

Raoul Schrott, Arthur Jakobs

Ironia, mejoza i hiperbola¹

1.

Termin „ironia” został zaczerpnięty z greckiej komedii, gdzie odnosi się on do *eiron* – bohatera sprytnego, ale słabego i wiecz- nie pokrzywdzonego (niem. *Kleintuer* – człowiek skromny), który zwycięża nad swoim przeciwnikiem, zuchwale głupim *alazonem* (niem. *Großtuer* – bufon). Obie postaci mają znaczenie psycho- logiczne, ponieważ reprezentują cywilizacyjny produkt wczesnej urbanistyki oraz demokracji: w przestrzeni publicznej „ja” przed- stawia się teraz jako dialog *per-sona* (prze-brzmienie; „ja” przema- wia zakryte maską, która pokazuje tylko jedną cechę charakteru, a ukrywa wszystkie pozostałe).

Poprzez ten rodzaj dysymulacji dramatyczny wydzźwięk uży- skuje aspekt filozoficzny. W *Obronie Sokratesa* Platona Sokrates udaje przed swoimi rozmówcami – którzy udają, że wszystko wie-

1 Szkic *Ironie, Meiosis und Hyperbel* jest fragmentem rozdziału *Denkfiguren (Figury myśli)* z książki *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren* [Schrott, Jakobs 2011: 467-481]. Składa się z części literaturoznawczej (sześć ustę- pów) oraz komentarza psychologicznego Box 36. *Hirnwitz und Ironie oder wie verhüten Techniker? (Humor i ironia, czyli czy umiesz się żegnać, dziewczynko?)* [przyp. tłum.].

dzą – iż sam nie wie nic. Postępuje tak, aby dotrzeć do wiedzy. Poprzez niedopowiedzenia Sokrates jako *iron* przeciwstawia się więc w przewidywalny sposób oszukańczej przesadzie *alazona*. Pojawia się tu jednak pytanie, dlaczego akceptujemy małą postawę *eirona*, która również nie oddaje całej prawdy. Być może z tego powodu, że intuicyjnie wiemy, iż nasze poznanie świata zawsze wiąże się z deficytem poznawczym, a mimo to ciągle ulegamy domniemaniu posiadania dostępu do całościowej perspektywy.

Ironia zaczyna się od konfliktu, dostrzeganej różnicy między pozorami a rzeczywistością. To sprawia, że staje się ona podstawową postacią myśli, która może przybierać wszelkiego rodzaju formy stylistyczne: ironię tragiczną i komiczną, retoryczną i praktyczną, autoironię i podwójną ironię, ironię sytuacji (jak w przypadku Sokratesa) lub ironię losu (jak w historii Edypa). Ujmując to słowami Sorena Kierkegaarda: tak jak filozofowie twierdzą, że bez wątplenia nie jest możliwa prawdziwa filozofia, tak też zasadne będzie argumentacja, że żadne ludzkie życie nie jest autentyczne bez ironii.

Ironia wyraża przeciwieństwo tego, co dana osoba ma na myśli. Posługując się sarkazmem, cynizmem, mejozą i hiperbolą, jest jednym z formotwórczych elementów naszej mowy. To chwyt retoryczny, który może ukryć, jakie są nasze prawdziwe intencje, i pozbawić nas odpowiedzialności za to, co mówimy.

Pod względem treści ironia ujawnia także element moralny, ponieważ stanowi wyzwanie dla tradycyjnych idei, wierzeń lub wspólnych obszarów. Najwyraźniej dowodzi tego cynizm, który z zasady przypisuje wszystkiemu tę samą quasi-nihilistyczną wartość; nic nie jest dla niego święte, różne elementy okazują się na tym samym poziomie istotne i nieistotne, moralne i amoralne. W kontekście dialogowym demonstrowuje on strategię *zoon politikon*, która reaguje agresją słowną na hierarchię społeczną.

Mówiąc ogólnie, ironia w życiu publicznym pokazuje ludzi jako „tych innych”, oddzielonych od „my”. Jest prowokacją, która ułatwia dotknięcie możliwych ludzkich sojuszy i rywalizacji. Jednak jej teatralność potrzebuje wspólnej przestrzeni. Ironia jako wymiana ciosów staje się widoczna, gdy uczestnicy dialogu kierują

się tą samą ideą i posiadają tę samą wiedzę – inaczej ich zdania byłyby albo absurdem, albo czystym kłamstwem. Aby twierdzenie „X jest prawdziwym Einsteinem” zawierało ironię, mówca i słuchacz muszą mieć tak samo złe zdanie na temat inteligencji X. Ironia nie wyrażając tego, co ma na myśli, oznacza milcząco spójne perspektywy – gdy pokazujemy, że rozumiemy ironię zdania, przekazujemy też, że rozumiemy siebie nawzajem.

2.

