

ARTUR STRUG

OD ŚMIECHU DO IRONII*
WSTĘP DO PROBLEMATYKI IRONIZOWANIA

Problematyka ironii i ironizowania stanowi bez wątpienia rozległy obszar badawczy, który nie został zgłębiony w całym bogactwie swych aspektów. Zręczne posługiwanie się ironią oraz umiejętność jej odczytywania uważa się za wskaźnik wysokiej inteligencji, a także przejaw poczucia humoru. Wydaje się, że trafnie uchwycił istotę pojęcia ironii Kierkegaard, który jej charakterystykę ubrał w następujące słowa: „Tak jak filozofia zaczyna się od wątpienia, tak godne tego miana życie człowieka zaczyna się od ironii”. To zdanie wskazuje na wysoką wartość ironizowania jako pewnego sposobu wypowiedzi, co jest uzasadnione faktem, że formułowanie komunikatu ironicznego i jego odbiór wymaga bardziej zaawansowanych procesów myślowych niż komunikat wprost. W *Opus Epistolarum* Erazma z Rotterdamu można z kolei przeczytać: „[...] Nie widzę tedy, jak może być skuteczna wymowa, która się narzuca i reklamuje. Bo z mową to nie tak jak z szatą, która może lśnić od ozdób i mimo to nadawać się też do praktycznego użytku; natomiast mowa nie może jednocześnie służyć reklamie talentu mówcy i oddziaływaniu na

Mgr ARTUR STRUG – doktorant w Katedrze Historii Sztuki Powszechnej Średniowiecznej, Instytut Historii Sztuki KUL, Al. Raławickie 14, 20-0950 Lublin; e-mail: artstrug@google-mail.com.

* Artykuł dotyczy teoretycznych aspektów pojęcia ironii, które zostały zebrane przez autora w ramach badań nad elementami ironii w wybranych dziełach malarskich późnego średniowiecza. Temat ten został podjęty w pracy magisterskiej pt. *Różnorodne formy ironii w sztuce późnego średniowiecza. Literackie tradycje i malarskie trawestacje (na wybranych przykładach)*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Urszuli Małgorzaty Mazurczak w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Powszechnej. Prezentacja przejawów ironizowania w malarstwie wybranej epoki jest zaplanowana jako przedmiot odrębnego artykułu.

dusze słuchaczy”¹. Ironia bynajmniej nie jest takim sposobem mówienia, który się „reklamuje”. Powierzchowność wypowiedzi ironicznej nie jest ani spektakularnie krytyczna, ani przychylna. Ironia bywa subtelna i niepozorna, ale potrafi działać z większą siłą niż najgorsze inwektywy. Gdy jest trafna i właściwie użyta, potrafi dotknąć do żywego. W świecie współczesnym ironizowanie jest częstym zabiegiem, który ma budować wizerunek mówcy inteligentnego i błyskotliwego. Nuta ironii rozbrzmiewa w wielu mediach, dając odbiorcy możliwość odczucia satysfakcji, jaka płynie z jej skutecznego odczytania.

Celem niniejszego artykułu jest próba podjęcia dyskusji dotyczącej problemu ironii, a przede wszystkim jej identyfikacji w dziele plastycznym. Praca ta koncentrować się będzie na powstałych do tej pory klasyfikacjach ironii oraz teoretycznych uzasadnieniach jej miejsca w szerszym obszarze kategorii komizmu.

Podjmując temat ironizowania należałoby za punkt wyjścia przyjąć śmiech jako ten przejaw emocjonalności człowieka, który charakteryzuje najmniejszy stopień złożoności. Śmiech jest bardzo często związany z zabawą. Śmiech jest również tą aktywnością, która często pojawia się w zachowaniach dzieci. Nie jest dziełem przypadku, że w mowie potocznej posługujemy się sformułowaniem „Śmiać się jak dziecko”². U dzieci wesołość manifestuje się w sposób bardziej spontaniczny i intensywny niż u dorosłych. Reakcje dzieci są w znacznie mniejszym stopniu kontrolowane lub wcale nie podlegają kontroli wyższych struktur umysłowych. Stąd wynika przypisywanie dziecku głupoty, którą należy rozumieć jako brak wiedzy o regułach rządzących życiem społecznym. Obraz Pietera Bruegela Starszego, zatytułowany *Zabawy dziecięce*, ukazuje dzieci parodiujące czynności pochodzące z repertuaru zachowań dorosłych. Schematy, które naśladują dzieci, można odczytywać jako deprecjację norm, zwyczajów i rytuałów świata dorosłych. Fakt, że w procesji chrzcielnej czy ceremonii małżeństwa biorą udział dzieci, sprawia, że uroczystości tego rodzaju tracą swoją powagę. „Milowe kroki” w cyklu ludzkiego życia stają się przedmiotem dziecięcej farsy. Być może w ten sposób malarz pragnął obnażyć bezmyślność przywiązania do rytuałów, wykpić głupotę wystawnych uroczystości, a także ujawnić ludzką hipokryzję, bezrefleksyjność i zdziecinnienie dorosłych. W zjawisku dziecięcego naśladownictwa

¹ J. D o m a n s k i, *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*, Warszawa 2001, s. 122.

² Tamże, s. 155.

dzisiejsza psychologia dostrzegłaby z pewnością zjawisko przyswajania sobie ról społecznych. Z socjologicznego punktu widzenia śmiech i zabawa spełniają ważną rolę nie tylko w kształtowaniu się psychiki człowieka, ale także w budowaniu relacji z ludźmi³. W ten sposób dokonać można przejścia od rozumienia śmiechu jako czysto fizjologicznej reakcji na bodziec do pojmowania tego zjawiska jako zachowania ludzkiego o bardzo złożonych konotacjach. Analiza fenomenu śmiechu w kulturze poprzez różnorodne formy komizmu prowadzi natomiast nieuchronnie do pojęcia ironii.

Próbę historycznego spojrzenia na pojęcie ironii podejmuje między innymi Douglas Colin Muecke, który nie bez pewnej dozy humoru, proponuje prehistoryczny rodowód ironii pisząc, że prawdopodobnie „... rozbrzmiewał paleolityczny śmiech, gdy jakiś myśliwy wpadł w zrobioną przez siebie i nazbyt starannie zamaskowaną pułapkę na niedźwiedzie”⁴. To dowcipne stwierdzenie ma zilustrować długą tradycję ironizowania. Rzeczywiście, istnieje długa i bogata w interesujące przykłady historia używania ironii. Dzieje posługiwania się różnorodnymi formami tego stylu bądź sposobu wypowiedzi stanowią temat niezwykle interesujący, pełen zagadek i niespodzianek, które stanowią rozległe pole dla działalności badacza. W tym miejscu zostanie przeprowadzony krótki przegląd historycznie zmieniających się form ironii oraz sposobów ironizowania. Przywołane zostaną nie tyle różne sposoby rozumienia pojęcia, ile raczej różnorodne podejścia badawcze, które nierzadko proponują odmienne rozłożenie akcentów. Wybrany sposób prezentacji zagadnienia w pewnych momentach odbiega od modelu opartego na chronologii przemian w obrębie zjawiska. W niniejszej pracy została podjęta raczej próba problemowej analizy tematu, która po części jest uzależniona od toku procesu badawczego samego autora.

Rozważania na temat ironii należy rozpocząć od próby zestawienia różnorodnych sposobów rozumienia pojęcia oraz wyjaśnienia jego istoty. Cytowana już praca Muecke próbuje wyprowadzić pojęcie czy też zjawisko ironii od kłamstwa. Zdaniem tego australijskiego badacza już sam fakt, że zarówno ironiści, jak i kłamcy mogą mówić to, co im się podoba, stanowi nić łączącą ironię z mówieniem nieprawdy. *Eiron*, bohater wczesnej komedii greckiej, który zdobywał przewagę nad *alazonem* przez udawanie mądrzejszego, niż

³ K. Ż y g u l s k i, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1976, s. 154.

⁴ *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 52.

był w rzeczywistości, jest nazywany przez Arystofanesa kłamcą⁵. Także Teofrast nazywając ironistę obłudnikiem, potwierdza tendencję panującą wśród starożytnych Greków, którzy byli skłonni do pejoratywnych sądów na temat stosowania ironii⁶. Źródeł sądów o takim charakterze należy dopatrywać się niewątpliwie w nastawieniu filozoficzno-estetycznym Greków, dla których zestawienie ze sobą sprzeczności musiało oznaczać nieprzyjemny dysonans⁷. Zdaniem Sedgewicka *eironeia* w czasach Peryklesa oznaczała raczej sposób bycia niż sposób mówienia, a ponadto aż do Arystotelesa była uznawana za słowo obraźliwe. Później *eironeia* miała stanowić określenie na udawaną skromność⁸. Zabieg udawania, a ściślej umniejszania swojej wiedzy, stosował Sokrates, chcąc zbić argumenty swojego rozmówcy.

Piotr Łaguna dowodzi, że jeszcze przed pojawieniem się ironii w sztukach teatralnych starożytnych Greków ujawniła się ona w *Iliadzie* Homera. Jej przejaw w utworze polega na tym, że wyższa pozycja, jaką zajmuje narrator w odróżnieniu od innych ludzi, pozwala mu na uzyskanie całościowego oglądu sytuacji. Jest więc w stanie zrozumieć znacznie więcej niż zwykli ludzie, którym dane jest spostrzeżenie zaledwie pewnych wycinków rzeczywistości. Kolejnym etapem w przemianach form ironicznych była tragedia Sofoklesa, której tradycje kontynuowali tak zasłużeni na polu literatury twórcy, jak Szekspir czy Słowacki⁹.

W odniesieniu do dramatów klasyków, ironia nie została właściwie nazwana aż do XVIII wieku, i co ciekawe, nie określono tego zjawiska żadnym innym terminem¹⁰. Aż do XVIII w. ironia sytuacyjna nie miała swojego określenia w języku angielskim. Muecke zastanawia się kiedy, jak i dlaczego ta forma zyskała właściwe sobie miano. Przesunięcia semantycznego autor dopatruje się w przypisywaniu fortunie czy losowi cech właściwych dla ironisty. Abstrakcja o cechach ironisty staje się prześmiewcą, co Muecke ilustruje przykładem zaczerpniętym z twórczości Szekspira. Troilus dowiedziawszy się o konieczności stracenia Kresydy, którą właśnie zdobył, wypowiada słowa

⁵ *Irony*, [w:] *Dictionary of World Literary, Terms, Criticism, Forms, Technique*, red. J. Shipley, T. Paterson, New Jersey 1960, za: P. Ł a g u n a, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków–Wrocław 1984.

