kontekstu za pomocą (dostrzegalnych) sygnałów. Ironiczny dalszy plan tego, co mówi się dosłownie, jest zawsze rozumiany i dany w formie założenia (*vorausgesetzt*); inaczej to, co jest powiedziane dosłownie, byłoby też rozumiane dosłownie, a nie w sensie ironicznym. Zarazem jednak sygnały formalne są zabronione, tzn. że dalszy plan powinien być założony w sposób możliwie najbardziej ukryty; wszelkie bowiem środki umożliwiające czytelnikowi bezpośrednio zetknięcie się z dalszym planem anulują efekt ironiczny.

I znów ten prosty przykład zaczerpnięty z Szekspira pozwala nam

dokładnie zorientować się, o co chodzi. Powiedzieliśmy, że zdanie Antoniusza posiadało w całej rozciągłości sygnał ironii. Nie jest to jednak sygnał, który można zauważyć przy lekturze samego zdania. Sygnał zawiera się w powtarzaniu zdania w ciągu mowy, jest to więc sygnał, który można odebrać tylko na tle kontekstu i, jako taki, ma już względnie złożoną naturę. Jednakże właśnie dlatego, że jest sygnałem, niweczy ironię, którą pokazuje. Im częściej zdanie się powtarza, tym bardziej ironia, domyślna już, ale jeszcze zamaskowana przy pierwszym wypowiedzeniu zdania, ujawnia się otwarcie. Lecz ironia oznajmiona publicznie jest mniej ironiczna niż ironia powściągana i pod koniec względnie ograniczonej liczby powtórzeń, tzn. wzmocnionych sygnałów, zdanie się przekształca: staje się jawnie pogardliwe względem Brutusa i nie ma już nic wspólnego z ironią. Nie chodzi naturalnie o stawianie z tego powodu zarzutu Szekspirowi, ponieważ ta eskalacja aż do otwartego szyderstwa oraz przewrót wywołany przez nią w stanie umysłów plebsu stanowią właśnie cel owej mowy Antoniusza, osiągnięty przez niego w sposób nieprześcigniony. Ale przy analizie ironii literackiej ta eskalacja może nas odpowiednio pouczyć, że ironia jest w samej rzeczy zjawiskiem, którego walor mieści się w momencie przejścia, na granicy, i który może się zrealizować tylko w sytuacji pośredniej, chwiejnej i jeszcze nie rozstrzygniętej (*in einer schwebend-unentschiedenen Zwischenlage*). Z jednej strony mamy znaczenie poważne i jednoznaczne, w sensie elementarnym, przekazu dosłownego — który jest również dosłowną intencją — a z drugiej otwarte i kpiące szyderstwo lub według kryteriów literackich — czystą satyrę, w której dosłowny przekaz nie ma już prostej funkcji twierdzącej (Brutus jest człowiekiem prawym), lecz jeszcze ewidentną funkcję zdemaskowania kogoś.

Ironia literacka jest tak samo oddalona od jednego, jak od drugiego bieguna. Sztuka autora ironicznego polega na utrzymywaniu się w tej pośredniej i chwiejnej pozycji, dokładnie na sposób akrobaty, unikając zarówno popadnięcia w poważne akceptowanie potocznie rozumianej formuły (co wcale nie wyklucza wysublimowanej powagi właściwej stylowi ironicznemu), jak i, z drugiej strony, wpadania w paradoks — także na swój sposób banalny — formuły, której funkcja przekształca się w celu zdemaskowania (co z kolei nie wyklucza pewnego pokrewieństwa między stylem ironicznym a demaskowaniem satyrycznym; pokrewieństwo to przejawia się w tendencji do krytyki społecznej, częściej w literaturze ironicznej). Po tych rozważaniach moglibyśmy odnieść wrażenie, że należy zrezygnować z prawdziwie precyzyjnej definicji stylu ironicznego i że ta osobliwa sytuacja stylistyczna daje się najlepiej określić tylko w sposób przed chwilą tu przedstawiony: w pozycji pośredniej wobec jeszcze-nie (i więcej-już) ironicznego (co byłoby znów postępowaniem zbyt różnicującym). Jest pewna słuszność w tym stwierdzeniu, lecz nie powinno ono doprowadzać nas do przedwczesnej rezygnacji, tak jak

nie uczyniliśmy tego, wskazawszy na zasadniczą trudność, jaką napotyka nauka o literaturze przy każdym zbliżeniu do zjawiska ironii.