Ironię można wyrazić za pomocą różnych strategii słownych. Aby odwrócić treść danego stwierdzenia, wystarczy nadać mu po prostu nowy ton. [...] Gdy wyrażamy to samo w inny sposób, powstaje pęknięcie poznawcze. Odmienna prozodia powoduje krytyczny dystans do faktycznego stwierdzenia – inna intonacja oznacza inną intencję. Jednak nie tylko inaczej wypowiedziane słowo zmienia przekaz, melodyka również może wyrażać sarkastyczne intencje. [...] Różne akty mowy – twierdzenie czy obietnica – zyskują poprzez intonację nowe znaczenie. Sarkazm pełni tu rolę echa, które upraszcza złożone stereotypy oraz ujawnia karykatury. Nie bez powodu sarkazm oznacza szyderstwa i kpiny (dosłownie *sarcazein* – zeszkrobać mięso z kości).

W języku angielskim brakuje pojęcia określającego jak rozumieć ironię: *at face value*². W ujęciu semantycznym ma ona w sobie coś wiarygodnego, ponieważ jesteśmy zadowoleni z jej powierzchowności. Dowodzą tego eksperymenty językowe, które pokazują, że nie rozumiemy ironiczných stwierdzeń, jeżeli najpierw analizujemy je dosłownie, a następnie odwracamy ich znaczenie. Początkowo nie interesuje nas, czy stwierdzenie jest prawdziwe czy fałszywe. Lecz wbrew wszystkim ideom analizy lingwistycznej znacznie szybciej przetwarzamy stwierdzenia sformułowane ironicznie niż te nieironiczne, które przedstawiają tę samą wiadomość w sposób „suchy”. W myśl tej zasady już sama intonacja wypowiedzi zdradza zamiar szybciej aniżeli analiza semantyczna.

2 Z angielskiego ‘brać kogoś/coś dosłownie’ [przyj. tłum].

Okazuje się to interesujące z psychologicznego punktu widzenia. Z jednej strony sam fakt, że jakaś wypowiedź zostaje powtórzona, wydaje się stwarzać nam możliwość wystąpienia ironii – tak jakby każde naśladowanie było potencjalnie tylko złą imitacją. Wyrażenie „Byłeś bardzo pomocny” często wzbudza podejrzenia o ironię, jeśli nie dodamy do niego słówka „naprawdę”.

Jednak co pomyślimy, gdy ktoś w deszczowy dzień zauważy: „Ładną mamy dziś pogodę, prawda?”. Podane zdanie od razu, intuicyjnie rozumiemy poprawnie. Po pierwsze dlatego, że odnosi się do wspólnego postrzegania rzeczywistości – złej pogody. Po drugie z tego powodu, iż mówiący wchodzi w rolę osoby niewidomej i udaje, że rozmawia z nieobecną trzecią osobą. W przypadku rzeczywistego odbiorcy to samo stwierdzenie jest natychmiast identyfikowane jako sarkastyczne, gdyż ten rozpoznaje intencję mówiącego.

Ironia społeczna to ostatecznie darwinistyczna gra samozaspokajania się i dewaluacji drugich (*eironeia* w sensie etymologicznym): przesłuchiwanie i pytaniem innych, co właściwie mają na myśli.

W kognitywnym ujęciu ironia opiera się również na drugim elemencie. Ponieważ nasz mózg ma na celu określenie wszystkich możliwych zdarzeń, ironia wprowadza różnicę pomiędzy oczekiwaniem a rzeczywistością, aby uświadomić nam ich niedopasowanie. Mechanizm działa jak żart: powstaje określone przypuszczenie, które następnie podważa puentę. Napięcie wynikające z tej chwilowej dezorientacji umysłowej przeradza się na końcu w śmiech – potencjalna agresja zostaje wysublimowana. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy różnica między oczekiwaniem a rzeczywistością staje się jedynie refleksją: jak na przykład u Edypa, który przywołuje własny upadek, ponieważ nie zna różnicy między tym, w co wierzy, kim jest, a kim jest naprawdę.

Dla Giambattisty Vica ironia wciąż była najwyższym poziomem świadomości, sposobem samokrytycznej refleksji opisującej naukę lub historię. Jednak mogła również reprezentować kulturowy punkt końcowy i stać się mentalną impotencją. Taka klasyfikacja powstaje wtedy, gdy łączy się ze sobą elementy poznawcze ironii z ich elementami społecznymi. Aby móc przeciwstawić

się temu ironicznemu osądowi, trzeba najpierw rozpoznać paradigmat ludzkiego działania. Ironia może być więc rozumiana także jako zwykły akt zastępczy, który maskuje faktyczne ludzkie działanie. Dziwacznym żartem ułatwia zachowanie twarzy – nie trzeba ustosunkować się do danej wypowiedzi, ale stosując ironię, można wyrazić, że wręcz nie sposób zająć jakieś stanowisko.

3.