⁶ T e o f r a s t, *Charaktery*, Warszawa 1950 – za: Ł a g u n a, dz. cyt., s. 15.

⁷ Ł a g u n a, dz. cyt., s. 19.

⁸ G. G. S e d g e w i c k, *Of irony especially in drama*, Toronto 1948, s. 11 – za: M u e c k e, dz. cyt.

⁹ Ł a g u n a, dz. cyt., s. 20-21.

¹⁰ M u e c k e, dz. cyt., s. 53.

„jakże mi szczęście moje urąga”¹¹. Kolejnym krokiem w nazywaniu ironii sytuacyjnej było odebranie roli ironisty fortune czy przypadkowi¹².

Ironia sokratyczna została poddana pewnym przekształceniom w nowożytnych koncepcjach takich filozofów, jak Schlegel czy Novalis. Zachowana została jednak jej istota, która wiąże się z dramatem ograniczenia ludzkich zdolności poznawczych i niemożnością zdobycia absolutnej wiedzy¹³. Do replik Sokratesa odwołuje się Kierkegaard i porównuje je do obrazu przedstawiającego dwa drzewa rosnące po obu jego stronach. Między konarami drzew znajduje się pozornie pusta przestrzeń. Jednak po uważnym spojrzeniu na owe drzewa widz przekonuje się, że ich kontury tworzą w centrum kompozycji wyobrażenie postaci Napoleona. Kierkegaard podsumowuje tę metaforę stwierdzeniem, że pozorne „nic”, które zawierają repliki Sokratesa, staje się prawdziwym nośnikiem treści¹⁴. Podobnie rzecz się ma w przypadku wypowiedzi ironicznej, której rzeczywisty sens nie jawi się natychmiast, lecz jest w pewien sposób zakryty dla odbiorcy i wymaga od niego większego wysiłku intelektualnego, który jest niezbędny dla zrozumienia treści przekazu.

W KRĘGU IRONII ZNACZENIE POJĘCIA IRONII W KONTEKŚCIE RÓŻNYCH ODMIAN KOMIZMU

Już po wstępnym przeglądzie prac poświęconych pojęciu ironii można stwierdzić, że jest to jedno z pojęć, którego znaczenie bardzo często ulega rozmyciu wśród wielu innych terminów oraz licznych klasyfikacji. Nierzadko pewne sposoby wypowiedzi bywają określane jako ironiczne, mimo że zawierają tylko pewne elementy ironii lub ich znaczenie jest zdecydowanie bliższe innym zjawiskom z obszaru form komicznych.

Ironię można rozpatrywać jako jedną z form dowcipu, współczynnik parodii lub persyflaży, a także jako jeden z przejawów drwiny, szyderstwa i sar-

¹¹ W. S z e k s p i r, *Troilus i Kresyda* – za: M u e c k e, dz. cyt.

¹² M u e c k e, dz. cyt., s. 55.

¹³ Ł a g u n a, dz. cyt., s. 22.

¹⁴ S. K i e r k e g a a r d, *O pojęciu ironii*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999, s. 22 -23.

kazmu¹⁵. W celu uchwycenia istoty ironii pomocne może okazać się zestawienie różnych odmian komizmu, wśród których należy wymienić wspomniany już dowcip, humor, karykaturę, groteskę, parodię czy satyrę.

Zygmunt Freud definiuje dowcip jako rodzaj subiektywnej komiczności, której człowiek jest sprawcą lub podmiotem, ale nigdy nie stanowi jej przedmiotu¹⁶. W swoim studium dotyczącym dowcipu przytacza także między innymi definicję sformułowaną przez Lippsa, która głosi, że dowcip jest „świadomym” i zamierzonym aktem wywołania obrazowej czy sytuacyjnej komiki. Twórca koncepcji psychoanalitycznej w psychologii wyodrębnia trzy główne sposoby definiowania tego terminu¹⁷. Rozumienie dowcipu może się opierać, według rozróżnień Freuda, na kontraście wyobraźniowym, sensie w nonsense bądź na zaskoczeniu i olśnieniu¹⁸. Dla potrzeb tego opracowania nie zostanie podjęta szersza analiza wymienionych terminów, ponieważ już nazewnictwo przyjęte przez Freuda pozwala na zrozumienie ogólnego ich znaczenia.

Pozostając w obszarze psychologicznego rozumienia zjawiska komizmu oraz jego kategorii i odmian należy wspomnieć o czynniku wewnątrzpodmiotowym, który decyduje o odbiorze tego rodzaju komunikatów. Takim czynnikiem jest humor, który można zdefiniować jako twórczą lub odbiorczą dyspozycję do postrzegania różnych zjawisk życia i sztuki w kategoriach komizmu¹⁹. Humor można zatem rozumieć jako ten element „wyposażenia” człowieka, który pozwala mu na skuteczny odbiór sytuacji komicznej. Należy podkreślić, że taka sytuacja może zostać przedstawiona w sposób werbalny, np. jako opis zabawnego zdarzenia, lub pozawerbalny.

Freud określił ironię jako podgatunek komizmu, wskazując na różnicę lub opozycję między efektem uzyskanym a oczekiwanym, która jest istotą ironii²⁰. Ta rozbieżność nazywana jest przez Lindę Hutcheon inwersją semantyczną, która jej zdaniem stanowi jeden z głównych elementów składowych ironii. Prócz tego autorka zwraca uwagę na funkcję pragmatyki wartościującej. Polega ona na ukazaniu wartościowania, które niemal zawsze jest pejoratywne. W strategii wartościowania ujawnia się ponadto stosunek autora

¹⁵ *Ironia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1988, s. 203.

¹⁶ Z. F r e u d, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 8.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 11-12.

¹⁹ *Humor*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 187.

²⁰ Dz. cyt., s. 220.

do samego tekstu. Ironia stanowi zatem w ujęciu Hutcheon złożenie kontrastu semantycznego i pragmatycznego wartościowania²¹. Na podstawie takich założeń teoretycznych autorka podejmuje próbę rozróżnienia pojęcia parodii, satyry i ironii. Tym samym, jak twierdzi, chociaż ironia jest bardzo ważna dla zaistnienia satyry i parodii, to w każdej z nich przejawia się w nieco odmienny sposób, natomiast wielu krytyków używa terminów wyżej wymienionych jako pojęć synonimicznych²². Linda Hutcheon twierdzi, że parodia może zakładać zarówno kontrast dwóch tekstów, jak i ich bliskość (*para* – *anty*-, *naprzeciw*, *obok*). Satyra natomiast ma polegać głównie na ośmieszeniu pewnych wad w celu poprawienia ludzkich zachowań²³. W satyrze można zatem dostrzec pewien cel dydaktyczny. Autorka przywołuje pojęcie etosu rozumiane jako dominująca reakcja realizowana przez tekst literacki, która jest subiektywną impresją wypływającą z niego²⁴. Ironia posiada etos kodowany podobnie jak satyra. W ironii jest to jednak etos drwiący, podczas gdy w satyrze kodowane jest znaczenie raczej pogardliwe i lekceważące. Główna różnica zaznacza się w tym, że satyra zawiera intencję poprawy wykpiwanych wad. W parodii można z kolei wyróżnić zarówno intencję agresywną (negatywną), jak i pozytywną w stosunku do tekstu parodiowanego²⁵. Podsumowując rozważania na temat parodii, Hutcheon określa jej etos jako „nienacechowany”. Przykładów parodii o etosie pełnym szacunku autorka dopatruje się między innymi w średniowiecznej parodii w liturgii, gatunku imitacji popularnym w renesansie a nawet w karnawale²⁶. Trudność w rozróżnieniu trzech omawianych terminów w obszarze tekstu pojawia się, kiedy etosy zaczynają wchodzić we wzajemne relacje, tworząc skomplikowane schematy. Trudności dotyczą, zdaniem badaczki, trzech aspektów. Odnoszą się one do: intencjonalności, kompetencji czytelnika i spolaryzowanej manipulacji autora²⁷.

W kontekście intencjonalności autorka zastanawia się nad problemem ironii nieświadomej. Nazywa tak sytuację, w której kodujący nie nosi się z zamiarem ironizowania, a dekodujący odczytuje komunikat jako ironiczny, niezależnie od intencji nadawcy. Zasadniczym warunkiem okazuje się inter-

²¹ *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, przeł. K. Górską, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 169.

²² Tamże, s. 166.

²³ Tamże, s. 171.

²⁴ Tamże, s. 173.

²⁵ Tamże, s. 175.

²⁶ Tamże, s. 179.

²⁷ Tamże, s. 180.

pretacja intencjonalności przez czytelnika. Zgodnie z tym tokiem rozumowania ironia zaistnieje, jeżeli odbiorca stwierdzi, że komunikat ironiczny został sformułowany intencjonalnie. Ironia wymaga ponadto od czytelnika trzech rodzajów kompetencji. Pierwszy z nich to kompetencje językowe, które pozwalają na odczytanie, rozszyfrowanie i odróżnienie pewnych domysłów od tego, co rzeczywiście zostało powiedziane lub napisane. Drugi rodzaj to kompetencja gatunkowa, opierająca się na znajomości norm, pozwalająca zidentyfikować wszelkie odchylenia od nich. Ostatnia z wymaganych kompetencji czytelnika, ideologiczna, jest konieczna, by ten mógł zrozumieć grę, którą prowadzi z nim kodujący (autor)²⁸. Manipulatorska polaryzacja autora zakłada istnienie dwóch biegunów. Na jednym z nich znajduje się agresja (satyra, zjadliwa ironia), na drugim etos neutralny, a nawet uniżony (parodia)²⁹.

WYBRANE DEFINICJE IRONII

Za *Oxford Dictionary of English* można podać dwa podstawowe znaczenia ironii. Termin jest definiowany jako wyrażenie pewnego znaczenia przy użyciu języka, w sposób, który normalnie oznacza coś innego. Drugie wyjaśnienie dotyczy ironii rozumianej jako stan spraw lub wydarzenie, które wydaje się przeciwne oczekiwanemu i w wyniku tego bywa odbierane jako zabawne³⁰. *The Oxford English Dictionary* definiuje ironię także jako figurę retoryczną, która polega na tym, że zamierzone znaczenie jest przeciwieństwem wyrażanego. W wyjaśnieniu tego terminu został uwzględniony termin *sarkazm* jako jedna z form, którą może przybierać ironia³¹.

Wyjaśnienie pojęcia ironii, zawarte w *Słowniku terminów literackich*, również obiera za punkt wyjścia sprzeczność między znaczeniem dosłownym a rzeczywistym, która jest głównym założeniem wypowiedzi ironicznej. W myśl rozpatrywanej definicji ironia zakłada także wyższość mówiącego, który posługuje się komunikatem tego rodzaju.