Ta paradoksalna koncepcja stylistycznej sytuacji ironii, wynikająca w naszej perspektywie z faktu, że tekst ironiczny powinien przejrzysto wyodrębnić się od dalszego planu, nie mając prawa do sygnalizowania tego odniesienia w sposób otwarty i wyraźny, powoduje oczywiście, że badanie ironii literackiej jest trudnym przedsięwzięciem; skłoniła ona także niektórych badaczy, a na ich czele Friedricha Schlegla, do sformułowania hipotezy, że o ironii można mówić tylko to, co samo w sobie jest paradoksalne i ironiczne. Lecz taka postawa sama wskazuje, że badanie stylu ironicznego prowadzi wprost do centralnego pytania całej hermeneutyki tekstualnej: co jest podstawą naszego niezwykłego doświadczenia przedrozumienia [*la précompréhension*] hermeneutycznego i właściwie rozumianego kręgu hermeneutycznego? Pytanie to wynika z faktu, że aby zrozumieć dokładnie jakiś tekst, trzeba właśnie, żebyśmy zawsze już go rozumieli. Wobec tekstu ironicznego pytanie to narzuca się w szczególnie i nagły sposób: jak możemy zrozumieć poprawnie (tzn. jako ironiczny) jakiś tekst ironiczny, nie odebrawszy go już od pierwszego wejrzenia jako ironiczny? Wszyscy, którzy mają zwyczaj rzucać od czasu do czasu jakieś ironiczne uwagi, potrafią opowiedzieć o przypadkach, kiedy zostali zrozumieni opacznie, czyli że nie spostrzeżono ich ironii. Ale nie to stanowi problem. Problem jest następujący: jak to się dzieje, że na ogół zostają rozumiani właściwie? A w ramach ironii literackiej zagadnienie to jest tym bardziej złożone, że jak zauważyliśmy, sygnały ironii są nadzwyczaj rzadkie (jeśli w ogóle są) oraz że ironia specyficznie literacka znacznie przekracza zasięg prostych spostrzeżeń ironicznych i potrafi nadać niektórym tekstom głęboko ironiczną kolorystykę (*ironische Grundfärbung*). Właśnie dzięki swojej złożoności i swemu fundamentalnemu charakterowi zagadnienie to wydaje mi się przydatne do oświetlenia, za cenę interpretacji liczącej się z faktami, węzłowych problemów teorii poezji. W tej sytuacji zagadnienie to można chyba tylko porównać z odmiennym, lecz w decydującym aspekcie bardzo zbliżonym, problemem metaforyczno-symbolicznego charakteru języka poetyckiego, i domaga się ono czegoś znacznie poważniejszego niż analiza stylu ironicznego pojmowana jako cel sam w sobie. Zagadnienie ironii w całej swej rozległości weszło do dyskusji teoretycznoliterackiej, jak to stwierdziliśmy na wstępie, wraz z Friedrichem Schleglem. Pozostaje tylko oczyścić horyzont z metafizyki spekulatywnej, która zakrywała tę rozległość przed idealistyczną myślą romantyzmu, i posłużyć się w tym celu koncepcją ugruntowaną konkretnie na teorii języka.

