

Katarzyna Sobczuk

O aktualności ironii

Sztuka i Filozofia 34, 53-64

2009

Artykuł został 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.

Katarzyna Sobczuk

O aktualności ironii

O rodzajach ironii

Prosty pomysł na początek tekstu o ironii to cytat ze Schlegla. I Paul de Man, i Beda Allemann zaczynają w ten sposób swoje artykuły. Paul de Man cytuje zdanie: „Kto jej [ironii] nie posiadał, temu i najszczerzej ujawniona pozostanie zagadką”¹, a Beda Allemann: „Mówiąc krótko, jest to najgłębsza ironia ironii, że zaczyna nas ona nudzić właśnie wtedy, gdy nam ją prezentują stale i wszędzie”². Pierwszy początek ma nam przypomnieć, że ironia jest elitarna, drugi zawiera pewną asekurację: wszyscy się znudzimy. Wydaje się, że ta własność wzbudzania nudy jest jakoś ciekawa, ironia dzieli ją z komizmem. Wszystko może mieć tę własność – myślimy. Otóż nie: są tematy i kategorie, których namysł teoretyka nie niszczy tak bezwzględnie, na przykład tragizm, patos.

Zwracając się do Czytelnika wprost, używam parabazy, która pojawia się w niektórych definicjach ironii. Parabaza to środek stylistyczny mający korzenie w komedii staroattyckiej – bezpośredni zwrot do publiczności mający burzyć ciągłość narracji. Oto ktoś w trakcie przedstawienia (przewodnik chóru, narrator) zwraca się do publiczności. Ciągłość narracji jest zaburzona – pojawia się *d y s t a n s* – jako warunek ironii.

W refleksji nad ironią częsty jest motyw bezradności wobec prób jej zdefiniowania, motyw *je-ne-sais – quoi*, który ironia „dzieli z centralnymi problemami poetyki”³. Będę powściągliwie korzystać z tego motywu.

Spróbuję krótko przedstawić podstawowe rodzaje ironii. Rozbiję w ten sposób naszą potoczną intuicję znaczenia ironii, by potem ją scalić – chciałabym mówić o ironii jako o przedmiocie naszego elementarnego doświadczenia, które jest całościowe i potoczne, i do tego doświadczenia się potem odwoływać.

¹ P. de Man, „Pojęcie ironii”, w: idem, *Ideologia estetyczna*, przekł. A. Przybyśławski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 252.

² B. Allemann, „O ironii jako o kategorii literackiej”, w: *Ironia*, red. M. Głowiński. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 17.

³ Wskazuje na niego m.in. B. Allemann, *ibidem*, s. 35. O braku definicji pisze m.in. P. de Man, „Pojęcie ironii”, *op. cit.*, s. 252.

Za podstawowe odmiany ironii uważa się ironię sokratyczną, retoryczną i romantyczną⁴. Dla porządku uzupełnię ten wykaz o ironię roztiańską i tragiczną, bo nasze potoczne odczucie ironii obejmuje również te odcienie.

Mówi się o ironii sokratycznej, nazywanej też sokratejską lub aletyczną, że służy dochodzeniu do prawdy, że jest środkiem dojścia do celu, a nie celem samym w sobie. Rzadko występuje w kulturze współczesnej. Jeżeli polega na dystansie do siebie, tak jak ironia retoryczna – na dystansie do wypowiedzi⁵, to jej zanik można interpretować za pośrednictwem zmian związanych z kategorią dystansu, i z zaniechaniem osiągnięcia aletycznego celu.

Ironia retoryczna jest tropem, narzędziem „podwójnego mówienia”, opartego na odróżnieniu słów i znaczeń. Polega na dysymulacji i antyfrazyzie – odwróceniu sensu dosłownego wypowiedzi. Gdy mówimy „Jaka piękna pogoda”, patrząc na ulewny deszcz, używamy ironii retorycznej (pod warunkiem że naprawdę nie lubimy deszczu). Krytycy tego ujęcia ironii zauważają, że mówiąc w tej sytuacji: „Czy nie zapomniałeś podlać kwiatów?” lub: „Zdaje się, że pada”, również jesteśmy ironiczni, chociaż nie ma tu antyfrazy⁶. Ironia retoryczna przyjmuje też formy: aluzji, hiperboli bądź (gdy wyolbrzymiamy daną rzecz), litoty (gdy coś umniejszamy), niedomówienia, pytania retorycznego.

Ironia romantyczna wiąże się z postawą dystansu artysty wobec dzieła i twórczości, stanowi relację między podmiotem mówiącym a jego wytworem – czyli konstruowanym tekstem. Ma charakter historyczny.