²⁸ Tamże, s. 183.

²⁹ Tamże, s. 186.

³⁰ Irony, [w:] *Oxford Dictionary of English*, Oxford 2003, s. 915.

³¹ Irony, [w:] *The Oxford English Dictionary*, t. VIII, Oxford 1989, s. 87. Definicje ironii zaczerpnięte z cytowanych w tym miejscu słowników oxfordzkich podają za: M u e c k e, dz. cyt.

W jednym ze słowników pojęć psychologicznych ironia jest definiowana jako „wyszydzenie, kpiące, deprecjonujący sposób zachowania się wobec kogoś, w szczególności kpiące pochwalenie będące naprawdę naganą”³². Taki sposób wyjaśniania pojęcia ironii wskazuje na jej powiązanie z oceniającą funkcją wypowiedzi lub zachowania. Ocena o charakterze ironicznym charakteryzuje się sprzecznością między komunikatem werbalnym czy zachowaniem a intencją nadawcy. Definicja, którą proponuje Pieter, uwzględnia zatem dwie główne cechy ironii: wykorzystanie sprzeczności oraz jej oceniający charakter.

W retoryce klasycznej pojęcie ironii jest rozumiane jako trop, który uwypukla przeciwieństwo semantyczne tego, co jest wyrażane słowami. Bywa stosowana w procesach sądowych w celu podkreślenia dowodów i jednocześnie zdobycia sympatii publiczności³³.

Zygmunt Freud, który dotyka problemu ironii w pracy dotyczącej dowcipu, postrzega ten sposób wypowiedzi przede wszystkim jako przedstawienie rzeczy poprzez jej przeciwieństwo. Wypowiedź ironiczna, rzecz jasna, powinna przekazać odbiorcy to, co jest zamiarem nadawcy, ale prawdziwe znaczenie powinno zostać ukryte. Zdaniem Freuda przedstawienie rzeczywistej treści komunikatu powinno zostać podane za pomocą słów wyrażających komunikat o znaczeniu wręcz przeciwnym. Informacji o ironicznym charakterze komunikatu można dostarczyć rozmówcy poprzez gesty lub ton głosu oraz inne akcenty stylistyczne. Dzięki takim zabiegom rozmówca może uniknąć formułowania w sposób bezpośredni wypowiedzi kłopotliwych, dotyczących krytyki osoby lub zjawiska, czy treści wręcz obraźliwych. Ważne jest, by zredukować wrażenie sprzeczności, które może zrodzić się u odbiorcy. Dodatkowym atutem wynikającym ze stosowania ironii w wypowiedzi jest przyjemność, którą niesie ona odbiorcy komunikatu. Otóż, zdaniem Freuda, uczucie przyjemności wynika z zaniechania ledwie podjętego wysiłku przeciwstawienia się sprzeczności, który okazuje się niepotrzebny. Za wadę stosowania ironii uważa Freud to, że może ona nie zostać należycie odczytana³⁴.

Podobnie jak Freud, także Michał Głowiński zwraca uwagę na podstawowy – jego zdaniem – warunek zaistnienia ironii, jakim jest identyfikacja jej przez odbiorcę komunikatu. Nie można mówić o ironicznym charakterze wypowiedzi skierowanej do określonego odbiorcy, jeżeli ten nie uświadamia sobie takiego charakteru. Jak się okazuje, przeszkody w przepływie komunikatu

³² *Ironia*, [w:] J. P i e t e r, *Słownik psychologiczny*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 116.

³³ M. K o r o l k o, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 105.

³⁴ F r e u d, dz. cyt., s. 220.

ironicznego mogą być bardzo liczne, począwszy od zbyt młodego wieku odbiorcy, poprzez niedostateczny poziom rozwoju intelektualnego, aż po brak woli odbiorcy. Stąd też stosowanie ironii w wypowiedzi nazywa autor eseju zabiegiem dość ryzykownym³⁵.

W ujęciu teoretycznym przyjętym przez Lindę Hutcheon, gdzie nadawca jest kodującym a odbiorca dekodującym, autorka podaje określoną intencję kodującego oraz rozpoznanie ironii przez dekodującego jako warunki niezbędne do zaistnienia ironii. Ponadto podkreślona zostaje konieczność skierowania tekstu ironicznego poza sam tekst³⁶. Model wypowiedzi jako interakcji autora (kodującego) i czytelnika (dekodującego) w tekście i poprzez tekst opisuje Paul Riceur³⁷.

Muecke określa ironizowanie jako „taki sposób mówienia, pisania, gry aktorskiej, zachowania się czy malowania, w którym znaczenie rzeczywiste bądź zamierzone, przedstawione bądź ewokowane, jest z założenia różne i nie do pogodzenia ze znaczeniem pozorowanym bądź nadawanym”. Autor dodaje, że znaczenie określane jako prawdziwe nie musi stanowić przeciwieństwa znaczenia udawanego, ale wystarczy, że będzie aluzją do „myślowych zastrzeżeń autora”³⁸. To podejście wydaje się nieco bardziej łagodne w zestawieniu z przytaczanymi wcześniej koncepcjami zakładającymi przeciwieństwo między jawną i ukrytą warstwą komunikatu ironicznego.

We wstępie do antologii tekstów o ironii Michał Głowiński podkreśla, że ironia może się przejawiać w różnych formach mowy. Nie jest możliwe wyznaczenie granic obszaru, gdzie ironia się zaczyna i gdzie kończy. Choć można doszukać się przykładów użycia ironii w czystej postaci, to nie sposób stwierdzić, że istnieje jeden zarezerwowany dla ironii sposób mówienia³⁹. Ta różnorodność form, w których ironia się przejawia, stanowi zasadniczą trudność w jej identyfikacji i naukowym opracowaniu.

Według Kwintyliana „Ironia objawia się przez sposób przekazywania, przez charakter mówiącego bądź przez naturę tematu. Jeśli bowiem którakolwiek z tych trzech rzeczy nie idzie w parze ze słowami, od razu staje się jasne, że intencja mówiącego jest odmienna od tego, co mówi”⁴⁰. Wycho-

³⁵ *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 9.

³⁶ Dz. cyt., s. 167.

³⁷ *Biblical hermeneutics*, [w:] *Egzystencja, struktura, wyraz, zdarzenie*, Warszawa 1975 – za: H u t c h e o n, dz. cyt.

³⁸ M u e c k e, dz. cyt., s. 61.

³⁹ Dz. cyt., s. 5.

⁴⁰ Q u i n t y l i a n, *Instytutio oratoria* – za: M u e c k e, dz. cyt.

dząc od rozumienia ironii, sformułowanego przez Kwintyliana, Muecke przedstawia swoją własną koncepcję ujmowania znaczenia tego pojęcia. Akcentuje on znaczenie całości kontekstu w relacji do prezentowanych przez nadawcę poglądów. Na całość kontekstu składają się: wiedza odbiorcy o autorze i temacie, treść komunikatu nadawcy wykraczająca poza znaczenie wypowiedzi oraz wiedza odbiorcy uzyskana pośrednio za pomocą sposobu głoszenia poglądów przez nadawcę. Ironia zakłada sprzeczność między tym, co nadawca komunikuje a całością kontekstu⁴¹. Muecke rozwija i precyzuje definicję ironii, wskazując na konkretne elementy kontekstu, które są istotne w procesie jej odczytania. Zarówno w tym spojrzeniu na problem ironii, jak i w poglądach zaprezentowanych wcześniej silnie akcentowana jest rola czynników, które zaliczyć można do kontekstu wypowiedzi. Wnioski płynące z tych teoretycznych rozważań stanowią przesłankę dla analizy problemów dotyczących występowania elementów ironii na gruncie sztuk plastycznych. Niemniej jednak dokonanie przełożenia ustaleń wynikających z badań nad ironią w literaturze na płaszczyznę sztuki powinno zostać opatrzone daleko idącą ostrożnością.

IRONIA W RELACJI DO KOMIZMU

W celu zdefiniowania pojęcia ironii konieczne jest odniesienie zakresu znaczeń tego terminu do pojęcia komizmu. Warto przedstawić w tym miejscu przynajmniej kilka wybranych sposobów definiowania tego zagadnienia jako kategorii szerszej niż pojęcia analizowane w poprzednich częściach tej pracy. Powstało wiele teorii dotyczących komizmu i w związku z tym także w rozumieniu samego pojęcia ujawniają się różnice w zależności od przyjętej orientacji badawczej. Pomocne może zatem okazać się przytoczenie w tym rozdziale głównych założeń wybranych teorii komizmu. Na wstępie warto przyrzeć się definicji proponowanej w *Słowniku terminów literackich*. Zgodnie z tym wyjaśnieniem komizm to „właściwość charakterystyczna dla pewnych konfiguracji zjawisk spotykanych w życiu lub przedstawianych przez sztukę, wywołująca u obserwatora, mogącego być równocześnie uczestnikiem lub sprawcą takich konfiguracji, reakcję w postaci śmiechu i wesołości wyklucza-

⁴¹ Dz. cyt., s. 68.

jąca zarazem silne emocje negatywne”⁴². Na podkreślenie zasługuje to, że komizm wyklucza przeżywanie silnych emocji negatywnych. Można zatem identyfikować pewien obszar znaczeniowy odrębny dla ironii i komizmu. W przypadku doświadczania ironizowania silne emocje negatywne nie mogą zostać wykluczone.

W omawianym ujęciu komizmu wyróżniono także główne mechanizmy motywujące wystąpienie komizmu. Tymi mechanizmami są: odczucie przewagi obserwatora, zaskoczenie odbiorcy i zmiana jego postawy, ujawnienie pewnej niedorzeczności i niecelowości a także automatyzmu i mechaniczności, sprzeczność między prawdą i pozorem⁴³.

Zdaniem Bohdana Zawadzkiego: „komizm, jak każde zjawisko psychiczne, zależy zarówno od rodzaju podmioty, jak i od licznych warunków, tkwiących w samym podmiocie, od jego trwałych i chwilowych dyspozycji”⁴⁴.