Słowo mówione bezbłędnie akcentuje ironię poprzez mimikę, gesty i ton głosu (głównie nosowy), tekst pisany może zaś to sugerować za pomocą cytatów, przypisów, kursywy, typografii, stylu akademickiego (sic!) lub niezdarne (!?). Jeśli brakuje takowych sygnałów, ironia staje się trudna do odczytania. Intencję autora tekstu można wtedy zrozumieć jedynie pośrednio, czytając między wierszami.

Z drugiej strony ironia staje się poetycką zasadą stylistyczną w kolażu, naśladownictwie lub krytycznym pastiszu. Do przykładów takich utworów należą parodie Hansa Magnusa Enzensbergera³ zainspirowane wierszem *Radewechsel* autorstwa Bertolta Brechta. To karykatury utrzymane w formie aleksandrynów, tercetów, gazeli, *clerihewów* i poezji konkretnej. Za przykłady mogą posłużyć poezje *Distichon* lub *Alkäische Ode*⁴, w których ironia uzyskiwana jest poprzez dystans metonimiczny pomiędzy parodią wiersza a jego oryginałem. [...]

Bertolt Brecht, *Der Radwechsel* (1953)

Ich sitze am Straßenhang.

Der Fahrer wechselt das Rad.

Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.

Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.

Warum sehe ich den Radwechsel

mit Ungeduld?

[Brecht 1988]

3 Zabrane w tomie *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen* [Enzensberger 1999] [przyp. red].

4 Na potrzeby niniejszego artykułu zamieszczony został jedynie przekład wiersza *Distichon* [przyp. tłum.].

[**Bertolt Brecht, *Zmiana koła* (1953)**

Siedzę na poboczu drogi.
Kierowca zmienia koło.
Nie podoba mi się, skąd pochodzę.
Nie podoba mi się to, dokąd idę.
Dlaczego patrzę na zmianę koła
z niecierpliwością?]

Hans Magnus Enzensberger, *Distichon* (1999)

Auch, auf dem langen Marsch verschlägt
es dem Dichter die Rede.
Ist ihm so ferne vom Ziel ausgehen
die Luft?
[Enzensberger 1999]

[**Hans Magnus Enzensberger, *Dwuwersz* (1999)**

Także, podczas długiego marszu
odbiera poecie mowę.
Czyż tak daleko od celu zabrakło mu
tchu?]

Ironię można więc rozumieć jako ogólne zasady projektowania poezji. Umożliwia ona przedstawienie niejasności zawierających się pomiędzy tym, co paradoksalne, i tym, co wieloznaczne. W literaturze modernizmu odnajdujemy bogactwo ironicznych środków stylistycznych – przykładem może tu być niejednoznaczny poemat Thomasa Stearnsa Eliota *Ziemia jałowa*, będący montażem różnych obrazów, wątków, motywów oraz refleksji zaczerpniętych przeważnie z klasyki literatury światowej. Pojawiająca się w dziele ironia demonstracyjna sama podważa sens swego istnienia. Ta ironiczna samoświadomość przyjmuje postać, którą można by określić angielskim pojęciem *self-consciousness*, oznaczającym niepewność wynikającą ze zbyt wielu refleksji.

4.

Ironia powstaje poprzez echo, w którym słowo i jego znaczenie oddalają się od siebie lub stają się przeciwieństwami. Podczas gdy Enzensberger ironizuje w zakresie języka i muzyki wiersza, zdarzają się też inne sytuacje, w których warstwa prozodyczna pozostaje niezmienną, a zmiany dotyczą sfery semantycznej. Przykładem są wiersze dadaistyczne Johanna Theodora Baargelda⁵:

Das Ding an sich und das Ding an ihr.
 Der Mensch ist der beste Freud des Weibes.
 Die Liebe auf dem Zweirad ist die wahre Nächstenliebe.
 Die Axt im Haus erspart den Bräutigam.
 Wer gegen den Wind spuckt, besudelt die eigene Mathilde.
 Nieder mit der kompakten Majorität der Damenschneider.

[Rzecz sama w sobie i rzecz o niej.
 Człowiek jest najlepszym przyjacielem kobiety.
 Miłość na rowerze jest prawdziwą miłością bliźniego.
 Topór w domu oszczędza pana młodego.
 Kto pod wiatr pluje, kała własną Matyldę.
 Precz ze zwartą większością krawców damskich]

Ich punktem wyjścia są znane maksymy oraz przysłowia. Ironia zasadza się w tych utworach na tym, że albo zmieniają one całkowicie idiomatykę, albo zastępują pojęcia w sposób metonimiczny, albo wreszcie – zmieniają kontekst.