Jednym z klasycznych ujęć ironii jest Paula de Mana interpretacja Schlegla ujęcia ironii – jako permanentnej parabazy alegorii i tropów. Pojęcie parabazy de Man czerpie z opery buffo (a nie z komedii staroattycyckiej), ale chodzi tu o to samo – ironia powstaje z dystansu, wynikającego z *z a b u r z o n e g o c i ą g u n a r r a c j i*. Niech przykładem jej użycia będzie film Felliniego *A statek płynie*, w którym wielbicielowie śpiewu Edmei Tetui płyną, by rozsypać jej prochy w pobliżu wyspy. Orlando – narrator tłumaczy nam sens wydarzeń, przedstawia bohaterów, a na końcu widzimy kamery i plan filmowy. Ironiczny miałby tu być sam akt przerywania narracji i zwrócenia się do nas – by uświadomić nam umowność sztuki i nie pozwolić na pewnego rodzaju naiwne, empatyczne przeżycie dzieła, lecz wywołać ten stały składnik ironii – dystans. Tak pojęta ironia nie ma w sobie niczego ironicznego – w potocznym sensie tego słowa. Ta ironia – z przerywaniem narracji – czy nie polega na tym, że mamy złudne, ale przyjemne poczucie całości? Że ogarnia i uwzględnia ona nas samych – jako odbiorców, i w ten sposób sami należymy do świata przedstawionego? Dzięki tej formie ironii sami w pew-

⁴ Zob.: W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992; M. Głowiński, „Ironia jako akt komunikacyjny”, w: *Ironia*, op. cit.

⁵ Por. A. Doda, „Ironia przeciw erozji wyobraźni”, w: *Powaga ironii*, red. A. Doda, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004.

⁶ Por.: D. Sperber, D. Wilson, „Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem”, w: *Ironia*, op. cit., s. 85.

nej mierze należymy do świata przedstawionego – tak wielki jest świat przedstawiony – piętrowy. Dystans miałby więc również ten odwrotny walor, inny niż jego walor klasyczny. Byłby czynnikiem nie oddalającym nas, lecz wręcz przeciwnie, przybliżającym.

Oczywiście ironia romantyczna obejmuje wiele wykwintnych figur, takich jak „dialektyka Ja jako struktury zwrotnej”⁷, dialektyka skończoności i nieskończoności, życia i ducha, o których słusznie powiemy za Allemannem: „Tego rodzaju hipostazy można rozwijać w nieskończoność i zawsze będą miały pewną wewnętrzną logikę przemawiającą na ich korzyść”⁸. Wydaje się, że kategorię ironii romantycznej – jako dystansu między autorem a tekstem, odbiorcą a tekstem, tekstem a tekstem – zastąpiła lub uzupełniła ironia intertekstualna⁹, i to ona jest dzisiaj względnie żywa.

Wydaje się też, że w kulturze współczesnej konstytuujący dawniej ironię *d y s t a n s* wcale nie ma związku z parabazą. Kiedy czytamy początek kryminału popularnego amerykańskiego autora: „Oto znowu się spotykamy. Cieszyć się?” – mamy do czynienia z parabazą, ale nie z dystansem. Czujemy wręcz coś odwrotnego do dystansu, bezpośredniość i przyjemność. Parabaza nie tworzy tu dystansu, dystans – by tak rzec, ma teraz inne oblicza i polega raczej na tym, że autor-narrator nigdy się do nas nie zwróci. (Raczej nie zwróci się do nas na przykład pisarze angielscy). Dystans inaczej tu powstaje, jest *d y s t a n s e m* *b e z* *i r o n i i*. Wydaje się, że podstawowe „nośniki” ironii, takie jak dystans czy parabaza, nie tylko straciły ze sobą związek, lecz także nie są już narzędziami budowania ironii. Kategorie leżące u jej źródeł być może w ogóle nie są żywe. Parabaza bywa raczej wyrazem pewnej fantazji, a w sztuce – stała się skonwencjonalizowanym narzędziem, niekiedy nośnym (lubią ją pisarze amerykańscy), niekiedy nie (martwa wydaje się na przykład w teatrze). Zdarza się również, że nie jest nośnikiem ironii, lecz służy innym celom.

Zwykło się wyodrębniać *i r o n i ę* *t r a g i c z n ą*. Trudno uchwycić moment, w którym klasyczną kategorię tragizmu zaczęto interpretować jako ironię tragiczną. Z czego wynika ta zamiana? Czy ma ona związek z procesem ironizacji kultury, czyli nasączenia ironiczną interpretacją kategorii i tekstów przedtem jej pozbawionych? Czy kiedy Jezus prosi Samarytankę przy studni o wodę, mówiąc, że da jej wody żywej, a ona odpowiada: „... nie masz czerpaka, a studnia jest głęboka. Skądże więc weźmiesz wody żywej?”¹⁰ – to jest to ironiczne czy nie? Egzegeci Biblii twierdzą, że tak, powołując się na „słynną ironię Janową”¹¹, i nie przeszkadza im to *petitio principii*.

⁷ Por. P. de Man, „Pojęcie ironii”, op. cit., s. 261.

⁸ B. Allemann, „O ironii jako o kategorii literackiej”, op. cit., s. 24.

⁹ Por. m.in.: U. Eco, „Ironia intertekstualna i poziomy lektury”, w: idem, *O literaturze*, przekł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Muza, Warszawa 2003.

¹⁰ Zob. Biblia Tysiąclecia, Ewangelia według św. Jana, 4, 14.

¹¹ Zob. B. Górka, *Jezus i Samarytankę (J, 4, 1–42). Historia i inicjacja*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 89–90.