Możemy to uczynić tu tylko w sposób aluzyjny, ryzykując z pewnością możliwość nieporozumienia. A jednak pewna wskazówka wydaje mi się niezbędna, jeśli chcemy uniknąć niedoceniań kwestii, które tu rozważamy. Koncepcja, według której zadowalająca analiza odmiany dys-

kursu ironicznego może być dokonana tylko w ramach szerszej teorii języka, nie oznacza, że mamy już taką teorię. Ten, kto zna materiał, zrozumie od razu, że bardzo kłopotliwe byłoby opisanie sposobu ironicznego mówienia za pomocą środków, którymi rozporządzają aktualne teorie językoznawcze znaku i informacji. Brak charakterystycznej sygnalizacji tekstu wysoce ironicznego z literackiego punktu widzenia nie może być dalej wyjaśniany za pomocą terminów teorii znaku, chyba że zrezygnuje się z teorii. Ironia zdaje się wymykać temu rodzajowi ujmowania, tak jak wielu innym. Jestem w pełni świadomy, że teoretyk znaku odpowiedziałaby, iż sygnały ironii prawidłowego tekstu są tylko dobrze ukryte, nie rzucają się więc od razu w oczy, i że dostatecznie wytrzymała analiza potrafi je w końcu odkryć, nawet gdybyśmy musieli uzbroić się w tym celu w cierpliwość przez kilka dziesięcioleci. Trudno przeciwstawić się takiej argumentacji, gdyż odsuwa ona w przyszłość wszystko, co mogłoby ją zweryfikować, do czego zresztą ma prawo. Mógłbym oczywiście wątpić, czy interpretacja stylu ironicznego pod kątem widzenia teorii znaków miałaby tylko wydobyć na jaw niewidoczne i dobrze ukryte sygnały. Taka próba powinna by raczej wyjaśnić fakt, że jeśli nasze poprzednie spostrzeżenia są słuszne, to odmiana dyskursu ironicznego jest w swej istocie wroga sygnałom (*signalfeindlich*). Nawet gdyby skrupulatna analiza mogła wykazać, że w najpowszechniejszym, a tym samym najbardziej ironicznym ze wszystkich tekstów ironicznych występują jednak pewne sygnały ironii, które można wydobyć przy zastosowaniu właściwej, odpowiadającej im interpretacji, to i tak nie zmieniłoby to nadal niczego w podstawowej wrogości stylu ironicznego wobec sygnałów. W każdym razie pozostałby jednak fakt, że stopień efektu ironicznego wywołanego przez tekst jest odwrotnie proporcjonalny do występowania sygnałów potrzebnych do uzyskania tego efektu. Idealny tekst ironiczny to taki, w którym ironia może być domniemana przy całkowitym braku wszelkiego sygnału. Nic więcej nie szkodzi stylowi ironicznemu niż taka informacja (nawet możliwie najlepiej zaszyfrowana): uwaga! teraz będę ironiczny. Ironia doskonała musi rzeczywiście, zgodnie z formułą wielkiego ironisty Musila, wynikać w całej nagości z relacji, jaka istnieje między samymi rzeczami.

Sprawdźmy spokojnie to twierdzenie. Pouczające jest zbadanie, w jaki sposób na początku powieści i opowiadań o strukturze ironicznej podstawowa tonacja (*Grundstimmung*) ironiczna wprowadzana jest już od pierwszej strony. Każdy ironiczny i narracyjny utwór literatury światowej może służyć za punkt wyjścia, czy to będzie powieść z XVIII w. jak *Tristram Shandy*, czy też *Wyznania hochstaplera Feliksa Krulla* lub utwór jeszcze późniejszy jak *Buszujący w zbożu* J. D. Salinger. Ironię takich tekstów łatwo jest rozpoznać od pierwszego zdania. Załóżmy jednak tytułem próby, że szczególny rodzaj ciężkiej astenii powoduje, iż osoba nią dotknięta nie jest w stanie rozpoznać, co jest ironiczne w da-