W sposób komplementarny ironia może powstać wtedy, gdy warstwa semantyczna pozostaje taka sama, a jedynie warstwa prozodyczna jest realizowana w sposób odmienny od przyjętego. Postępuję tak na przykład John Hulme [1990] w *De Inventione Cantus volx. Poetische Grundlagentexte aus der dekonstruktivistischen Frühgeschichte der deutsch-französischen Cohabitation* [Poetyckie tek-

5 Johannes Theodor Baargeld (1892-1927), znany jako Zentrodada, w rzeczywistości Alfred Ferdinand Gruenwald, to niemiecki malarz, grafik, twórca dadaizmu [por. 1 *Zitat und...* 2018] [przyp. red.].

sty podstawowe z dekonstruktywistycznej wczesnej historii niemiecko-francuskiej kohabitacji], gdzie dodatkowo stosuje on akademickie odnośniki do poszczególnych słów. [...] Wiersz formalnie jest pastiszem piosenki dla dzieci, jego treść natomiast to persyflaż o niemieckim brzmieniu, w którym ukryta zostaje mimologiczna transkrypcja *Fuchs, du hast die Gans gestohlen* [*Lisie, ukradłeś gęś*] wyrażona w języku francuskim. Również i w tym przypadku – zgodnie z naszą definicją ironii jako zjawiska, które zasadniczo odbierane jest w sposób obrazowy – ironiczne echo tekstu nie mówi nic o prawdziwości oryginału. Jako forma językowa stanowi on w pierwszej kolejności pewien rodzaj zagadki, która – jak tylko zostanie rozwiązana – dostarcza nam stosownego zasobu wiedzy dającego właściwą przyjemność płynącą z lektury tekstu. W ten sposób można zobaczyć zdumienie kogoś, kto czytając dany tekst po raz pierwszy, nie rozpoznał jeszcze jego zasady. Fakt, że autor przy tej okazji nawiązuje także do filologicznych metod edycji (odnośniki wiersza Hulme’a oraz te, które stosuje Eliot w *Ziemi jałowej*, dzieli relatywnie niewielką odległość), a z elementów akademickich czyni przeciwieństwo elementów poetyckich, ukazuje nie tylko grę z dwoma maskami, lecz również charakteryzuje śmiech ironii. Dla niewtajemniczonych taki sposób postępowania może wydawać się arogancki; jednak w kręgu tych, którzy zrozumieją dowcip, okaże się on dobrze znany.

Ironia, która zostanie dyskretnie zastosowana poprzez wspomniane różnice pomiędzy intonacją, intencją a semantyką, może stać się środkiem krytyki, co unaocznia na przykład wiersz *Über das Heilige III*:

vorfabrizierte elemente
 die eisenarmietren segmente
 übereinander aufgewuchtet dreißig meter
 hoch zu hundert tonnen christus aus massivbeton
 seine arme ausgebraeitet nicht um ein blau berstendes meer

die stadt an sich zu ziehen sondern um ans kreuz
 des himmels genagelt zu werden
 einen kragträger anzubeten

vom bunker seines sockeles aus. die wandlung auf dem altar
lallend immergrün der dschungel. *pater peccavi*

[*O świętości III*

prefabrykowane elementy
opancerzone żelazem segmenty
ułożone na sobie trzydzieści metrów
do stu ton chrystusa z litego betonu
jego ramiona nie rozpościerają się wokół pękającego na
niebiesko morza

aby objąć miasto ale aby być przybitym
do krzyża nieba
i czcić wspornik
z bunkra jego piedestału. przeobrażenie na ołtarzu
wiecznie zielonej bełkoczącej dżungli. *pater peccavi*]

Odnosi się on do pomnika Chrystusa Odkupiciela na szczycie Corcovado. Ironia powstaje tutaj poprzez przeciwstawienie dwóch różnych języków specjalistycznych oraz charakterystycznej dla nich idiomatyki, a mianowicie słownictwa z zakresu statyki budowli oraz wiary katolickiej. Już nieliczne metonimiczne przesunięcia wskazują na to, że należy zachować dystans. Wskutek tego zabiegu uwypuklona zostaje sztuczność „Chrystusa”, a równocześnie poprzez brak określonego rodzajnika zaakcentowane jest, że wykonano go z niewłaściwego materiału. Rozbieżność pomiędzy oryginalnym idiomem a jego ironiczną imitacją pogłębiaona zostaje poprzez zamianę w tradycyjnym sformułowaniu „ans Kreuz genagelt zu werden” [zostać przybitym do krzyża] słowa „Kreuz” [krzyż] przez „Himmel” [niebo]. Co więcej, cokół, na którym stawiani są idole, sklasyfikowany jest jako budowla służąca ochronie ludności. Tam, gdzie obydwaj języki specjalistyczne nakładają się na siebie, powstaje podwójna ironia, na przykład dźwigar wspornikowy [„Kragträger”] – termin pochodzący ze statyki budowli – oznacza równocześnie koloratkę [„Priesterkragen”]. Typowy dla ironii nierzeczywisty sposób mówienia – przez założoną maskę i do wyimaginowanej osoby trzeciej – znajduje swój wyraz w zapi-