A my skłonni jesteśmy w to uwierzyć, bo przywykliśmy do tego, że ironia wszystko uszlachetnia.

Wydaje się, że kategoria ironii tragicznej jest tylko efektem naszego estetycznego oglądu wydarzeń. U jej źródeł leży przyjmowanie jakiegoś zewnętrzznego punktu widzenia, z którego obserwujemy los, a los obserwuje nas. Różniłoby to ironię tragiczną od tragizmu, który się niekiedy z nią utożsamia: tragizm jest kategorią, dla której rozumienia nie musimy personifikować losu, podczas gdy w przypadku ironii – tak. Wydaje się to niewygodne, i rzuca cień na całą bogatą tradycję interpretacyjną tej kategorii. Zadajmy sobie pytanie: czy żeby ten rodzaj ironii miał dla nas sens, musimy akceptować pewne założenia ontologiczne? Uważa się, że niekoniecznie, że ironia tragiczna jest stanem świadomości.

Z konieczności przypomnijmy ironię rortiańską z jej figurą ironisty/ironistki. Ironiści nigdy nie są w stanie traktować siebie poważnie, bo zawsze mają świadomość przygodności i kruchości swoich słowników finalnych¹². Wydaje się, że z estetycznego punktu widzenia ironia rortiańska jest najbardziej sugestywna. Na czym polega jej atrakcyjność? Gdy powątpiewamy w finalność naszego słownika, jesteśmy – siłą rzeczy, siłą dystansu – w stanie permanentnej postawy estetycznej. Permanentnej, ale w pewien sposób zmutowanej, bo pozbawionej klasycznej struktury, obiektu i punktu kulminacyjnego. „Postawa ironiczna polegałaby na permanentnym utrzymywaniu się we mnie wątpliwości, czy nie czułbym się bardziej «u siebie», gdybym mógł posłużyć się jakimś innym słownikiem finalnym”¹³. Załóżmy, że to nie są metafory i że istotnie trwamy w stanie ciągłej wątpliwości co do języka. Rozważmy: czy naprawdę nie wierząc w swój słownik finalny, czujemy się mądrzejsi, czy smutniejsi? Estetyczne walory takiej postawy są bliskie estetycznym walorom sceptycyzmu. Jeśli ironia rortiańska jest pewnym stanem świadomości, to zastanówmy się, jaki stan świadomości jest przyjemniejszy: sceptyczny czy ironiczny. I dlaczego wydaje się nam, że ironiczny?

Chciałabym dokładnie wiedzieć, co – oprócz dystansu – jest eleganckiego, a co taniego w rortiańskim ujęciu ironii i w ironii w ogóle – można odnieść wrażenie, że wszystkie jej odmiany, które nie są anachroniczne, mają swój rortiański pierwiastek. Nie da się sformułować zastrzeżeń wobec ironii, których esteta (lub rortiański metafizyk) nie mógłby zignorować – tak niewywrotna, „metastabilna” jest natura tej struktury, że esteta każdego krytyka uzna za moralistę, a ironista – za metafizyka. A moralista i metafizyk mają w sobie coś nieestetycznego, bo naiwnego. O tyle ironia wydaje się elegancka, o ile nieelegancka wydaje się naiwność. Oczywiście opozycje estetyka i moralisty, ironisty i metafizyka są w pewnym sensie

¹² Przypomnijmy: ironistka jest to osoba, która odczuwa wątpliwości wobec swojego słownika finalnego, zdaje sobie sprawę, że nie da się ich rozproszyć ani w ramach tego słownika, ani odwołując się do czegoś wobec niego zewnętrznego. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przekł. W.J. Popowski, Wydawnictwo WAB, Warszawa 1996, s. 107–108.

¹³ J. Kmita, „Destrukcyjna epocha ironii”, w: *Powaga ironii*, op. cit., s. 19.

anachroniczne i przywodzą na myśl zawartą w *Prawach* propozycję Platona, by zabić ironistów. Chodzi tu o niepokój, który można wyrazić w ten sposób: ironista ma protekcyjny stosunek do rzeczywistości. A protekcyjny stosunek do rzeczywistości eliminuje w kulturze pewne jakości – czyste nuty.

Aksjologia ironii

Są języki i światy niezdolne do ironii. Należy do nich na przykład język rozkazów wojskowych, i w ogóle rozkazów, w których wykluczona jest gra między nadawcą a odbiorcą¹⁴. Są też światy niezdolne do ironii z perspektywy intelektualnej: ironii można nie rozumieć. Ironia, jako zjawisko komunikacyjne, stawia odbiorcy wymagania, których może on nie spełnić. Nie jest jednak tak, że wymaga ona odbiorcy – ironia może cieszyć tylko nadawcę. „Ironizujący żartuje bowiem dla własnej przyjemności, błazen dla cudzej” – mówi Arystoteles, zauważając, że „kulturalnemu człowiekowi bardziej przystoi ironia niż błazeństwo”¹⁵. Często jest u teoretyków ironii motyw subiektywności i, by tak rzec – jej występowania w pierwszej osobie. Wydaje się on bliższy doświadczeniu i prawdopodobieństwu psychologicznemu niż motyw, według którego ironia konstytuuje wspólnotę. Wyobraźmy sobie kogoś, kto nie rozumie ironii, i kogoś, kto wszędzie się jej dopatruje. Spróbujmy się przyjrzeć naszym intuicjom związanym z tymi postaciami: ten, który nie rozumie, wyda nam się głupi, a ten, który wszędzie wietrzy ironię, tylko znerwicowany. Czujemy się nieswojo z kimś, kto w ogóle nie jest ironiczny. Są też jednak światy niezdolne do ironii z powodów – powiedzmy – moralnych, i to skłania do pytań aksjologicznych.