nym tekście, i że to my mamy jej wytłumaczyć, co naprawdę ironicznego tam się znajduje. Nie ulega wątpliwości, że po chwili zastanowienia moglibyśmy przedstawić tej osobie najróżniejsze argumenty. Moglibyśmy podkreślić ekstrawagancję zjawiska u Sterna: narrator występujący w pierwszej osobie jest niezadowolony ze sposobu, w jaki spłodzili go rodzice; z racji swego stanowiska wszechwiedzącego narratora zna on szczegóły czynności płodzenia i stara się usprawiedliwić swoje niezadowolenie za pomocą dość ryzykownej teorii „duchów ożywczych” przechodzących z ojca na syna oraz nieodwracalnych ruchów, które miałyby im być przekazywane. Podobne wprowadzenie do akcji powieściowej znajdujemy u Salingera, z tym że jest ono jeszcze bardziej nieogłędne i że od pierwszego zdania niezbyt uprzejme apostrofy do publiczności wytwarzają specyficznie ironiczny dystans względem narratora. Fakt, że wprowadzenie ironicznego dystansu na początku obu utworów nie jest dziełem przypadku ani nieistotnym szczegółem, lecz że determinuje on strukturę powieści, można by ponadto udowodnić, wskazując na oczywistą paralełę istniejącą między początkiem tych powieści a ich zakończeniem. Na przykładzie *Feliksa Krulla* Thomasa Manna moglibyśmy wreszcie ze szczególną wyrazistością poznać pewne warunki formalne modelu ironicznego mówienia i zasygnalizować je naszemu astenikowi: jawnie wyszukane środki wyrazu z troską o budowanie okresów, niezwykłą we współczesnym języku niemieckim, i z umyślnym wyszukaniem słownikiem. Dowodzilibyśmy, że takie zabiegi mogą być pomyślane tylko w duchu subtelnej ironii i w tym wypadku byłibyśmy szczególnie pewni naszej racji, gdyż moglibyśmy rzeczywiście wskazać, nawet już w pierwszym ustępie tych fikcyjnych pamiętników, wiele szczegółów, które można odbierać tylko jako ironiczne: od szczegółowo sformułowanej starożytnej *captatio benevolentiae* aż do zadziwiająco dowcipnej kombinacji sprzeczności w tym oto spostrzeżeniu: „wywodzę się z wykwintnego, choć i nieco swawolnego mieszczańskiego gniazda”¹.

Założmy jednak, że nasz nieszczęsny astenik nie chce na to przystać i że upiera się, aby przyjmować tekst na serio, tak jakby jego sens posiadał tylko jeden wymiar. Przypomniałby nam, że teoria duchów ożywczych mogła w ciągu stuleci podierać się autorytetem nauki i że np. Kartezjusz w *Namiętnościach duszy* z 1649 r. przedstawiał obszernie rozważania nad aktywnością „tchnień życiowych”, które wydają nam się dzisiaj tak samo ryzykowne, mimo że nie możemy przecież twierdzić, iż chodziło tam o dysertację ironiczną. Uprzytomniłby nam także, że nawet w połowie XVIII w. fizjologiczny mechanizm płodzenia nie był jeszcze wyjaśniony; dlaczegoż by Sterne nie miał naprawdę wierzyć w to, co kazał mówić swemu bohaterowi w kwestii teorii dziedziczności? Za-

¹ T. Mann, *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*. Tłumaczył A. Rybicki. Warszawa 1957, ks. I, s. 5.