W teorii sformułowanej przez Ueberhorsta pierwszym z koniecznych warunków zaistnienia komizmu jest ujawnienie się istotnej lub pozornej wady⁴⁵. Widoczny jest tutaj wpływ Arystotelesa, który za konieczne dla wystąpienia komizmu uważał „rzeczy błędne i haniebne, które przytem nie są bolesne ani szkodliwe”⁴⁶. Według Groosa z kolei rozśmieszać mają ujemne odchylenia od normy⁴⁷. W koncepcji komizmu Bergsona wykluczone zostaje współistnienie z komizmem wszelkich innych silnych wzruszeń. Filozof ten podkreśla też, że niemożliwe jest istnienie komizmu bez tła społecznego. Komizm może bowiem być odczuwany jedynie w kontakcie z ludźmi. Jeżeli jednak źródłem komizmu jest zwierzę, wynika to z porównywania jego zachowania do postaci ludzkiej⁴⁸. Ta teoria mogłaby zatem pełnić rolę przyczynku do rozważań na temat komizmu przedstawień zwierzęcych w sztuce. Zakłada ona, że nie samo zwierzę jest źródłem komizmu ale mechanizm poznawczy, który pozwala na zestawienie tego stworzenia z postacią ludzką. Można pokusić się o stwierdzenie, że zwierzę będzie odbierane jako bardziej komiczne wraz ze wzrostem stopnia podobieństwa jego zachowania do zachowania ludzkiego. W takiej sytuacji dochodzi bowiem do sprzeczności między tym, co jest oczekiwane a tym, co

⁴² *Komizm*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 230.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ *Przegląd krytyczny ważniejszych teoryj komizmu*, „Przegląd Filozoficzny” 1929, nr 32, s. 17.

⁴⁵ Tamże, s. 46.

⁴⁶ Tamże, s. 44.

⁴⁷ Tamże, s. 49.

⁴⁸ Tamże, s. 53.

obserwowane. W tym wypadku od zwierzęcia odbiorca oczekuje zachowania właściwego takiemu stworzeniu, a obserwuje zachowanie charakterystyczne dla istoty ludzkiej. Sztywność, automatyzm i mechaniczność, które są głównymi pojęciami w teorii Bergsona, w sposób następujący tłumaczy jego zwolennik, Dumas: „komizm powstaje zawsze wtedy, gdy jednostka zamiast postawy inteligentnej i dostosowanej, jaką powinna dać, daje reakcję automatyczną i niedostosowaną”⁴⁹. Śmiech wobec tak charakteryzowanej sytuacji miałby stanowić narzędzie, przy pomocy którego społeczeństwo karci jednostkę niedostosowaną.

Za najbardziej trafną teorię komizmu Zawadzki uznaje myśl Aleksandra Baina, którą ten sformułował w dziele *The emotion and the will*. Postawiona tam teza głosi, że „powodem śmieszności jest poniżenie jakiejś ważnej osoby lub sprawy, w okolicznościach, które nie wywołują jakiegoś innego silnego wzruszenia”⁵⁰. Śmieszność wynikająca z takiego poniżenia, percypowana przez odbiorcę, miałaby dawać poczucie mocy i przynosić ulgę w sytuacji doniosłej, która krępuje koniecznością przestrzegania wielu konwenansów. Innymi słowy śmieszność jednej osoby, której podlega w jakiś sposób inna jednostka, stanowi dla tej drugiej osoby rodzaj pośredniego przyzwolenia na ograniczenie energii wkładanej w przestrzeganie określonej normy. Jeszcze inaczej można tę sytuację wyjaśnić w sposób następujący: osoba znajdująca się w pozycji nadrzędnej w stosunku do partnerów interakcji, która narzuca pewne normy, w sposób pośredni zwalnia (przynajmniej częściowo) z ich przestrzegania, kiedy sama je przekracza wywołując śmieszność swoim nieprzystającym zachowaniem.

Za problem istotny i wart poruszenia uznać można funkcje, jakie może spełniać komizm. Okazuje się bowiem, że zjawisko to, które jest często obecne zarówno w literaturze, jak i sztukach plastycznych nie jest tylko pewnym sposobem artystycznej ekspresji, ale może pełnić określone role w społeczeństwie i w funkcjonowaniu jednostki. Komizm, a także ironia, jawi się już nie tylko jako cecha pewnej sytuacji czy sposób formułowania komunikatu. Komizm wraz z całym bogatym repertuarem form, jakie przyjmuje, jest integralnym elementem kultury. Co więcej, w niektórych warunkach komizm spełnia rolę niezwykle ważną, gdyż stanowi część społecznych regulacji w relacjach między ludźmi.

⁴⁹ Tamże, s. 55.

⁵⁰ Tamże, s. 56.

Śmiech, który jest fizjologiczną reakcją na sytuację komiczną, może pełnić funkcję biologiczną bądź społeczną. Może towarzyszyć rozładowaniu napięcia po doświadczonej właśnie sytuacji zagrożenia, jest rodzajem terapii. W sytuacji społecznej może być narzędziem deprecjonowania zła czy umniejszania wartości postaci negatywnych moralnie. Już Molier zauważa, że na ogół człowiek woli zostać określony jako zły niż jako śmieszny. Wyśmianie stanowi bowiem dla niego dużo bardziej surową karę. Tę degradującą funkcję śmiech spełnia w komedii. Regulacyjna funkcja śmiechu polega na reagowaniu jego wzbudzeniem w kontakcie z jednostką nieprzystosowaną, w jakiś sposób nieprzystającą do panujących norm⁵¹.

Bohdan Dziemidok w swoim studium przytacza poglądy Bergsona uważającego śmiech za karę, będącą następstwem wyłamywania się jednostki z ram społecznego funkcjonowania, których funkcje pełnią normy społeczne. Autor przywołuje także słowa Jana Bystronia, który przypisuje normom całkowite panowanie nad życiem społecznym, a opinii publicznej prawo wymierzania kary w postaci śmiechu wobec wszelkich odchyłeń o tychże norm⁵².

Badania etnograficzne potwierdzają istnienie w niektórych społeczeństwach roli społecznej „błazna”, którego zadaniem jest utrzymanie ładu moralnego i normatywnego. Człowiek pełniący tę funkcję ma piętnować zachowania, które nie sprzyjają prawidłowemu funkcjonowaniu społeczności. Jako dowód na istnienie społecznie ugruntowanej funkcji śmiechu można przywołać fakt istnienia doniosłej roli kpin, szyderstw w życiu plemion z Wysp Triombrian-dzkich (Malanezja)⁵³. Dziemidok przedstawia z kolei przykłady plemion zamieszkujących m.in. Grenlandię i obie Ameryki, w których śmiech pełni funkcję swojego rodzaju regulatora życia społecznego. Również w strukturze indiańskiego plemienia Pueblo występują postacie świętych błaznów, których obowiązkiem jest strzeżenie porządku i ładu społecznego⁵⁴. Można dostrzec pewne analogie między przytoczonymi przykładami a profesją błazna w kulturze europejskiej.

Zdaniem Dziemidoka „władcą” komizmu jest komik. Istotę jego zajęcia stanowi to, że jest sprawcą śmiechu, ale nigdy nie staje się jego przedmiotem. Rola komika polega na wzbudzaniu śmiechu przez użycie dowcipnej, żartobli-

⁵¹ J. K l e i n e r, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961, s. 77-78.

⁵² B. D z i e m i d o k, *Społeczna rola komizmu*, „Studia Socjologiczne ” 11(1963), nr 4, s. 121.

⁵³ B. M a l i n o w s k i, *Szkice z teorii kultury*, Warszawa 1958, s. 353-354.

⁵⁴ Dz. cyt., s. 124.

wej formy lub przedstawienia⁵⁵. Wydaje się zatem, że postać, której zadaniem jest ośmieszanie sytuacji, rzeczy oraz ludzi i ich zwyczajów, towarzyszy ludzkości od zawsze.

Prócz funkcji regulującej funkcjonowanie społeczne komizm, jak uważa Dziemidok, może być orężem w walce o postęp. Jako przykład funkcjonowania komizmu w tej sferze przywołuje autor Moliera i jego ostrze komizmu wymierzone w średniowieczny Kościół, naukę i sądownictwo⁵⁶. W walce klasowej komizm służyć może zarówno wyśmiewaniu warstw niższych, jak i dyskredytowaniu bogaczy i możnych tego świata. Komizm stanowić może zatem broń reformatorów oraz konserwatystów i służyć zarówno wyśmiewaniu skostniałych poglądów, jak i myśli postępowych⁵⁷. Autor sygnalizuje wreszcie poznawcze wartości komizmu. Uważa, że komizm pozwala głębiej wnikać w strukturę otaczających człowieka zjawisk i ludzi. Ułatwia także odróżnienie pozorów od fikcji⁵⁸. Co do ostatniego stwierdzenia należy jednak dodać, że komizm często do tego stopnia deformuje rzeczywistość, iż odróżnienie jej od fikcji staje się bardzo trudne. Wówczas nie tyle nie ułatwia dokonywania rozróżnień między rzeczywistością a pozorami, ale wręcz je utrudnia. Można powiedzieć, że dzieje się tak w wypadku ironii, która operuje sprzecznymi znaczeniami⁵⁹.

Na pewną problematyczność pojęcia komizmu wskazuje Juliusz Kleiner, który twierdzi, że komizm jest ściśle związany z problematyką komedii jako gatunku teatralnego. Obok komedii, w teatrze antycznym wystawiano jednak także utwory satyryczne. W traktacie Witruwiusza ukazana została różnica w dekoracji teatralnej stosowanej w ramach tych gatunków. Tłem dla wystawianych komedii były prywatne budynki, balkony i widoki z okien. Scenerię dla utworów satyrycznych stanowiły natomiast groty, góry i elementy wiejskiego pejzażu⁶⁰. Dekoracja tego rodzaju stanowiła odwołanie do naturalnego środowiska satyrów, którzy byli rozpustnymi bóstwami lasów i towarzyszami Dionizosa. Konotacje między współczesnym rozumieniem komizmu

⁵⁵ Tamże, s. 84.

⁵⁶ Tamże, s. 130.

⁵⁷ Tamże, s. 130.

⁵⁸ Tamże, s. 139.

⁵⁹ Warunkiem przeprowadzenia takiego toku rozumowania jest dokonanie klasyfikacji ironii jako pewnej formy komizmu. Jak się jednak okazuje, dokonanie takiego przyporządkowania nie jest oczywiste z uwagi na bliskość znaczeniową ironii zarówno w odniesieniu do komizmu, jak i tragizmu. Problem zostanie przedstawiony szerzej w dalszej części artykułu.

⁶⁰ W i t r u w i u s z, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1956, s. 92.

i satyry a komedią i dramatem satyrowym w teatrze antycznym są złożone. Dlatego Kleiner proponuje termin *ś m i e s z n o ś ć* jako słowo wolne od problematyki teatru. Termin ten miałby służyć jako określenie pewnych właściwości zdarzeń i ludzi, które wywołują reakcję śmiechu u odbiorcy percypującego te właściwości. Problem polega jednak na tym, że reakcja psychiczna w formie śmiechu może być odpowiedzią na wiele różnych bodźców i nie ograniczają się one do klasy tych, które nazwiemy komicznymi. Zgodnie z powyższym, stwierdzenie, że komizm jest tym, co wzbudza reakcję śmiechu, jest niepełne. Należałoby raczej powiedzieć, że w określonych okolicznościach komizm może wywoływać psychiczną reakcję śmiechu. Śmiech może być wzbudzany przez sytuację czy osobę komiczną, ale nie zawsze tak się dzieje. Zdarza się również, że śmiech jest reakcją na sytuację daleką od takiej, którą określilibyśmy jako komiczną⁶¹.