Uważa się, że dystans to podstawa ironii. Co jest niegodziwego w dystansie? Czy to, że dystans uniemożliwia empatię, ta zaś miałaby być warunkiem moralności, w wydaniu – powiedzmy – moralności organicznej? Jedna z definicji ironii przeciwstawia ją właśnie empatii¹⁶. Co jest zatem niegodziwego w dystansie, a pośrednio w ironii: brak dobra czy już zaczątek zła – jak w przykładzie ironii analizowanym przez Simone Weil – gdy sędzia wyśmiewa się z jękającego się oskarżonego? Ale zauważmy – dystans jest kategorią estetyczną, poważną, a nawet konstytuującą estetykę. By z właściwej perspektywy zadać pytanie o to, co jest niegodziwego w dystansie, posłużę się cytatem z H. Brocha: „Również esteta nie rozróżnia dobra i zła, dlatego fascynuje. Ale bardzo dobrze wie, co jest dobre i co złe, nie chce tylko rozróżniać. I to go czyni nikczemnym”¹⁷. Sparafrazujmy to

¹⁴ Zob. M. Głowiński, „Ironia jako akt komunikacyjny”, op. cit., s. 11.

¹⁵ Arystoteles, „Retoryka”, w: idem, *Retoryka; Poetyka*, przekł. H. Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, 1419b 8–9.

¹⁶ Zob. M. Głowiński, „Ironia jako akt komunikacyjny”, op. cit., s. 14–15. Zob. też: C.K. Norwid, *Ironia*.

¹⁷ H. Broch, *Lunacy*, przekł. S. Błaut, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 708.

zdanie pod kątem ironisty. Ironista, jak esteta Brocha, jest niegodziwy, bo nie ponosi ofiar, pozostaje w jakiś sposób nietknięty, nie naraża się na śmieszność, jest w pewnym sensie niezdolny do cierpienia. Ironisty nie można zranić, i to go czyni – w brochowskim sensie – moralnie ambiwalentnym. Wydaje się, że są postawy będące wręcz pokarmem dla ironisty – te, w których narażamy się na śmieszność. Oczywiście istnieje perspektywa, z której każda bezpośrednia postawa – powodowana bezpośrednią emocją – jest narażona na śmieszność. Jeśli więc w ironiście jest coś aksjologicznie dwuznacznego, to również to, że nigdy się on nie naraża, bo nigdy się nie demaskuje.

Jeżeli wielcy artyści są w pewien sposób dziecinni, nie mogą być – w pewien sposób – ironiczni. Co się kryje za tą dziwną intuicją, w jakim sensie może być prawdziwa? Czy ma coś wspólnego z niepokojącym przypuszczeniem, któremu dał wyraz Alberoni, mówiąc, że wielki artysta nie może być krytyczny? Chodzi tu o krytycyzm jako postawę, nie zaś o krytycyzm wobec własnego dzieła. Chodzi też o odwrotność – ktoś, kto jest krytyczny, nie zostanie wielkim twórcą. Innymi słowy – talent nie zniesie pewnej formy ironii, tej mianowicie, która jest wyrazem ostrożności i asekuracji, podobnie jak nie zniesie familiarności – tej najbardziej popularnej, według której wszyscy jesteśmy ironiczni, w takim sensie, w jakim „być ironicznym” znaczy „być kulturalnym”.

Z tej perspektywy zapytajmy również, czy tak ujęte dobro – jako to, wobec czego są podejrzliwi esteta i ironista, co razi bezpośrednio – ma coś wspólnego z kiczem.

Czy współczesne wielkie dzieło sztuki musi być ironiczne? Czy ironia jest warunkiem *sine qua non* dzieła sztuki? Czy kicz jest kiczem między innymi dlatego, że jest pozbawiony ironii? I czy ironia – jak twierdzi Kundera – chroni przed kiczem, czy wręcz przeciwnie, sama stanowi jakąś formę kiczu? Odróżnijmy tu ironię zawartą w dziele, należącą do świata przedstawionego, od ironii „zewnątrznej”, powziętej wobec samego dzieła – echa ironii romantycznej. Dzieło jest ironiczne w ten drugi sposób, gdy jest zdystansowane wobec samego siebie, gdy już w zamiarze autora powstał dystans jako forma asekuracji, w sensie uniknięcia odpowiedzialności. Przypomnijmy: „Ironia służy często tworzeniu dystansu pomiędzy podmiotem wypowiedzi a wypowiedzią samą. Mówiący jakby nie bierze odpowiedzialności za swe słowa”¹⁸. Czy więc sama ironia może być kiczowata? Być może ironia straciła swoją moc chronienia przed kiczem i stała się banalna. Nie pełni już właściwej sobie funkcji, którą jednak ciągle się jej przypisuje. „Myśl jest już zużyta i nie daje się więcej stosować (...). Niczym folia aluminiowa, której, raz zgniecionej, nie da się ponownie wygładzić”¹⁹.