protestowałby może przeciw pogładowi, że kiedy narrator w pierwszej osobie mówi o *my lousy childhood* [moim zasmarkanym dzieciństwie]², to miałyby to rozumieć na sposób ironiczny, a nie raczej z gniewem. Założmy jeszcze, że w odniesieniu do *Feliksa Krulla* argumenty nasze, szczególnie niezawodne, bo zagwarantowane na planie formalnym, nie czynią na nim żadnego wrażenia i odpowiada nam po prostu, iż przynajmniej subiektywna szczerłość narratora w pierwszej osobie nie budzi żadnej wątpliwości i że nawet wyznanie wiary w prawdomówność w zakończeniu pierwszego ustępu, tak dla nas jaskrawo ironiczne, jest pomysłane przez samego Feliksa zupełnie szczerze, na co wskazuje dalszy ciąg jego *Wyznań*. I zarzuci nam jeszcze, że opinia Thomasa Manna jako właściwego autora nie może być odczytana na podstawie samego tekstu za pomocą procedur nauki o literaturze, a w konsekwencji pytanie, czy *Wyznania* były pomysłane jako utwór ironiczny, czy jako poważne studium psychologiczne, musi pozostać całkiem otwarte. A ponadto, że rezygnuje z odwołania do parodii i — wprost przeciwnie — zapewnia nas, że Thomas Mann był właśnie pisarzem, który posługiwał się tradycyjnymi środkami stylistycznymi. Lub nawet, w sposób bardziej wyrażony, nasz rozmówca mógłby nam powiedzieć: możliwe, iż zamiarem autora była parodia stylistyczna, tylko że Cervantes dał już wspomniały przykład, jak to z intencji parodystycznej może narodzić się arcydzieło jak gdyby wbrew woli autora; arcydzieło, którego nie można objaśnić, nawet w przybliżeniu, posługując się zasadą zdystansowania ironicznego; w dodatku to sam Thomas Mann poświęcił temu zagadnieniu esej *Podróż przez ocean z Don Kichotem*.

Obawiam się poważnie, czy wobec tak upartej kontrargumentacji nie bylibyśmy zmuszeni do złożenia broni, choć chętnie bym przyznał, że cały ten eksperyment wydaje mi się nader sztuczny i że siły argumentacji teoretycznoliterackiej nie mierzy się jej zdolnością przywracania za jednym zamachem wzroku i słuchu tym, którzy są ślepi i głusi na decydujące wartości tekstu. Po tym stwierdzeniu pozostaje jednak nadal pewien kłopot. Czy nie jesteśmy zmuszeni — po doprowadzeniu naszych rozważań aż do tego punktu — do ponownej, a tym razem ostatecznej rezygnacji z definicji ironii? Jakież jest inne wyjście niż odwołanie się, jak to często bywa w dziedzinie centralnych problemów poetyki, do tego *je-ne-sais-quoi*, które już w koncepcji francuskiego klasycyzmu reprezentowało decydujący, lecz także najtrudniejszy do zrozumienia i zdefiniowania element struktury dzieła sztuki? Miałoby to znaczyć, że jak w wypadku wszelkich w ogóle wartości artystycznych osobliwe zjawisko ironii odpowiada pewnemu rodzajowi odczucia, jakiemuś uprzedniemu rozumieniu stale obecnemu u odbiorcy, czemuś w rodzaju szóstego zmy-

² J. D. Salinger, *Buszujący w zbożu*. Przekład M. Skibniewskiej. Warszawa 1964, s. 5.

slu, *sensus communis*, którego jednak żaden racjonalny argument nie może udowodnić.

Nie zadowolamy się chętnie tą opinią, zresztą konwencjonalną, i nie sądzę, żeby był do tego jakiś realny powód. Owocność wszechstronnej analizy dokonywanej z poetyckiego punktu widzenia mogłaby właśnie wynikać z natury jej perspektywy: objaśnić, na modelu zjawiska stylistycznego wystarczająco mimo wszystko zlokalizowanego, centralne problemy (o których już wspomniano) każdej nowoczesnej teorii sztuki i uczynić dodatkowy krok naprzód na drodze takiej eksplikacji, która liczy się z faktami. Taki krok będzie kosztował sporo trudu i wyda się zapewne nader abstrakcyjny i nawet zbędny obserwatorowi interesującemu się bardziej bezpośrednią przyjemnością niż teorią dzieła sztuki. A ten, kto interesuje się przede wszystkim społeczną funkcją sztuki, nie od razu przyzna, że takie postępowanie może przynieść coś pożytecznego. Ponadto rozprawa o charakterze wprowadzającym nie jest właściwym miejscem do szczegółowego przygotowania tego ostatniego kroku, który powinna uczynić myśl w dziedzinie teorii ironii.