Pierwsza fizjonomika, którą przypisuje się Arystotelesowi, wiązała wygląd ciała z wartością moralną duszy⁶². Rozkwit tej tematyki notuje się w renesansie. Jedną z najbardziej znanych prac dotyczących fizjonomiki jest traktat Giovanniego Battisty de la Porta, zatytułowany *De humana physiognomonia* (1586 r.)⁶³. Charakter zainteresowania ludzką fizjonomią doskonale oddaje zdanie zaczerpnięte z *Historii twarzy*: „Dwulicowość to obsesja fizjonomiki; traktaty pełne są portretów ludzi fałszywych, perfidnych, kłamliwych i niewiernych: niepokojących postaci dwoistych mężczyzn, stworzonych do oszustwa, których pisma te zestawiają z morfologią małp, językami jaszczurek, charakterem kobiet [...]”⁶⁴. Obiektem największego zainteresowania były zatem twarze o cechach poniekąd patologicznych, deformacjach, które dawały wyraz wypaczeniom charakteru i zachowania.

IRONIA W RELACJI DO TRAGIZMU

Komizm może być analizowany z perspektywy jego relacji do tragizmu. Z rozważań Juliusza Kleinera na temat komizmu można wysnuć wniosek

⁶¹ K l e i n e r, dz. cyt., s. 77-78.

⁶² J. C o u r t i n e, C. H a r o c h e, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 17.

⁶³ Tamże, s. 25.

⁶⁴ Tamże, s. 28.

o istnieniu trudności interpretacyjnych związanych z tym terminem. Sam autor twierdzi, że zadaniem łatwiejszym jest zdefiniowanie tragiczmu⁶⁵. Analizując obszary znaczeniowe terminów k o m i z m, t r a g i z m i i r o n i a można dostrzec związki tego ostatniego zarówno z komizmem jak i tragiczmem.

Na problematykę związku między ironią a tragiczmem wskazuje między innymi Douglas Colin Muecke. Badacz ten przywołuje mit o Ikarze jako unaocznienie znaczenia tragiczności, która doświadczana jest wtedy, gdy: „... bezpośrednio przeżywamy działalność, która realizując wysoką wartość, równocześnie i w tym samym akcie działania podkopuje warunek jej istnienia, lub też innej z nią związanej wartości”⁶⁶. Innymi słowy jest to nieoczekiwana zmiana biegu wydarzeń o kierunku przeciwnym w stosunku do intencji bohatera, którą Arystoteles nazywa p e r y p e t i ą⁶⁷. W tym miejscu należałoby ponownie sięgnąć po wyrażenie „ironia losu”. Na ironię wydaje się zakrawać to, że słońce, ku któremu chciał się wzbić Ikar stało się przyczyną jego upadku. Być może jednak bardziej odpowiednie będzie użycie pojęcia ironii w stosunku do wydarzeń o mniejszym znaczeniu dla podmiotu. Można bowiem mniemać, że o ile ironia losu rozumiana jako pewna złośliwość będzie powodowała śmiech, a w najgorszym wypadku złość i poczucie bezradności to tragiczność będzie raczej skłaniała do refleksji nad kondycją ludzkiego życia. Kwestia odpowiedzi na pytanie, czy w przedstawieniu obecna jest ironia, czy tragiczm, wydaje się trudna do rozstrzygnięcia. Niemniej jednak nie ulega wątpliwości, że określenie ironii jako jednego z rodzajów komizmu jest rozwiązaniem ograniczonym i nie oddaje w pełni charakterystyki tego zjawiska. Na podstawie wyżej zarysowanych problemów stanowiących wstęp do bardziej rozległej analizy przedstawień ironicznych można stwierdzić, że związek między ironią a tragiczmem jest niemal równie silny jak relacja ironii z komizmem. Niektóre pozycje słownikowe wyodrębniają jednak pojęcie ironii tragicznej jako odrębną formę ironizowania⁶⁸. Ironia tragiczna rozumiana jest w ścisłym związku z tragedią jako gatunkiem teatralnym i służy opisowi działań głównego bohatera, charakteryzujących się tym, że wbrew jego woli i wiedzy prowadzą do katastrofy. Podstawowe założenie ironii po-

⁶⁵ Tamże, s. 77.

⁶⁶ M u e c k e, dz. cyt., s. 54.

⁶⁷ A r y s t o t e l e s, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 2006, s. 35.

⁶⁸ Takie rozróżnienie znaleźć można w *Oxford Dictionary of English* w wyjaśnieniu znaczenia terminu jako techniki literackiej (por.: *Oxford Dictionary of English*, Oxford 2003, s. 915).

zostaje niezmiennie, bowiem ironia tragiczna także opiera się na sprzeczności. W tym wypadku jest to sprzeczność między sytuacją, w której aktualnie znajduje się bohater, a tym, co sobie uświadamia⁶⁹. Niezmienna pozostaje zatem podstawowa zasada ironii, która oparta jest na sprzeczności między tym, co znane, a tym, co pozostaje ukryte.

RODZAJE IRONII I OBSZARY JEJ WYSTĘPOWANIA

Do podstawowych form ironii Głowiński zalicza ironię sokratyczną, retoryczną i romantyczną. Ironia retoryczna, która została opisana już w antycznych traktatach, ma na celu przede wszystkim stworzenie odpowiedniego nastawienia u odbiorcy przez nadawcę komunikatu, a więc jest próbą wywarcia wpływu na opinię publiczną. Ironia sokratyczna jest z kolei procedurą dyskusyjną, która zakłada rodzaj gry pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Ironia romantyczna jest najsilniej związana z literaturą i powstaje w relacji twórcy dzieła z samym dziełem czyli efektem tworzenia. Głowiński zastanawia się nad zasadnością tych podziałów. O ile mają one uzasadnienie historyczne, o tyle brak precyzyjnie określonych kryteriów podziału sprawia, że można podważyć ten podział z logicznego punktu widzenia⁷⁰.

Głowiński przeciwstawia się jednocześnie dychotomizacji podziału dzieł literackich ze względu na zawartość ironii w treści. Zdaniem autora ironizować można z różnym natężeniem, więc analizy ironii można dokonać zarówno w aspekcie jakościowym, jak i ilościowym. Ironia może być wpleciona w dzieło literackie w taki sposób, że będzie ledwie zauważalna, ale może być również bezwzględna i brutalna⁷¹. Poziomą subtelności ironii można oznaczyć jako określony punkt kontinuum.

Dwa podstawowe rodzaje ironii, jakie wyróżnia Muecke, to ironia werbalna i ironia sytuacyjna⁷². Zasadnicza różnica między tymi dwoma rodzajami ironii polega na tym, że ironia werbalna wymaga podmiotu – ironisty, który we właściwy sposób będzie manipulował znaczeniami swojej wypowiedzi. Dodatkowym lecz istotnym warunkiem jest świadome i intencjo-

⁶⁹ *Ironia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 204.

⁷⁰ Dz. cyt., s. 6-7.

⁷¹ Tamże, s. 13.

⁷² Dz. cyt., s. 46.

nalne posługiwanie się tą techniką przez podmiot. O ironii sytuacyjnej mówimy wówczas, gdy sama sytuacja może zostać określona jako ironiczna. Mówi się o ironii losu, kiedy wbrew wszelkim wysiłkom i staraniom podejmowanym przez jednostkę rezultaty okazują się sprzeczne z oczekiwanymi. W takich wypadkach w roli ironisty możemy postawić wspomniany los lub przypadek. Słabość słownikowego wyjaśnienia ironii werbalnej (figury retorycznej) Muecke dostrzega w tym, że stanowi ona tylko jedną podklasę zbioru, do którego zaliczyć można także ironię muzyczną, obrazową, ironiczną mimikrę a nawet ironię architektoniczną⁷³. Równie ciekawym, jak i trudnym problemem jest to, jak określić sytuację, w której podmiot – ironista (pisarz, malarz) przedstawia w swoim dziele czy utworze sytuację ironiczną. W tym wypadku występuje bowiem zarówno ironia wcześniej określona jako werbalna, jak i jej odmiana sytuacyjna, choć przedstawiona w sposób pośredni.

Jednym ze sposobów przejścia od ironii werbalnej do sytuacji ironicznej, na który wskazuje Muecke, jest współistnienie ironii werbalnej z sytuacją, którą można uznać za ironiczną. Sytuacja, w której jeden z rozmówców nie jest świadomy kierowanej w jego stronę wypowiedzi ironicznej, sama w sobie staje się ironiczna. Takimi nieświadomymi ofiarami ironii stawali się rozmówcy Sokratesa⁷⁴.

Innym sposobem klasyfikacji ironii, jaki proponuje Muecke, jest podział ze względu na jawność jej występowania. Z ironią jawną spotykamy się wtedy, gdy ofiara ironii lub obserwator (np. czytelnik, widz) ma natychmiast zorientować się w prawdziwych intencjach ironisty⁷⁵. Ironia ukryta ma być bardziej subtelna i wyrafinowana. Często odkrywanie takiej ironii jest długim procesem. Ironizowanie ukryte niesie ze sobą niebezpieczeństwo dla ironisty, który może nie zostać zrozumiany. Odczytanie ironii jest natomiast ważnym elementem koniecznym do zaistnienia ironii werbalnej. Może się jednak zdarzyć, że podmiot ironizując pewną postać zupełnie nie życzy sobie, by ta osoba odczytała ukryty sens komunikatu. Odbiorcami komunikatu ironicznego w takiej sytuacji mogą stać się obserwatorzy (inne osoby będące uczestnikami rozmowy, zdarzenia, interakcji). Podkreślenia wymagają dwie kwestie. Po pierwsze, by mówić o ironii, konieczna jest intencja mówiącego. Jeżeli odbiorca odczyta komunikat jako ironiczny, mimo że nie taka była intencja mówiącego, to mamy do czynienia z sytuacją ironiczną. Drugą kwestią jest konieczność zrozumienia ironii przez odbiorcę lub odbiorców. Jak już wcześ-

⁷³ Tamże, s. 48.

⁷⁴ Tamże, s. 58.

⁷⁵ Tamże, s. 62-64.

niej wspomniano, komunikat ironiczny nie może uzyskać tej nazwy bez świadomości odbiorcy, iż z rzeczoną ironią ma do czynienia⁷⁶.