¹⁸ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 126.

¹⁹ L. Wittgenstein, *Uwagi różne*, przekł. M. Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 40.

Czy ironia odbiorcy wzbogaca, czy zuboża percepcję dzieła sztuki?

I w czym tkwi kiczowatość ironii, czy w tym, że nie jest ona w stanie wywołać uczuć, jest pozbawiona ekspresji? Być może chodzi tu o ekspresję – jako przedstawianie i wywoływanie uczuć. Ironia z definicji niejako nie przedstawia uczuć, bo się do nich dystansuje. Emotywnie jest więc jakby martwa, a jednak niełatwo się zgodzić, że ironia jest pozbawiona ekspresji. Ma ona tę dziwną ekspresję, że najłatwiej wywołuje satysfakcję, i to różnorodnego rodzaju: że ją zdeszyfrowaliśmy, że sami nie jesteśmy jej ofiarami, że możemy być jej świadkami. Satysfakcja ta pozostawia nas przy tym samotnymi, „nie zabiera nas ze sobą”, bo nie konstytuuje wspólnoty²⁰. Teoretycy ironii przeciwstawiają ją czasem w tym sensie humorowi jako temu, co podszyte jest sympatią²¹. Oczywiście w sztuce nie chodzi ani o uczucia, ani o wspólnotę. Mówię o nich dlatego, aby ukazać bezwładność współczesnej postaci ironii. Niech przybliży ten jej charakter krasnal umieszczony w eleganckim angielskim ogrodzie, którego właściciel należy do klasy wyższej. Badaczka zachowań Anglików, Kate Fox, zdziwiona pyta właściciela ogrodu o krasnala, a właściciel odpowiada, że krasnal jest ironiczny. Badaczka pyta, „w jaki sposób można stwierdzić, że jego krasnal ogrodowy ma być ironicznym manifestem, a nie po prostu krasnałem?”. Właściciel mówi z wyższością, że wystarczy spojrzeć na resztę ogrodu, a „stanie się oczywiste, że to żart”. Badaczka stwierdza, że przecież „krasnale ogrodowe zawsze są pewnego rodzaju żartem, w każdym ogrodzie”. Chodzi tu jednak o to, że klasy niższe uważają krasnala za autentycznie zabawne, podczas gdy klasy wyższe, umieszczając krasnala, żartują z niższych²². Badaczka wyciąga wnioski, że właściciel ogrodu nie należy naprawdę do klasy wyższej, lecz do niej aspiruje, bo gdyby należał, powiedziałby po prostu „lubię krasnala” lub coś w tym rodzaju. Dodajmy, że krasnal nie przestałby być przez to ironiczny, lecz demonstracja i zadowolenie z ironii są jakoś demaskujące. Co demaskują w tym przypadku? Aspirację i niepewność, letniość. Ten przykład ilustruje mój niepokój związany z tą popularną postacią ironii bez dystansu, która zmienia tę kategorię. Nie jest to oczywiście obrona krasnali w ich bezpośredniej śmieszności, tylko przykład tego, że ironia może być poważna i dystansująca w sposób demaskujący jej użytkownika, i może być tania.

W tej próbie poddania ironii ocenie estetycznej odwołuję się do czytelnych, jak sądzę, potocznych kategorii: lekkości, taniości, śmieszności, patosu. No właśnie – gdy pytam, czy coś jest śmieszne lub patetyczne – do jakich intuicji nawiązuję: estetycznych czy psychologicznych? Wydaje się, że do jeszcze innych. Problem ten przypomina pytanie Wittgensteina o kolor sza-

²⁰ Powszechna jest też inna interpretacja ironii jako tego, co właśnie konstytuuje wspólnotę – tak jak kiedyś konstytuował ją tragizm. Por. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 211–213.

²¹ A. Dżakowska, „Mgła ironii i przezroczystość humoru”, w: *Powaga ironii*, op. cit., s. 114.

²² K. Fox, *Przejrzenie Anglików: ukryte zasady angielskiego zachowania*, przekł. A. Andrzejewska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2007, s. 194.

ry: co sprawia, że szary jest kolorem neutralnym? Czy jest to coś fizjologicznego, czy coś logicznego?

Banalizacja ironii

„Ironia spowszedniała” – napisał w 1800 r. F. Schlegel. Powtórzmy za nim tę skargę.

Kategorie, podobnie jak gatunki, ulegają kanonizacji i dekanonizacji. Powstaje pytanie, czy istnieją kategorie, które w pewnym sensie przenikają, a przez to pośrednio kształtują inne kategorie i etosy. Wydaje się, że kultura nasycona ironiczną jest inna, a ironiczność ta zmienia pozostałe kategorie i środki wyrazu.