Chciałbym jednak w konkluzji wskazać ten kierunek. Powracam jeszcze raz do podanej już podstawowej definicji odmiany dyskursu ironicznego: ironia to przejrzysty kontrast między przekazem dosłownym a przekazem prawdziwym. Definicja ta, rozmyślnie elementarna i prowizoryczna, powinna by, jeśli chcemy ją przynajmniej trochę wzmocnić, być jeszcze precyzyjniej wyodrębniona od podobnej do niej definicji metaforycznego używania języka. Możemy narazie nie zajmować się tym zagadnieniem, choć prowadzi ono, jak już powiedziano, do istotnego w przedstawionej tu perspektywie związku między mówieniem ironicznym a mówieniem metaforycznym. Dla znów prowizorycznego rozróżnienia wystarczy ściślejsze ustalenie — ciągle za pomocą środków dostarczanych przez tradycyjną retorykę — specyficznego ironicznego kontrastu jako przejrzystej dysymulacji (*Verstellung; simulatio*). Szkolne przykłady retoryki określają tę dysymulację po prostu jako formę mówienia odwrotności tego, co rzeczywiście chce się powiedzieć (jeśli odbiegam tu trochę od terminologii zwyczajowej, zastępując pojęcie „tego, co się myśli naprawdę” przez „to, co się mówi naprawdę”, to jedynie dlatego, by uniknąć ucieczki do wymiaru „mentalnego” znajdującego się „poza” tym, co jest, i umykającego wszelkiej kontroli). Zdanie Marka Antoniusza, od którego rozpoczęliśmy rozważania, jest więc jednym z typowych przykładów w retoryce wykładanej w szkołach. Goethe wiedział już, że nie ma czym się popisywać w tym gatunku ironii, który sprowadza się do mówienia przeciwieństwa tego, co jest naprawdę do powiedzenia, kiedy polemizował w *Zmyśleniu i prawdzie* z poetą satyrycznym, Rabenerem:

Pisarz ten <...> stanowczo nadużywa ironii, chwalać rzeczy wymagające nagany, a ganiać rzeczy zasługujące na pochwałę; tym retorycznym chwytem należy przecie jak najmniej się posługiwać: stosowany zbyt często irytuje lu-

dzi światłych, ciasne umysły wprowadza w błąd, a podoba się oczywiście licznym jednostkom warstwy pośredniej, które nie wysilając się zbytnio, uważają się w swoim mniemaniu za mędrze od innych³.