Ciekawym rodzajem ironii, wyodrębnionym przez Muecke, jest ironia prywatna. Jest ona zjawiskiem o tyle interesującym, że nie wymaga świadomości podlegania ironizowaniu u osoby, z której się ironizuje. Jej istota tkwi właśnie w tym, by przedmiot ironii nie był tego świadomy, bowiem z tego faktu płynie cała przyjemność podmiotu – ironisty. Tylko nadawca komunikatu ironicznego posiada wiedzę na temat prawdziwego znaczenia swojej wypowiedzi⁷⁷.

Muecke wyodrębnia także cztery inne odmiany ironii, którymi są: ironia bezosobowa, samouwłaczająca, naiwna i udratyzowana. W przypadku pierwszej odmiany nacisk jest położony na komunikat ironiczny, który rzuca cień na osobę ironisty i ta przestaje mieć znaczenie. Ironia samouwłaczająca stoi na antypodach ironii bezosobowej. W tej odmianie ironista przewrotnie wykorzystuje swoją osobę do ironizowania. Podmiot pomniejsza swoją wartość przedstawiając siebie jako głępszego niż w rzeczywistości. W trzeciej z odmian ironista występuje w roli rzecznika poglądów wyrażonych przez prostego człowieka, który charakteryzuje się tym, że przy swojej prostocie dostrzega niejednokrotnie to, czego nie widzą mądrzejsi od niego. Ostatnia z odmian, wykorzystywana przez dramaturgów polega po prostu na przedstawianiu przez ironistę sytuacji ironicznych⁷⁸.

ZNACZENIE ŚMIECHU W KULTURZE PÓŹNEGO ŚREDNIOWIECZA

Podejmując próbę zbadania zjawiska ironii w plastyce proponuję rozpocząć od refleksji nad problemem śmiechu. W tym rozdziale ograniczę się jednak do obszaru kultury średniowiecza europejskiego.

Poza oficjalną kulturą kształtowaną przez bogatych mieszczan, szlachtę i duchowieństwo funkcjonowała w wiekach średnich kultura ludowa, w ramach której obowiązywał inny porządek, inny sposób widzenia świata i praw, które nim rządzą. Śmiech był elementem, który nadawał kulturze ludowej późnego średniowiecza określony kształt i sprawiał, że była ona strukturą

⁷⁶ Tamże, s. 66.

⁷⁷ Tamże, s. 71.

⁷⁸ Tamże, s. 72-74.

spójną, zawierającą w sobie wykładnię sposobu myślenia szerokich rzesz ludu. Niemal wszystko, co składa się na ludową kulturę śmiechu, miało swoje źródło w lękach, namiętnościach, dążeniach człowieka późnego średniowiecza. W wiekach średnich śmiech lokowany był poza granicami oficjalnej kultury, ideologii i wysokiej literatury. Funkcjonowanie śmiechu poza sferą ogólnie przyjętych norm i oficjalnie akceptowanych rytuałów sprawiało, że stał się on potężnym narzędziem, które cieszyło się ogromnymi przywilejami, jakimi była wolność i możliwość nierespektowania prawa w określonych sytuacjach⁷⁹.

Śmiech, zabawa czy żart były instrumentem, który pozwalał przypuścić atak na wroga i jednocześnie uniknąć kary⁸⁰. Należy jednak podkreślić, iż śmiech w średniowieczu był wyraźnie oddzielony od powagi, natomiast w antyku nie istniała tak wyraźna granica między tymi dwoma stylami. Antyczna powaga niejednokrotnie wymagała zastosowania pewnej dozy komizmu, który miał pełnić funkcję korekty lub dopełnienia tego, co zostało powiedziane⁸¹. Sposób mówienia prawdy za pośrednictwem żartu postuluje, za maksymą Horacego, wielki myśliciel epoki, Erazm z Rotterdamu, którego styl wypowiedzi niejednokrotnie zawiera w sobie elementy dowcipu czy ironii⁸². Filozof podkreśla również wartość dydaktyczną dowcipu, którego forma zewnętrzna, choć prosta i z pozoru nieprzystojna, to jednak może stać się nośnikiem treści moralnych i filozoficznych⁸³. Wracając do średniowiecznego rozdzielenia śmiechu i powagi należy podkreślić, że śmiech w kulturze późnego średniowiecza był śmiechem świątecznym. Ten rodzaj śmiechu miał być sposobem na pokonanie zarówno strachu przed tym, co pozaziemskie (piekło, diabeł, śmierć), jak i przed tym, co ziemskie, ale dalekie od funkcjonowania zwykłego śmiertelnika. Do tej sfery zaliczano władzę świecką i duchowną⁸⁴.

Zjawiskiem, które w sposób szczególnie napawało lękiem ludzi średniowiecza, była śmierć. Można wyróżnić dwa rodzaje sposobów radzenia sobie z tą odmianą lęku. Oprócz wykorzystania do tego celu ochronnej funkcji śmiechu, stosowano także szereg rytuałów związanych ze śmiercią jako faktem zgonu, pogrzebem i żałobą, które przybierały formę misterium. Zwyczaje związane

⁷⁹ M. B a c h t i n, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Kraków 1975, s. 143-145.

⁸⁰ Tamże, s. 381.

⁸¹ Tamże, s. 202.

⁸² J. D o m a ń s k i, *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*, Warszawa 2001, s. 69.

⁸³ Tamże, s. 251.

⁸⁴ B a c h t i n, dz. cyt., s. 186.

ze śmiercią były następstwem tabu, które dotyczyło tej wrażliwej kwestii. Sprawa śmierci była do tego stopnia delikatna i budząca lęk, że nawet przekazanie informacji o czyimś zgonie stanowiło wyraz niezwykłego szacunku i strachu, czyli uczuć, które żywiono wobec niego⁸⁵. Strach, który zrodził się w odpowiedzi na niezrozumiałą siłę, jaką była epidemia dżumy, był wszechobecny i wszechogarniający. Choroba, która szerzyła się w Europie w 1348 r., niosła ze sobą śmierć wielu ludzi i rozpacz tych, którzy obserwowali jej żniwo z uczuciem kompletnej bezradności. Delumeau pisze wręcz o „Krainie Strachu”, która zapanowała wówczas w Europie. Trwoga zrodzona w połowie XIV w. nie była stanem ducha, z którego społeczeństwo europejskie owego czasu mogło łatwo przejść do stanu normalności.

Poczucie negatywizmu i bezradności zakorzeniło się w umysłach współczesnych jako reakcja na działanie czynników, wobec których świat był bezradny. Stan ten, który dzisiejsi psychologowie czy psychiatrzy nazwaliby zespołem stresu pourazowego, trwał aż do początku XVII w.⁸⁶ Delumeau przywołuje przykłady porad lekarskich z tego burzliwego okresu. Medycy, a za nimi także uchwały rad miejskich, nierzadko zalecały śmiech jako remedium na wszechobecny strach, który dodatkowo przyczyniał się do rozwoju epidemii dżumy. Wobec tego nakazywano urządzenie rozmaitych zabaw i rozrywk, których celem było wzbudzanie leczniczego śmiechu⁸⁷.

Jak już wspomniano, czynnikiem wywołującym lęk była także osoba władcy i inne organy władzy, które w jego imieniu kierowały życiem jednostek. Lęk przed władzą miał inny charakter. Współczesna psychologia, która stawia wyraźną granicę między pojęciem lęku i strachu, w odniesieniu do władzy sugerowałaby raczej użycie terminu strach. To pojęcie różni się od lęku tym, że oznacza negatywną emocję związaną z czymś, co jest zupełnie realne i możliwe do fizycznego doświadczenia przez człowieka. Wydaje się, że władza uosabiana przez osobę króla i jego posunięcia polityczne była dla człowieka średniowiecza czymś bliższym niż przerażająca i bezwzględna wokół śmierć, o której rosły wciąż nowe, napominające opowieści i legendy. W kwestii relacji do władzy należy nadmienić, że świadomość polityczna ludu była w owym czasie tak znikoma, że ograniczała się do przyporządkowania władcy do określonego typu sprawowania władzy. Władca mógł być, w myśl tych klasyfikacji, uznany za sprawiedliwego i szlachetnego, oszukane-

⁸⁵ J. H u i z i n g a, *Jesień Średniowiecza*, Warszawa 1961, s. 71.

⁸⁶ J. D e l u m e a u, *Strach w kulturze Zachodu: XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 26.

⁸⁷ Tamże, s. 118.

go przez doradców, mściciela sławy swojego rodu lub ratowanego w nie-szczęściu przez swoich poddanych⁸⁸. Prawdopodobnie przykład tego ostatniego typu władcy może stanowić Karol VI, w intencji którego ulicami Paryża maszerowały budzące wzruszenie procesje grup zawodowych. Wędrowcy, którzy szli boso mając puste żołądki, ofiarowali swoje trudy za powodzenie w działaniach wojennych władcy zmagającego się z Armaniakami⁸⁹. Strach przed władcą był dla przedstawiciela ludu rodzajem „wewnętrznego cenzora” nakazującego szacunek dla autorytetu⁹⁰.

Śmiech stanowił warstwę ochronną dla postaci błazna, który pod takim „płaszczem” mógł przemycić prawdę obiektywną i abstrakcyjną, prawdę ogólnoludzką, która była wolna od ograniczeń prawdy nazywanej feudalną. Ta ostatnia była bowiem pozbawiona obiektywizmu i nabierała odmiennego kształtu w zależności od warstwy społecznej, której dotyczyła⁹¹. Społeczeństwo średniowieczne nie wierzyło powadze, która była kojarzona z obłądą sprawujących władzę. Człowiek żyjący u schyłku średniowiecza dawał wiarę śmiechowi, który miał swoje asocjacje z tym, co odświętne i skłaniające do spojrzenia w przyszłość. Symboliczny wymiar święta zakładał bowiem śmierć tego, co stare, i narodziny nowego, które niosło ze sobą nadzieję⁹². Przywilej mówienia tego, co było objęte tabu, jakim dysponował błazen, ma swoje głębsze uzasadnienie w historii i tradycji podejścia do osób obłąkanych. Kultura chrześcijańska zapożyczyła bowiem z tradycji Wschodu sposób myślenia o chorych psychicznie jako tych, którzy są nośnikami bożej mądrości. Obłąkanemu przypisywano dar jasnowidzenia i władania wieloma językami i stąd jego osoba budziła jednocześnie strach i podziw. Nie jest również dziełem przypadku, że pierwotnie błaznów ludowych czy dworskich rekrutowano z szeregów ludzi chorych umysłowo⁹³.