I tak, mówi się o ironii, że jest skazana na kontaminację. Podobnie jak łyżka dziegciu skaże beczkę miodu, tak mała dawka ironii uczyni cały dyskurs ironicznym – i zdaje się, że tak jest. Z drugiej strony, jak zauważa D.S. Muecke, w ironii „...działa prawo pomniejszających się nawrotów. Z każdym powtórzeniem ironicznego wyrażenia bądź chwytu jego efekt ironiczny staje się słabszy. To, co na początku było wyrażeniem prawdziwie ironicznym (...), traci z czasem ostrość i zamienia się we frazes i język zwyczajny, który jeśli w ogóle odznacza się jakąś siłą, to siłą gniewu, niesmaku lub sztychłości, nie zaś ironii”²³.

Ironia jest sposobem, w jaki unikamy patosu. To stanowi teraz jej główną funkcję i sens. Figury, które kiedyś były neutralne, na przykład puenta, stają się patetyczne. A nawet brak puenty, niedopowiedzenie lub zwykła aluzja są odbierane jako patetyczne, czyli zawierają taki składnik powagi, który wydaje się nie do przyjęcia. Przeironizowany odbiorca kultury nie znosi cienia sugestii, że mu się coś sugeruje. W przeironizowanej, a więc nieznośnej moralizatorstwu kulturze dochodzi do pewnego przesunięcia ciężaru środków wyrazu, jakby na skali ironii, wedle której to, co neutralne, staje się patetyczne, a to, co kiedyś było patetyczne, staje się ironiczne – bo przecież nie znika, lecz się unifikuje. Dokonuje się unifikacja kategorii. Nie jest jednak tak, że możemy sobie wyobrazić oś, na której różne figury przesuwająby się w lewo, przechodząc przez punkt ironii, i ulegając wzrostowi ironiczności. Nie jest to też struktura kolista. Zgodnie z mechaniką wyobrażeń powinno być bowiem tak, że w przeironizowanej kulturze różne obiekty by się „ironizowały” i że mielibyśmy do czynienia z postępującym wyrafinowaniem. A oczywiście tak nie jest i z tego wynikają niespodzianki. Bo oto niektóre figury z tej osi – które powinny przesunąć się w lewo – niespodziewanie stają się popularne, wymykając się zasadzie postępującej banalizacji. Oto na przykład gry słów oparte na homonimii. Wydaje się, że zgodnie z tym kierunkiem ironizacji i zgodnie z domniemaniem, że odbiorca kultury jest uczulony na manipulację, dwuznaczność powinna się przesunąć w lewo – czyli ulec banalizacji. Tymczasem okazuje się ona bardzo popularna. Przykładem mo-

²³ D.S. Muecke, „Ironia: podstawowe klasyfikacje”, w: *Ironia*, op. cit., s. 63.

gą być tytuły artykułów w dziennikach – dwuznaczność i rozpoznanie dwóch znaczeń zdaje się ludzi niezmiennie cieszyć. Nie jest tak, że im bardziej ironicznymi jesteśmy odbiorcami, tym bardziej się stajemy wyrafinowani. Nieoczekiwanie niektóre błahe środki wyrazu uznajemy za zadowalające. Oczywiście duże znaczenie ma w tym procesie wpływ języka reklamy. Z jednej strony utrzymuje on pewien poziom językowej niedosłowności (preferując wybrane środki wyrazu), a z drugiej konwencjonalizuje je, przez co tracą one swoją retoryczną moc.

Innym czynnikiem związanym z banalizacją ironii jest konwencja. Konwencja jest silnym nośnikiem ironii w tym sensie, że to, co konwencjonalne, już w zarodku może być ironiczne. To, co konwencjonalne, możemy wykonywać ironicznie. Jaskrawym przykładem tego jest ojciec Szpilmana, gdy ostentacyjnie uprzejmie i wylewnie kłania się Niemcom. Sama ironiczność ma naturę ciągłą i można jej egzemplifikacje przedstawić na osi „ironiczne–nieironiczne” zawsze w jakimś „ironicznym” miejscu. Przypomnijmy angielskie konwencje żegnania gości:

„Gdy już wydaje się, że wypowiedziano ostateczne słowa pożegnania, zawsze ktoś zaczyna całą procedurę na nowo, kolejnym «No to do zobaczenia wkrótce...», co prowokuje jeszcze jeden chórek głosów: «Och tak, musimy się spotkać, no to... do widzenia», «Do widzenia», «Jeszcze raz dziękujemy», «Było bardzo miło», «Ach drobiazg, dziękuję», «No to do widzenia...», «Tak, musimy już iść...»²⁴, i tak dalej, aż wreszcie ktoś mówi: „Teraz wy musicie nas odwiedzić”, aż goście wejdą do samochodu, a potem jeszcze uchylają szybę, żeby powiedzieć kilka pożegnalnych słów²⁵.