sanym kursywą łacińskim sformułowaniu wyznania grzechów *pater peccavi*. W sferze kognitywnej brak realizacji oczekiwań zasygnalizowany zostaje już przy pomocy tytułu, a sam tekst tę zapowiedź rozwija. Właściwa intencja wiersza – przedstawienie religii jako fabrykatu – widoczna jest w pozbawionym komentarza, ale cytującym łacinę kościelną sposobie mówienia. Ukryta w nim krytyka ujawnia się dopiero poprzez kontekst oraz zastosowane zwroty przeciwne idiomatyce języków specjalistycznych – aż do sformułowań „blau berstend” [pękający na niebiesko] i „lallend immergrün” [wiecznie zielonej bełkoczącej]. Ponadto mamy też w tym wierszu do czynienia z wyrażaniem się wolnym od wartościowania.

5.

Figura ironii może być rozszerzona przez przesadę lub umniejszanie. W przypadku hiperboli, która charakteryzuje zarówno burleskę, jak i dramat bohaterski [*Heldendrama*], niedaleko jest od wzniosłości do śmieszności: uzyskuje ona w ten sposób ironiczne napięcie. Konwencja kulturalna określa, co w danej sytuacji uznać należy za „normalne”. Widoczne jest to przykładowo w twórczości Hansa Carla Artmanna. Dążenie do osiągnięcia statusu geniusza – który pragnęli osiągnąć twórcy epoki klasyki weimarskiej i romantyzmu, co umotywowane było po części megalomanią oraz względami politycznymi, chęcią zapewnienia sobie swobody twórczej w kołtuńskim społeczeństwie poprzez powoływanie się na boską inspirację – może być w dzisiejszych czasach traktowane w kategoriach ironicznych. Pozostaje ono bowiem tak anachroniczne, jak barokowy sposób pisania, przy pomocy którego Artmann potęguje hiperbolę swojego wiersza:

Hans Carl Artmann, *auf den großen lord byron* (2003)

du stern or griechen land im tiefen halb mond finster
 du schwerdt & spiegel lord. du kuehnes unruh pendel
 du blaetter gleicher vers. du haupt feind aller grendel:
 dir gab apoll den ruhm. den andren nur westminster...
 [Artmann 2003]

[Hans Carl Artmann, *do wielkiego lorda byrona* (2003)]

o gwiazdo przed krajem greków w głębokim
 półksiężycowym mroku
 o lordzie mieczu & zwierciadle. ty dzielny niespokojny
 wędrowcze
 piórze tych samych wersów. ty główny przeciwniku
 wszystkich grendeli:
 tobie dał apollo chwałę. innym tylko westminster...]

Stosowane wcześniej powszechnie epitety, na przykład w angielskim *Boewulfie* (gdzie występuje potwór Grendel), przedstawiające aoidę jako ulubienca muz apollińskich czy poetę jako wschodzącą gwiazdę, brzmią dzisiaj śmiesznie, zgodnie z metaforą Blaise'a Pascala, który zauważył że człowiek jest nicością wobec wszechświata, nieskończenie oddaloną od rozumienia ostateczności. Przesada hiperboli zostaje zakodowana nie tylko przy pomocy szyfru kulturowego, jej metaforyczna rozpiętość jest zbyt szeroka, aby ująć ją jako formę. W wierszu Artmanna trudne do pogodzenia są mechaniczny napęd zegarka, regularność ruchu wahadła oraz pogardzająca normami śmiałość. W konceptualnej niekompatybilności ironii osadzony jest jej komizm – ostatni wers wiersza zyskuje ironiczny wydźwięk poprzez przeciwstawienie boskiemu Olimpowi angielskiego parlamentu.

Jeśli poeta pisze o sobie samym, wskazane jest przeważnie odwrócenie spojrzenia, czyli mejoza („pomniejszenie”). W zakończeniu *Sonetów dla Marii Stuart* Josif Brodski powiada:

So führe ich ein Leben, das ich mehr
 als alles Liebe. Ob. Was davon übrig-
 bleibt?-Eine Flöte aus Papier – und leer!

To, co powiedziane zostało o wyolbrzymieniu, odnieść można także do mejozy – jednak przy zastosowaniu odwrotnych kryteriów. Stanowi ona bowiem przeciwieństwo hiperboli, zgodnie z dictum Pascala, że „człowiek niezdolny jest dostrzec nicości, z której go wyrwano, jak nieskończoności, w której go pogrążono”. Semantyczny dysonans metaforyki pozostaje rozbieżny –

proporcje są zniekształcone. Umniejszanie typowe dla mejozy sprawia, że – w porównaniu z hiperbolą – bardziej widoczna staje się niesiona przez nią krytyka. Wyrażając zbyt mało, wskazuje ona, że coś nie zostało w wystarczającym stopniu docenione lub że nie odpowiada danemu uzusowi – po prostu ocenia i wartościuje. W obydwu sytuacjach śmiech wywołuje jednak protest. Tam, gdzie hiperbola powoduje negatywną oraz łagodzącą reakcję (odbiorca rozpoznaje, że coś jest przesadą), mejoza oddziałuje w sposób pozytywny i wzmacniający – w wersach Brodskiego wyczytać przecież można dopominanie się o komplementy.