Ironia literacka tylko wtedy może osiągnąć właściwe znaczenie, gdy jej podstawowa dysymulacja sublimuje się i odrzuca prostą ekspresję przeciwieństwa w „ironii bezpośredniej”. W dobrze rozumianej opozycji między przekazem prawdziwym a przekazem dosłownym zawiera się już cała gama możliwości sublimacji, opozycja bowiem nie jest wcale synonimem prostej relacji logicznej przeciwieństwa. Tak więc w badaniach nad ironią, obejmujących całości większe niż pojedyncze zdanie lub uwaga ironiczna — a powinny być takie, jak już widzieliśmy, aby liczyć się z faktami — lepiej jest zastąpić pojęcie opozycji ironicznej, stwarzającej ryzyko łatwego ujęcia w zbyt wąskim znaczeniu, przez pojęcie pola napięcia (*Spannungsfeld*) albo strefy gry (*Spielraum*) ironicznej. Ta gra o strukturze opozycyjnej, tzn. zbudowanej na podstawie napięcia między przekazem dosłownym a przekazem prawdziwym, może być opisana empirycznie na przykładzie istniejących utworów ironicznych, oczywiście z uwzględnieniem ich cech charakterystycznych. Właśnie założona możliwość opisu tej strefy gry ironicznej nie pozwala na żadną rezygnację metodologiczną wobec zjawiska ironii literackiej. Wystarczy konkretnie zbadać uwarunkowania możliwości przestrzeni literackiej, w której symulacje i aluzje ironiczne mogą się rozwijać, aby otrzymać zróżnicowany opis odpowiadających sobie stref gry w utworach (*entsprechenden Werkräume*). Podjąłem się tego w badaniach, które przeprowadzałem ponad dziesięć lat temu w mojej pracy *Ironie und Dichtung* na modelowych przykładach Thomasa Manna i Musila. Rezygnuję ze streszczania tutaj osiągniętych wówczas rezultatów. Z pewnością można zawsze rozwinąć i wycieniować dane osiągnięte dzięki analizie stref gry w dziełach literackich o podstawowym charakterze ironicznym. Jednakże gdy chodzi o wartościowanie z punktu widzenia teorii poezji, ważniejsze byłoby, gdyby można było na podstawie tych analiz wykazać, że istota ironii jako formy dyskursu, choć trudna do ujęcia, poddaje się bardzo ścisłej analizie, lecz pod warunkiem stanowczej rezygnacji z uników i wybiegów wątpliwych metodologicznie, a prowadzących do ironii rozumianej jako punkt widzenia i jako postawa autora. Trzeba tylko z całym zdecydowaniem nabytym w przedmiocie analizy strukturalnej przyjąć jako myśl przewodnią to proste pytanie: w jakich specyficznych warunkach może powstać na płaszczyźnie tematów treści oraz tematów formalnych to, co rozpoznajemy jako ironię literacką w ogóle i jakich uwarunkowań wymaga ona w szczególności?

³ J. W. Goethe, *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*. Przełożył A. Guttry. Warszawa 1957, t. I, ks. VII, s. 293. (G. W. Rabener (1714—1771), niemiecki poeta satyryczny. — Przep. tłum. franc.)

Można mimochodem dorzucić uwagę negującą w pewnej mierze obiegową koncepcję, według której ironia ma być stanem przejściowym i chwiejnym (*Zwischen- und Schwebezustand*), umiejscowionym poza tym, co można w pełni zrozumieć, lub w każdym razie ulotnym i paradoksalnym. Jest to fakt zaobserwowany, że prawa struktury strefy gry ironicznej ustanowione są solidnie, żeby nie powiedzieć, że są twarde jak szkło. Jest to bezpośrednia konsekwencja tej całkowitej przejrzystości, której wymaga strefa gry, jeśli nie ma się stoczyć z obszaru zajmowanego przez ironię na płaszczyznę „dysymulacji” w najbanalniejszym sensie tego słowa. Być może, właściwe byłoby spojrzenie na tę przestrzeń jako na szklaną klatkę, w której aluzje i dowcipne skojarzenia poruszają się swobodnie i bez przeszkód jak promienie świetlne, a która zarazem, korelatywnie do skrajnej mobilności odniesień możliwych w granicach jej wnętrza, okazuje nadzwyczajną sztywność we wszystkim, co dotyczy jej własnej strukturacji. Jest oczywiste, że trzy początki powieści, które posłużyły nam jako przykłady, umieszczają wyraźnie każde z tych dzieł, już od pierwszej strony, w tak zdeterminowanym sposobie mowy, że za możliwość porzucenia w toku opowiadania wybranego poziomu stylu (*Stilebene*), poziomu ironii, trzeba by zapłacić cenę oczywistego załamania stylu.

Porównaliśmy autora ironicznego do linoskoczka. Dla uzupełnienia trzeba by również dodać, że jest więźniem uwarunkowań swojej własnej gry; od chwili bowiem, gdy nawiązał relację z ironią, choćby tylko w pierwszym zdaniu, nie uwolni się już od niej w następnych zdaniach, a nawet ewentualnie w całym dziele. Jest to właśnie doświadczenie z pierwiastkiem ironii, którego dokonał Friedrich Schlegel, zacytowany przez nas na początku. Doświadczenie to ma nadal swoją wartość, a młody Bertolt Brecht, któremu nie było to obce, wyraził podobne doświadczenie w formie o wiele bardziej agresywnej, w polemice z Thomasem Mannem, którego szczerze nie znosił:

Oto ktoś, kto w pocie naszego czoła wymyśla tylko to, z czego może się ironicznie podśmiewać. Zanim cokolwiek znajdzie się na papierze, ten pan już popada w ironię, i to raz na zawsze⁴.