Oczywiście nie mamy tu do czynienia bezpośrednio z ironią. Chcę tylko ukazać, jak to, co konwencjonalne, zbliża się do ironii – goście i gospodarze od dawna marzą, aby się rozstać, więc realizują formę ironii polegającą na tym, że co innego się myśli, a co innego się mówi, i nie jest to kłamstwem²⁶. Dlatego można przyjąć, że zwykłe pożegnanie również się mieści na osi ironiczności. Można sobie wyobrazić, że żadne zachowanie konwencjonalne nie jest pozbawione śladowej porcji ironii, zgodnie z jej zdolnością kontaminacji. Oczywiście ekstrapolując tę zasadę, możemy uznać, że każdym razem, gdy myślimy co innego, niż mówimy, jesteśmy w pewnym stopniu ironiczni, i w ten sposób może się okazać, że jesteśmy ironiczni zawsze, niezależnie od tego, czy w naszym prywatnym języku skłonni jesteśmy nadużywać litoty (czyli mówimy raczej „nieładny” zamiast brzydki), czy hiperboli (mówiąc raczej „uwielbiam” niż „lubię” i raczej „nienawidzę” niż „nie lubię”).

Konwencje są tylko zaczynem ironii, stałą możliwością. Powstaje pytanie o punkt „zero” ironiczności. Czy nie żyjemy w kulturze pozbawionej punktu „zero ironiczności” i jakie – jeżeli tak jest – ma to konsekwencje dla pozostałych kategorii oraz kryjących się za nimi wartości i etosów.

²⁴ Zob. K. Fox, *Przejrzeć Anglików*, op. cit., s. 87.

²⁵ Por. ibidem.

²⁶ Zob. B. Allemann, „O ironii jako o kategorii literackiej”, op. cit., s. 22–23.

Innym czynnikiem banalizacji ironii jest czynnik ilościowy – ten uniwersalny czynnik banalizacji. Składają się na niego konteksty banalizujące (np. cytowanie) i narzędzia banalizujące (np. aparat cyfrowy). Ironia też temu ulega – jest powszechna, staje się banalna, ale też sama się zmienia. Traci swoje ostrze i siłę, przeistacza się w pewną – by tak rzec – zbiorową formę autoironii, gdy sama autoironia zanika.

Autoironia jest, jak wiadomo, kategorią trudną. Zarzucano ją Słowackiemu w *Beniowskim* – bo wieszcz, kapłan i nauczyciel narodu nie mogą być autoironiczni²⁷. Nie może być autoironiczny autorytet. Wydaje się jednak, że paradoksalnie w czasach, o których się mówi, że są „pozbawione autorytetów”, obumarła też ta zabroniona im kategoria – zamiast rozkwitnąć. Rzadko znajdujemy w kulturze przykłady autoironii, bo nie sprzyja jej mechanika życia społecznego, z jej dominantą motywów autokreacji i autoafirmacji. W kulturze kultu relatywnie łatwo osiąganym celów nie będzie się cenić motywów z odcieniem samobójczym, a taka jest właśnie autoironia, gdy występuje w swojej klasycznej indywidualnej postaci, w której „ja” jest wobec siebie ironiczne. A jaka byłaby postać nieklasyczna autoironii? Taka, z którą właśnie mamy do czynienia, zmodyfikowana, bo wspólnotowa. Nie jest bowiem tak, że autoironia zanikła, tylko oto występuje ona teraz jako cecha wspólna – ironia zamieniła się w autoironię, przy czym owo „auto” to pewne zbiorowe „my”: „My, ludzie, ze swoimi słabościami”. Mówiąc, że ironia straciła ostrze, taką właśnie intuicję mam na myśli: uczestnicy kultury są autoironiczni w pewien nieindywidualny sposób i bez motywu dystansu wobec siebie. Jesteśmy autoironiczni jako „ludzie w ogóle” i ta autoironiczność ma odcień nie samobójczy, z pierwiastkiem okrucieństwa wobec siebie i ryzyka, lecz wyrozumiały, życzliwy, wręcz familiarny, co wyrażają formuły: „wszyscy jesteśmy ludźmi”, „ludzie to tylko ludzie” itp. Być może ta zbiorowa wyrozumiała autoironia to po prostu ironia bez dystansu.

Ową utratę mocy ironii można badać na różnych obszarach. Przypomnijmy, że jako figura *in absentia*²⁸ jest ona najskuteczniejsza wtedy, gdy jest najmniej obecna, gdy ma najmniej poszlak²⁹. Dlatego nie przyjął się pomysł dziewiętnastowiecznego pisarza francuskiego Alcantera de Brahma wprowadzenia tzw. znaku ironii na oznaczenie wypowiedzi ironicznej (miałby to być odwrócony znak zapytania). Pomysł ten rozwinął inny pisarz francuski, Bazin, proponując wprowadzenie między innymi znaków autorytetu (krzyżyk), pewności (dwa ukośne wykrzykniki) i miłości (dwa znaki zapytania, które się układają w serduszko). Pomysł znaku ironii nie przyjął się, bo jego wprowadzenie oznaczałoby zabicie ironii. Wydaje się, że jeśli czujemy

²⁷ Zob. m.in. M. Głowiński, „Ironia jako akt komunikacyjny”, op. cit., s. 11.