Miejscem, gdzie w wyznaczonym czasie (najczęściej świątecznym) przedstawiały obowiązywać oficjalnie przyjęte i akceptowane normy rządzące międzyludzkimi kontaktami, był plac targowy. W centrum średniowiecznego miasta stanowił on enklawę nieprzyzwoitości, swobody, rozluźnienia obyczajów i atmosfery niekończącego się karnawału. Tutaj można było spotkać rozmaite formy językowej twórczości ulicznej, jak obelgi, zakłęcia czy prze-

⁸⁸ Tamże, s. 27.

⁸⁹ Tamże, s. 21.

⁹⁰ B a c h t i n, dz. cyt., s. 170.

⁹¹ Tamże, s. 169.

⁹² Tamże, s. 171.

⁹³ M. S ł o w i ń s k i, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Warszawa 1993, s. 66.

kleństwa oraz językowe gatunki uliczne⁹⁴. Jednym z takich gatunków była reklama jarmarcznego nawoływacza, którą Bachtin nazywa ludową, przypisując jej jednocześnie elementy ironii, a właściwie autoironii, ponieważ reklama ludowa zawsze, przynajmniej do pewnego stopnia, śmiała się z samej siebie. Określenia, którymi opisywany jest sprzedawany produkt, mają stopień najwyższy. Jest to rodzaj celowej przesady i „rozdęcia” ironicznej wypowiedzi⁹⁵. Ponadto jarmarcznemu zachwalaniu towarzyszyły niejednokrotnie ironiczno-parodystyczne poręczenia, jak np. niecka flaków przeznaczona dla tego, kto znajdzie książkę o większych walorach (*Gargantua i Pantagruel*, t. I, ks. II, Kraków 2003, s. 129-130). Tymczasem flaki (*les tripes*) były pokarmem o bardzo niskiej wartości. Sprzedawano je bardzo tanio w dniu uboju z powodu tego, że nie można było ich dłużej przechowywać. Co więcej, mimo starannego czyszczenia pozostawała we flakach część zwierzęcego kału, który był zjadany. Jednak, podobnie jak ekskrementy, także flaki mają znaczenie ambiwalentne. Prócz tego, że kojarzą się z tym, co nie jest nic warte, z defekacją oraz śmiercią, stanowią także symbol narodzin nowego życia jako to, co jest związane z łonem⁹⁶.

„Okrzyki Paryża” (*cris de Paris*), czyli głośna reklama paryskich przekupniów o rytmicznej, wierszowanej formie, były niezwykle popularne i odegrały istotną rolę na tętniących życiem placach i ulicach. Wesole okrzyki sprzedawców, pełne pochwał, wręcz zachwyty nad sprzedawanymi produktami, nie są pozbawione także ironii, która może je sprowadzić do tonu obelżywego i złorzeczącego. Okrzyki jarmarcznych sprzedawców są także związane ze wspomnianym już bachtinowskim dołem materialno-cieleśnym. Przekupnie reprezentują jednak pozytywny aspekt tego dołu, który kojarzy się z obfitością jedzenia, picia oraz zdrowiem i płodnością⁹⁷.

Okazją, w której prawo przestawało obowiązywać było „święto głupców” (*fête des fous*); cieszyło się ono szczególną popularnością i trwałością we Francji. Istotą tego święta było umniejszenie wartości i ośmieszenie rozmaitych symboli i obrzędów religijnych. W czasie tego szczególnego świętowania dokonywano przeniesienia duchowego wymiaru rytuałów kościelnych na płaszczyznę materialno-cieleśną. Przykładów takiego przeniesienia dostarcza Bachtin pisząc o obżarstwie i opilstwie na kościelnym ołtarzu czy wykonywa-

⁹⁴ B a c h t i n, dz. cyt., s. 242-243.

⁹⁵ Tamże, s. 249-250.

⁹⁶ Tamże, s. 251-253.

⁹⁷ Tamże, s. 282.

niu nieprzyzwoitych ruchów⁹⁸. Wszystkie te czynności miały się oczywiście odbywać we wnętrzu kościoła. Z elementami „święta głupców” związany jest także zwyczaj przebierania się oraz zamiana tzw. dołu hierarchii społecznej z jej „górami”. W ten sposób, na czele barwnych, prześmiewczych korowodów stawali błazeńscy królowie, opaci czy biskupi⁹⁹. Wydaje się jednak, że najbardziej dosadnym sposobem emanacji materialno-cielesnego dołu były rytuały, w których używano ekskrementów, jak na przykład okadzanie błazeńskiego biskupa za pomocą odchodów, które miały zastępować kadzidło. Istnieje wiele przykładów, które potwierdzają poniżającą wymowę obrzucania kałem lub oblewania moczem. Wymowa tego gestu nie jest jednak tak jednoznaczna, jak mogłoby się wydawać. Ów dół cielesny pełni bowiem także funkcję zapładniającą i rodzącą, a zatem obrazy moczu i kału zachowują związek z płodnością i dobrobytem, które mają wydźwięk pozytywny. Jest to kolejny przykład ambiwalentnej natury śmiechu w późnym średniowieczu i wczesnym renesansie¹⁰⁰. Bachtin przytacza wiele przykładów literackich, stanowiących dowód na to, że obrazy moczu i kału w epoce Rabelais’go zawierały w sobie elementy odrodzenia, dostatku i płodności. Motyw wskrzeszenia młodzieńca za pomocą strumienia moczu pojawia się w *Baldusie* Folenga, natomiast gorący mocz trawionego przez chorobę Pantagruela daje początek gorącym źródłom Francji i Włoch, które mają właściwości lecznicze¹⁰¹. Wydzieliny ludzkiego ciała w dawnej medycynie miały szersze powiązania z życiem i śmiercią. Lekarze często posługiwali się analizą moczu chorego w celu orzeczenia o jego stanie zdrowia¹⁰².

Na pamiątkę ucieczki Marii i małego Jezusa do Egiptu ustanowione zostało „święto osła”. Nietrudno się domyślić, że w centrum inscenizacji tego biblijnego wydarzenia znalazł się właśnie osioł. W ramach tego święta odprawiano między innymi tzw. osłe msze, podczas których kapłan błogosławił lud za pomocą osłego krzyku, a tenże lud odpowiadał mu takim samym okrzykiem, który miał zastąpić słowo *amen*¹⁰³.

Tego rodzaju święta o żartobliwym, a wręcz błazeńskim charakterze odgrywały w społeczeństwie średniowiecznym ważną rolę¹⁰⁴. Za Bachtinem

⁹⁸ Tamże, s. 146-147.

⁹⁹ Tamże, s. 155.

¹⁰⁰ Tamże, s. 232-234.

¹⁰¹ Tamże, s. 236-237.

¹⁰² Tamże, s. 274.

¹⁰³ Tamże, s. 153.

¹⁰⁴ Huizinga pisząc o istocie uroczystości zauważa, że święto nie zawsze było związane z radością i tańcem, ale bywało także pełne krwawych rytuałów. Badacz podkreśla jednak, że

można wymienić kilka funkcji obrzędów tego rodzaju. Przede wszystkim błazeńskie święta były rodzajem wentyla bezpieczeństwa dla wszelkich niekontrolowanych sił występujących w kręgach ludowych. W liście obiegowym paryskiego wydziału teologicznego z 12 marca 1444 roku, którego fragment przywołuje Bachtin, czytamy: „Beczki z winem pękają, jeśli się ich od czasu do czasu nie odkrywa i nie wpuszcza do nich powietrza”. Ludzi porównuje się w tym miejscu do źle wykonanych beczek na wino, które mogą pęknąć wskutek fermentacji nabożności i bojaźni bożej zachodzącej w ich wnętrzu. Pozwolenie na błazeństwo ma uniemożliwić zepsucie się wina, czyli dobrą służbę Bogu¹⁰⁵.

Śmiech rozbrzmiewający podczas „święta głupców” czy „święta osła” był również, ale nie tylko, po prostu szyderstwem z kościelnego rytuału oraz hierarchii obowiązującej w systemie kościelnym¹⁰⁶. Podczas wyśmiewania liturgicznych obrzędów, degradacji ulegała ich duchowa symbolika, którą sprowadzano do poziomu tzw. materialno-cielesnego dołu, symbolizowanego właśnie przez osła. Święto osła było zatem obrzędem sprowadzenia tego, co duchowe i dalekie ludowi do tego, co związane z fizjologią i jest bliskie przedstawicielowi ludu¹⁰⁷. Błaznów z kościołów angielskich usunięto w 1542 r. We Francji drzwi świątyn zamknęły się przed błaznami dopiero w 1551 r., mimo że już w 1444 r. paryski wydział teologiczny wydał stosowne orzeczenie. Podejmowane kroki prawne bynajmniej nie osłabiły pozycji ulicznego trefnisia. Wyrzucenie go z wnętrz kościelnych dało impuls do tworzenia w okresie od XIV do XVII w. towarzystw błazeńskich. Błazeńskie widowiska zyskiwały coraz bardziej satyryczne zabarwienie¹⁰⁸.

Przejawy *parodia sacra* występują bardzo licznie w twórczości literackiej wieków średnich. Jako przykłady parodystycznego podejścia do sfery *sacrum* Bachtin wymienia liczne parodie tekstów modlitw (*Pater Noster*, *Ave Maria* czy *Credo*), tekstów liturgicznych (*Liturgia pijaków*, *Liturgia graczy*), parodystyczne ewangelie (*Pieniężna ewangelia według marki srebra*, *Ewangelia pijaków*). Licznych przykładów trawestacji modlitw, tekstów religijnych, a nawet imion świętych i męczenników szukać można w mowie potocznej oraz

niezależnie od formy obrzędów, czas świąteczny był okresem, kiedy nie obowiązywały reguły „zwykłego życia” (por.: J. H u i z i n g a, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967, s. 39).

¹⁰⁵ B a c h t i n, dz. cyt., s. 147.

¹⁰⁶ Tamże, s. 148.

¹⁰⁷ Tamże, s. 152.

¹⁰⁸ S ł o w i ń s k i, dz. cyt., s. 43. Historie bractw błazeńskich referuje Słowiński za: M. L e v e r, *Zepter und Nerrenkappe. Geschichte des Hofnarren*, Monachium 1983.

żargonie niskiego kleru, którego przedstawiciele potrafili przenieść treści niemal każdego tekstu ze sfery *sacrum* na płaszczyznę jedzenia, picia czy erotyki¹⁰⁹. Przenoszenie szczegółów z życia erotycznego na płaszczyznę religijną, związaną rytuałem kościelnym, stopniowo rozwinęło się w oddzielną formę literacką.