6.

Różnica pomiędzy ironią a litotą zasadza się na tym, że litota dosłownie formułuje to, co ironia tylko implikuje. Twierdzenie, że lord George Byron, który brał udział w walce o wolność Greków, był „wojownikiem na tyłach poezji” jest ironiczne; litota wyraziłaby to następująco: „nie był tchórzem”. Obydwie formy odnoszą się przy tym do negacji: to mechanizm, w którym o tym, co jest, i o tym, czego nie ma, a także o tym, co jest i co nie jest możliwe, myślimy w ten sam sposób – przy pomocy tego samego *modus moderandi*.

Zarówno mejoza („on nie był bohaterem”), jak i hiperbola („był wybawcą antycznej cywilizacji”) odbiegają od prawdy: obydwie formy wymagają korygującego stanowiska. I obydwie zakładają zastosowanie ogólnie przyjętego standardu oraz normatywnie obowiązującego sposobu postrzegania tego, co jest prawdziwe. Widoczne staje się to również w sferze pragmatycznej języka. Obydwie formy naruszają maksymy Paula Grice’a: jakości (podawać informacje prawdziwe; „nie mów tego, o czym sądzisz, że nie jest prawdą”) oraz ilości (informować w ilości stosownej do celu konwersacji), aby umożliwić zrozumienie (nie więcej i nie mniej). Ujmując hiperbolę oraz mejozę w kategoriach złamania reguł, należy wskazać, że służą one nauce szukania znaczenia poza tym, co wyrażają słowa. To zaś odnosi się do całej poezji.

W tym właśnie kontekście warto przytoczyć wypowiedź Manna, który w audycji radiowej wyjaśnił znaczenie ironii w swojej

twórczości poprzez wrażenie, jakie wywarło na nim słowo Johanna Wolfganga Goethego: „Ironia jest ziarenkiem soli, dzięki któremu jedzenie nabiera smaku”. Osobliwa uwaga. Można by stwierdzić na jej podstawie, że Goethe widzi zbieżność – względnie: nakładanie się na siebie – ironii oraz istoty sztuki. Można by wysnuć nawet dalszy wniosek, a mianowicie: że utożsamia on ironię z tą artystyczną obiektywnością, o którą walczył w swoim życiu, oraz z dystansem, który dzieli sztukę od jej obiektu. Ironia byłaby właśnie tym dystansem. Unosząc się nad różnymi obiektami i śmiejąc się z nich z góry, wikła oraz oplątuje ona sobą słuchacza lub czytelnika. Ironię można by wreszcie utożsamzić z Apolliniąską zasadą sztuki, ponieważ Apollo, bóg srebrnego łuku, to bóg dystansu, obiektywności, bóg ironii. Obiektywność jest ironią i epickim duchem sztuki. Można by go więc określić mianem ducha ironii.

Humor i ironia, czyli czy umiesz się żegnać, dziewczynko?

Carlo Schmidt powiedział kiedyś, że żydowskie poczucie humoru to „sarkazm wynikający z kontrastów tego świata. Ciągłe uzmysławia nam, że – w tym świecie pełnym logiki – równania, które dają wynik bez reszty, nie są prawdziwe”.

Od Arystotelesa, przez Kartezjusza, Thomasa Hobbesa, Immanuela Kanta, Arthura Schopenhauera i Henriego Bergsona, do nowoczesnej neuronauki zjawisko poczucia humoru wielokrotnie inspirowało myślicieli i badaczy do teoretyzowania oraz eksperymentowania. W pracy *Komik und Humor* [*Komizm i humor*] opublikowanej w 1898 roku psycholog i filozof Theodor Lipps, uczeń Freuda, najpierw analizuje w sposób krytyczny pół tuzina współczesnych teorii dotyczących żartu, a następnie przedstawia swoją koncepcję:

Czy komizm, jak mówią, to mieszanka chęci i niechęci? Stwierdziliśmy, że tak nie jest. Mieszanka chęci i niechęci to po prostu mieszanka chęci i niechęci. I nic więcej. Natomiast poczucie komizmu to dziwne uczucie. Nie jest to raz czysta chęć, innym razem czysta niechęć, ale zawsze coś wyjątkowego, co z racji tejże wyjątkowości określamy „poczuciem humoru”. Biorąc

to wszystko pod uwagę, musimy pozostać przy wyjaśnieniu, które już podałem: poczucie humoru nie składa się w jakiś sposób z innych uczuć, ale jest to rodzaj dziwnego, nowego uczucia. To dziwne, nowe uczucie, którego nie można opisać komuś, kto go nie zna, i którego nie trzeba opisywać temu, kto je zna. Nazwa „poczucie humoru” obejmuje wiele dziwnych uczuć, one zaś mają wspólną płaszczyznę, która decyduje, że nazywamy je poczuciem humoru.