Wobec stałej groźby wpadnięcia we własne sidła istnieje tylko jeden ratunek: porzucić radykalnie „postawę” ironiczną, zrezygnować z wy-myślania konstelacji ironicznych i w sensie „ironii konstruktywnej” Musila, której tematu już dotknęliśmy, zadowolić się odkrywaniem tej ironii, jaka stale i z góry tkwi w stosunkach zachodzących między rzeczami. Ten właśnie kierunek obrał nie tylko Musil, lecz także Hofmannstahl

⁴ <B. Brecht, *Revenons aux romans policiers!* 2 IV 1926. W: *Sur la cinéma*. Trad. J.-L. Lebrave, J.-P. Lefebvre. Arche, coll. „Travaux”, nr 7, Paris 1970, s. 36. — Przyp. tłum. franc.>

w swoim ważnym eseju o ironii rzeczy. Ironia nie jest tam opisana jako subiektywna postawa autora ani — zgodnie z krytycznym badaniem stylu — odmiana dyskursu, ale właśnie jako stan świata, który w oczach Hofmannstaehla miał się odsłonić podczas przewrotów wstrząsających porządkiem społecznym w latach pierwszej wojny światowej.

W istocie, przynajmniej dla współczesnego gustu, wymagającego od literatury zaangażowania, a nie gry subiektywności wolnej od wszelkich zobowiązań, czynnik ironii wydaje się znośny i pożyteczny tylko wtedy, kiedy wyraża nie osobistą i arbitralną postawę autora, lecz jakiś stan świata, do poznania którego tak zorientowana ironia literacka może zatem przyczynić się w sposób decydujący. *Człowiek bez właściwości* Musila stanowi tu wspólny przykład.

Czy jednak nasza własna skłonność do wyjaśniania ironii literackiej przede wszystkim jako odmiany dyskursu nie popada w konflikt z tym ostatnim stwierdzeniem? Można tak zrazu pomyśleć. Lecz — i wyraźnie to akcentowaliśmy — nasza eksplikacja przyjmuje retoryczną i formalną definicję ironii jako odmiany dyskursu najwyżej za punkt wyjścia i bardzo szybko zmuszona jest do przekroczenia wyłącznie formalnego sposobu badania. Wszelka analiza jakiegokolwiek odmiany dyskursu, jeśli pojęcie „odmiana dyskursu” jest rozumiane w sposób zasadniczy, obejmuje stosunek do stanu świata, choćby tylko z uwagi na przesłanki wynikające z teorii języka. Sensowna teoria języka unika izolowania i sztucznego formalizowania pojęcia „język” w stopniu czyniącym z niego wyłącznie system informacji i znaków. Powinna ona bez popadania w stronniczość lub przesadę zagrażające teorii języka wywodzącej się z idealizmu subiektywnego wziąć pod rozwagę to, co prowizorycznie można by oznaczyć, posługując się nicią przewodnią nowoczesnej fenomenologii, jako intencjonalność języka. Język zawsze „coś” mówi; to coś jest czymś więcej niż prostą treścią świadomości (pojęcie bez tego bardzo ryzykowne) albo czymkolwiek podobnym; ma ono raczej coś wspólnego *a priori* z tym stanem świata, który możemy zrozumieć i który rozumiemy tylko poprzez język. Gdy przyjmiemy to założenie, idea, według której ironia literacka interpretowana „tylko” jako odmiana dyskursu znajduje się bezpośrednio w związku z nagą i konstruktywną ironią stanu świata, nie napotyka więcej przeszkód.

Przełożyła Maria Dramińska-Joczowa