Krąg poetycki, który formuje się wokół Karola z Orleanu, przedstawia zawód miłosny w formach aseczy klasztornej, a nawet męczeństwa, kpi ze świętości Dziesięciu Przykazań, a nawet dokonuje profanacji przysięgi na Ewangelię¹¹⁰. Tego rodzaju trawestacje nie ograniczały się do sfery religii i duchowości, choć wydaje się, że ten rodzaj parodii jest najbardziej gorszący i nieprzyzwoity. Bezwstyd i rozkiełznanie pierwotnych popędów stały się przyczyną przyobleczenia w kostium licznych dwuznaczności, gier słownych i ironii całego gatunku komiczno-erotycznego. Pochodzenie tego gatunku określa Huizinga jako „dziki pęd”, który wyrósł z epitalamium¹¹¹. Sztuka uprawiania tego gatunku literackiego polegała na tym, by ubrać miłość fizyczną w terminologię związaną z jakimś rzemiosłem lub rękodziełem. W XIV i XV w. materiał do budowania erotycznych metafor czerpano przede wszystkim z polowań, turniejów rycerskich i muzyki. Przedstawiano też historie miłosne w konwencji procesów sądowych. Jako przykład takiej parodii mogą posłużyć *Orzeczenia sądu w sprawach miłosnych (Arrestz d'amour)* przez prokuratora Parlamentu Martiala d'Auverge (1430-1508)¹¹².

Michaił Bachtin określa ironię jako formę zredukowanego śmiechu¹¹³. Idea śmiechu, który nie jest już po prostu wesołością, wiąże się z przemianami kulturowymi. Człowiek przechodzi od śmiechu prymitywnego, prostodusznego, do jego bardziej wyrafinowanych form, które niosą ze sobą większe zróżnicowanie znaczeń. Redukcja śmiechu na przestrzeni wieków koreluje z przemianami w obrębie obyczajowości. Reguły dobrego zachowania zabraniały przecież komunikowania wprost pewnych treści i ujawniania prawd związanych z ludzką intymnością. Nie należało również pozwalać sobie na jawną krytykę oraz na swobodne wyrażanie swoich popędów. Tego rodzaju system nakazów i zakazów nie funkcjonował oczywiście we wszystkich war-

¹⁰⁹ B a c h t i n, dz. cyt., s. 160-162.

¹¹⁰ H u i z i n g a, *Jesień...*, s. 144.

¹¹¹ Tamże, s. 143-144.

¹¹² W okresie późniejszym stanowiły źródło inspiracji dla La Fontaine'a.

¹¹³ Dz. cyt., s. 219.

stwach społecznych. Można powiedzieć, że środowisko mieszkańców wsi nie podlegało takim regulacjom jeszcze bardzo długo¹¹⁴.

Przemiany obyczajów, wzrost poziomu kulturalnego oraz narodziny kultury mieszczańskiej, której ambicją było przejmowanie zwyczajów arystokracji, wiązały się z potrzebą większej subtelności przekazu. Komunikat miał być bardziej wyrafinowany. Taki charakter ma właśnie komunikat ironiczny. Ironia jest taką formą drwiny, która daje ironiście poczucie bezpieczeństwa, ponieważ w każdej chwili może on przerzucić cały sens wypowiedzi na jej zewnętrzną warstwę. Warstwa zewnętrzna jest swoistą „skorupą”, która dopiero w swoim wnętrzu ukrywa prawdziwy drwiący ton przekazu. Zatem, w razie niebezpieczeństwa nadawca szeroko rozumianego komunikatu może po prostu zapewnić, że w jego wypowiedzi nie istnieje sens inny poza tym, który został wyrażony wprost. Ironia i ironizowanie jawią się jako fantastyczne narzędzia, które stwarzają artyście pole do niemal nieograniczonej gry z odbiorcą poprzez tworzenie sieci rozmaitych aluzji, pozornych sprzeczności i odniesień do innych dzieł. Ironii jednak towarzyszy również niebezpieczeństwo, które jest związane z możliwością niewłaściwego jej odczytania. Warto jednak zadać sobie pytanie, czy rzeczywiście rozpatrywać tę kwestię w kategoriach ryzyka. Być może na tym właśnie polega fascynująca i zaskakująca natura ironii, że w pewnym momencie zaczyna ona poniekąd funkcjonować poza kontrolą.

Celem niniejszego artykułu było dokonanie prezentacji wybranych teoretycznych i kulturowych podstaw takich zjawisk, jak śmiech, komizm i ironia. Dokonane klasyfikacje i rozróżnienia mogą okazać się pomocnym narzędziem w warsztacie historyka sztuki. Dla dziedziny sztuk plastycznych nie zostały jak dotąd wypracowane odrębne podstawy teoretyczne pojęcia ironii i sposobów ironizowania jako sposobu wypowiedzi artystycznej. Tymczasem ograniczenie perspektywy odbioru treści dzieła do kategorii komizmu może prowadzić do pominięcia bardziej subtelnych znaczeń. Rozpoznanie ironii na obrazie czy w dziele rzeźbiarskim jest trudne, a potwierdzenie takiej identyfikacji może budzić wiele wątpliwości. Można jednak zaryzykować postulat przyjęcia

¹¹⁴ Wyczerpujące studium dotyczące przemian obyczajowości w Europie Zachodniej od epoki feudalizmu po XVIII wiek stworzył Norbert Elias. Autor przedstawia ewolucję obyczajowości w takich sferach, jak zachowanie przy stole, w sypialni, zaspokajanie potrzeb fizjologicznych itp. Badania oparte są na licznych przykładach zasad zachowania i opatrzone szeroką perspektywą teoretyczną, która uwzględnia uwarunkowania socjologiczne i psychologiczne (por. N. E l i a s, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1980).

nico szerszego rozumienia pojęcia ironii na płaszczyźnie sztuk pięknych. Proponuję zatem, by w plastyce jako ironiczne rozpatrywane były wszystkie te wyobrażenia, które zawierają trzy elementy przekazu ironicznego. Wśród nich należy wymienić na pierwszym miejscu element komiczny, czyli wszelkie zabiegi artysty, które polegają na próbach wzbudzenia śmiechu u odbiorcy. Drugim, równie ważnym elementem przekazu ironicznego w sztuce jest ukrycie właściwego sensu wypowiedzi. Artysta-ironista powinien posługiwać się komunikatami pośrednimi, które wymagają od widza uruchomienia dodatkowych zasobów poznawczych w celu zrozumienia ukrytego znaczenia. Trzecim i ostatnim elementem jest krytyka. Komunikat krytyczny, zawarty w przekazie artystycznym, może dotyczyć rozmaitych kwestii. Artysta może formułować naganę wobec zjawisk społecznych, ludzkich wad czy innych twórców. Wydaje się, że spełnienie tych trzech warunków w dziele plastycznym może ukonstytuować komunikat o charakterze ironicznym. Być może poszukiwanie ironii w plastyce średniowiecznej wykracza poza możliwości zbadania sposobu myślenia ludzi tej epoki. Niemniej jednak tacy autorzy, jak Bachtin, Guriewicz czy Le Goff, dostarczają całą gamę przesłanek świadczących o złożonej i skomplikowanej funkcji średniowiecznego śmiechu. Bogactwo tego zjawiska, jego psychologiczno-społeczne konotacje, zachęcają do tego, by badać wszelkie odmiany komizmu we wszystkich ich przejawach, także w języku form plastycznych.

BIBLIOGRAFIA

- A r y s t o t e l e s, Poetyka, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 2006.
- B a c h t i n M., Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu, Kraków 1975.
- C o u r t i n e J.-J., H a r o c h e C., Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007.
- D e l u m e a u J., Strach w kulturze Zachodu: XIV-XVIII w., przeł. A. Szymanski, Warszawa 1986.
- D o m a n s k i J., Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu, Warszawa 2001.
- D z i e m i d o k B., Społeczna rola komizmu, „Studia Socjologiczne” (11)1963, nr 4, s. 119-144.
- G ł o w i n s k i M., Ironia jako akt komunikacyjny, [w:] Ironia, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 5-16.

- F r e u d Z., Dowcip i jego stosunek do nieświadomości, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.
- H u i z i n g a J., Jesień średniowiecza, Warszawa 1961.
- H u i z i n g a J., Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967.
- H u t c h e o n L., Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym, przeł. K. Górską, [w:] Ironia, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s 165-190.
- K i e r k e g a a r d S., O pojęciu ironii, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999.
- K l e i n e r J., Studia z zakresu teorii literatury, Lublin 1961.
- K o r o l k o M., Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny, Warszawa 1990.
- Ł a g u n a P., Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii), Kraków–Wrocław 1984.
- M a l i n o w s k i B., Szkice z teorii kultury, Warszawa 1958.
- M u e c k e D. C., Ironia: podstawowe klasyfikacje, przeł. G. Cendrowska, [w:] Ironia, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 43-74.
- Oxford Dictionary of English, Oxford 2003.
- P i e t e r J., Słownik psychologiczny, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
- S ł o w i Ń s k i M., Błazen. Dzieje postaci i motywu, Warszawa 1993.
- Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1988.
- The Oxford English Dictionary, t. VIII, Oxford 1989.
- W i t r u w i u s z, O architekturze ksiąg dziesięć, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1956.
- Z a w a d z k i B., Przegląd krytyczny ważniejszych teorii komizmu, „Przegląd Filozoficzny” 1929, nr 32, s. 17-59.
- Ż y g u l s k i K., Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu, Warszawa 1976.

FROM LAUGHTER TO IRONY
THE INTRODUCTION TO THE ISSUES OF IRONY

S u m m a r y

This article provides a theoretical basis for the analysis of the phenomenon of irony in the art of the late Middle Ages. In this text the author limits himself to the presentation of theoretical aspects. An attempt to identify the irony as a mean of expression of the artist in the work of art has been planned in the separate work.

The starting point for understanding the concept of irony is the phenomenon of laughter, one of the most basic of human responses, which is the base for more complex forms of humor, and its numerous variations. The aim of the author of this article is ordering, as fully as possible, the concepts that revolve around the issue of the comic. Many of the terms included in the main category of the meaning that is the humor, such as parody, satire or irony, is sometimes used interchangeably and the boundaries between them are blurred. Due to the

fact that one of the assumptions of ironic speech is that it was not easy to read, its diagnosis is often debatable. However, such scholars as Bachtin and Le Goff see some signs of irony in medieval literature and everyday life of European citizens.

Most of the research concerns the irony of its occurrence in the language and art closely associated with the language, the literature. Irony and ironic words are rare in relation to the visual arts. Reflection on the concept of irony and the analyze of its meanings in different contexts in this article is the starting point for subsequent analysis and interpretation of selected works of art.

Słowa kluczowe: ironia, komizm, śmiech, humor, średniowiecze.

Key words: irony, comic, laughter, humour, Middle Ages.