Kilka lat później, w 1905 roku, Sigmund Freud zauważył w *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [*Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*], że jest to technika unikania konfliktów i czerpania przyjemności. Czerpanie przyjemności polega na krótkotrwałym rozluźnieniu represji doświadczanych w sposób nieświadomy. Poprzez solidarność z ludźmi o podobnych poglądach dowcip działa przeciwko autorytetom, przeciwko znaczeniu, a nawet przeciwko ludziom o odmiennych poglądach. Charakterystyczne jest to, że dowcip ulega pewnego rodzaju degradacji, kiedy się go wyjaśni. Dzieje się tak dlatego, iż w momencie wytłumaczenia puenta traci element zaskoczenia, a oczywiste staje się to, co w sytuacji poważne. Innymi słowy, przywracana jest powaga sytuacji.

Pionier neurologii afektywnej, neurolog Ray Dolan, w 2001 roku analizował, które sieci neuronowe są aktywowane, gdy badane osoby słyszą żarty semantyczne i fonologiczne. Do tych pierwszych należą dowcipy oparte na znaczeniu (Czy ty umiesz się żegnać dziewczynko? – Tak! – No to do widzenia!), a do drugich – żarty oparte na podobnym brzmieniu dwóch wyrazów (– Konie przeszły przez bród. – Niemożliwe! Czyste są). Podczas eksperymentu badani nie mogli się śmiać, a następnie mieli ocenić 30 dowcipów w skali od 1 do 5. Wyniki pokazały – zgodnie z oczekiwaniami – że regiony mózgu, zwykle odpowiedzialne za przetwarzanie znaczeń, zostały aktywowane w przypadku żartów semantycznych, podczas gdy te, które odgrywają rolę podczas mówienia, były aktywne, kiedy dana osoba słyszała gry słowne. W przypadku obu typów dowcipów aktywna okazała się ta część mózgu, która odpowiada za zachowania ukierunkowane na nagrodę, tak zwana

środkowa kora przedczołowa. Aktywacja tego regionu była również skorelowana z oceną humoru. Dolan konkludował, że różne obszary mózgu przetwarzają różne rodzaje dowcipów.

W ostatnich latach kilkunastu badaczy skupiło się na tematyce żartów i mózgu, pokazując, że wiele obszarów tego organu może być aktywne w przypadku różnych bodźców (słuchowych, wzrokowych, werbalnych, niewerbalnych). Barbara Wild z Tübingen, która zajmuje się neuropsychiatrią poznawczą, podsumowała ostatnio wyniki swoich analiz i odkryła aktywacje po lewej stronie w sześciu lewobrzeźnych polach Brodmanna⁶. Po prawej stronie było mniej aktywowanych obszarów (obszar 37 w 7 badaniach, obszary 21, 22 i 38 w 4 badaniach). Pola te zostały powiązane z funkcją głosu i przetwarzaniem emocji (obszary 47, 37, 38, 44, 21, 22), z funkcjami pamięci (9), ze złożonymi procesami wizualnymi (obszar 37), z przetwarzaniem prozodii (obszar 22) lub z przypisaniem zamiarów (obszar 21). Na podstawie tych wyników Wild konkluduje:

[...] nie możemy mówić o „ośrodku dowcipu”, ale dzięki humorystycznym materiałom aktywowana jest sieć różnych obszarów, których interakcja powoduje rozpoznanie i reakcję na żarty. Są to „narzędzia”, które są również używane do zadań, które nie są zabawne, takich jak pamięć krótkotrwała czy rozpoznawanie mowy. Do zrozumienia wielu dowcipów konieczna jest też umiejętność stworzenia teorii umysłu (*theory of mind*), czyli rozumienie, co inni ludzie planują lub myślą.

Psycholog Simone Shamay-Tsoory z Uniwersytetu Hajfy w 2005 roku zbadała obszary mózgu aktywowane podczas rozumienia ironii i sarkazmu. Zauważyła, że za prawidłowe postrzeganie oraz interpretowanie sarkazmu lub ironii odpowiadają przede wszystkim trzy obszary centralne, a także, iż uszkodzenie kory przedczołowej uniemożliwia ich właściwe rozumienie. Podczas

6 Korbinian Brodmann na początku XX wieku podzielił powierzchnię kory mózgu na 52 obszary, które obecnie są określane jako „pola Brodmanna”. Podstawą wyróżnienia poszczególnych pól były różnice w ich cytoarchitekturze, czyli budowie komórkowej [przyp. tłum.].