²⁸ *Figura in absentia* – figura ukryta – to taka figura, której oznaki mieszczą się w sferze pozajęzykowej: w intonacji lub w kontekście sytuacyjnym. C. Kerbrat-Orecchioni, „Ironia jako trop”, za: A. Rejniak-Majewską, „Ta «mała osóbką» czy «strasliwy duch»? O ironii w sztukach plastycznych”, w: *Powaga ironii*, op. cit., s. 280.

²⁹ Zob. L. Hutcheon, „Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym”, w: *Ironia*, op. cit.

jakieś opory przed stosowaniem współcześnie tzw. emotikonów, które również nie tylko oddają nastrój piszącego, ale są oznaką żartu lub niepowagi, to dlatego, że ten oznaczony żart wydaje się mniej śmieszny, a emotikony – czasami infantylne :-).

Myśl o banalizacji ironii sama jest w gruncie rzeczy banalna. Ma coś z ducha takiego myślenia, że na przykład „wolność przypomina asymptotę” albo że mamy do czynienia z defatalizacją losu – zgodnie z tymi, którzy twierdzą, że los już nie jest fatalny, i tak to nazywają. Ma coś z tej prostoty w jej nieszlachetnej odmianie.

Oczywiście jest też coś zabawnego w tonacji: „Jakaż ironia była kiedyś wielka”. Mam tu jednak na myśli taki jej odcień – tajemniczy i abstrakcyjny – jak ten: „Ja wychowałem się nad Bałtykiem, nad morzem prowincjonalnym, w tradycji ukształtowanej przez miasta stare i średnich rozmiarów, w cywilizacji umiarkowanej, której ironiczna wyobraźnia czuje wobec żywiołu lęk połączony z czcią – oraz ironiczny opór”³⁰. Tak myśli T. Mann, płynąc pierwszy raz przez ocean. Mam wrażenie, że ironia nie jest już narzędziem oporu, a stanowi jakość wręcz wobec niego przeciwną. Nie jestem odosobniona w tym przypuszczeniu: jeden z teoretyków ironii, W. Booth, pisze: „...ironiczny temperament posunięty do skrajności może rozpuścić wszystko w nieskończonym łańcuchu rozpuszczalników. To nie ironia, lecz pragnienie zrozumienia przecina ten łańcuch”³¹.

Oczywiście takie kategorie, jak ironia lub patos, należy badać w kontekście lokalnym. Nie bez powodu ten sam klasyk problematyki ironii odróżnia ironię stabilną (w duchu anglosaskim) od niestabilnej³², filozoficznej, przestrzennej, tej z ducha niemieckich idealistów, już na wstępie dystansując się od tej drugiej. I odwrotnie – ironia angielska wyda się miętka francuskim interpretatorom niemieckich romantyków. Polscy badacze ironii sprawnie podają przykłady z obu obszarów kulturowych, co jest o tyle oczywiste, że nie mamy własnej, żywej, kulturowej postaci i tradycji ironii (oprócz ironii romantycznej), więc zależnie od skłonności wyobraźni identyfikujemy się z jej postacią brytyjską lub tą drugą – niestabilną. Choć można szukać też pewnych słowiańskich odmian ironii, w których jest ona połączona z melancholią (gdy Masza z *Trzech siostr* mówi: „Szczęśliwi są ci, którym wszystko jedno: lato czy zima. Mnie się zdaje, że gdybym mieszkała w Moskwie, nie obchodziłaby mnie pogoda...”), hiperbolą (jak w rosyjskich bajkach ludo-

³⁰ T. Mann, „Podróż przez ocean z Don Kichotem”, przekł. M. Żurowski, w: T. Mann, *Dostojewski – z umiarem i inne eseje*, Muza, Warszawa 2000, s. 6.

³¹ W. Booth, za: P. de Man, „Pojęcie ironii”, op. cit., s. 256.

³² Ironia stabilna to ironia: 1. zamierzona, 2. o „przykrytym” znaczeniu, 3. stała, 4. skończona. W. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago University Press, Chicago 1979, s. 5–6. Zob. też: M. Nowak, „Ironiologia? Czyli różne postacie teoriopoznawcze ironii w literaturze i kulturze”, w: *Powaga ironii*, op. cit., s. 207.

wych, gdy żona mówi do męża: „Zaprzęgaj, stary wieprzu, drugiego konia!”) lub z taką tonacją, jak u Dostojewskiego bądź u Czechowa, gdy bohaterka, widząc obcą staruszkę, pyta: „– Zmęczyłaś się – mówię – staruszko?” „Zmęczonam, kochana, wciąż jestem zmęczona. Myślę sobie: ciepło, słoneczko świeci, pójdę sobie do wnucząt na obiad”³³. Przypomnę też pytanie, które często zadają bohaterowie Czechowa, a które tak bardzo podziwia Tomasz Mann: „Co robić?”, „Co robić?”.

Wydaje się charakterystyczne to, że w literaturze słowiańskiej ironia ma zawsze jakąś domieszkę, nie występuje w postaci czystej, lecz zawiera pierwiastek abstrakcji.

³³ F. Dostojewski, „Stuletnia”, w: idem, *Opowieści fantastyczne*, przekł. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.