gdy obszary mowy znajdujące się w lewej półkuli mózgu są odpowiedzialne za dosłowną interpretację ironiczných wypowiedzi (oraz interpretację metafor), kora przedczołowa i części prawej półkuli mózgu, według Shamay-Tsoory, rejestrują społeczny oraz emocjonalny kontekst komunikatu językowego. Tylko dzięki interakcji wszystkich trzech obszarów sarkazm i ironia są poprawnie interpretowane. Shamay-Tsoory jest zdania, że rozumienie ironii czy sarkazmu to złożony proces, oparty przede wszystkim na kontekstualnym rozumieniu sytuacji. Według niej ironia stanowi część rozmowy społecznej, która występuje i jest rozumiana tylko za sprawą zróżnicowanego myślenia społecznego oraz dojrzałego empatycznego zachowania (teoria umysłu). Wielu osobom z autyzmem brakuje tej zdolności, podobnie jak małym dzieciom, więc nie potrafią one poprawnie interpretować sarkazmu i ironii.

Zohar Eviatar dopracował badanie Shamay-Tsoory, porównując wypowiedzi werbalne, metaforyczne i ironiczne. Metaforyczne wykazały znacznie wyższe maksima aktywacji w lewym zakręcie czołowym dolnym niż wypowiedzi werbalne czy ironiczne, podczas gdy ironiczne najmocniej aktywowały prawy zakręt skroniowy górny i środkowy. Eviatar zinterpretował szczególną rolę prawej półkuli w rozumieniu ironii jako rodzaj pomocy udzielanej, by oderwać komunikatywne znaczenie wypowiedzi od jej znaczenia informacyjnego (w zgodzie z teorią relewancji Dana Sperbera i Dairdre Wilson opartej na teorii aktów mowy Mitchella Grice'a).

Psychologia rozwojowa zajęła się pytaniem, w jakim wieku dzieci zaczynają rozumieć ironię. Eksperci, wśród nich Ellen Winner, uważają, że dzieci powyżej szóstego roku życia mogą zrozumieć, iż ironiczny mówca w rzeczywistości nie ma na myśli tego, co mówi (ten rodzaj standaryzacji nie wyklucza, że niektóre dzieci w pewnych kontekstach rozumieją ironię wcześniej). Badania empiryczne sugerują jednak systematyczną progresję obejmującą okres dojrzewania. Prowadzi to do zrozumienia ironiczných krytyki (pozytywne uwagi, które mają przekazać coś negatywnego, np. „Jesteś królem strzelców” w odniesieniu do kogoś, kto właśnie nie trafił rzutu karnego) oraz ironiczných komplementów (negatywnych uwag, które powinny przekazać coś pozytywnego, np. „Ale z ciebie fajtłapa” w odniesieniu do tego, kto właśnie strzelił gola).

Jeśli chodzi o ironiczną krytykę, psycholingwistka Penny Pexman uważa, że u dzieci rozwija się najpierw rozumienie opinii mówiącego, dopiero później najmłodszy rozpoznają ironiczną intencję i postawę mówiącego. Z kolei w przypadku ironicznym komplementów zrozumienie opinii mówiącego kształtuje się wraz ze zrozumieniem jego ironicznego zamiaru – dopiero wtedy dzieci uczą się interpretowania postawy mówiącego.

przeł. Beata Kołodziejczyk-Mróż, Piotr Majcher

Bibliografia

- 1 Zitat und 3 Gedichte des Autors Johannes Theodor Baargeld (2018), [online], [dostęp: 1 lipca 2018], https://www.aphorismen.de/suche?f_autor=11196_Johannes+Theodor+Baargeld.
- Artmann Hans Carl (2003), *Auf Todt & Leben. Eine barocke Blütenlese*, Herausgegeben von Klaus G. Renner, Manesse Verlag, Zürich [Szwajcaria].
- Brecht Bertolt (1988), *Gedichte. 2, Sammlungen 1938-1956*, oprac. Hecht Werner, Suhrkamp, Berlin [Niemcy].
- Brodskij Josif (1993), *Dwadzieścia sonetów do Marii Stuart*, przeł. Feliks Netz, Wydawnictwo Śląskie, Katowice.
- Enzensberger Hans Magnus (1999), *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main [Niemcy].
- Eviatar Zohar, Just Marcel Adam (2006), *Brain correlates of discourse processing: an fMRI investigation of irony and conventional metaphor comprehension*, „Neuropsychologia”, nr 44 (12), s. 2348-2359.
- Freud Sigmund (1992), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Fischer Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main [Niemcy].
- Gibbs Raymond (1994), *The Poetics Mind – Figurative Thought, Language and Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge [Wielka Brytania].
- Goel Vinod, Dolan Raymond J. (2001), *The functional anatomy of humor: segregating cognitive and affective components*, „Nature Neuroscience”, nr 4 (3), s. 237-238.
- Hulme John (1990), *De Inventione Cantus volx. Poetische Grundlagentexte aus der dekonstruktivistischen Frühgeschichte der deutsch-französischen Cohabitation*, Ekkehard Faude Verlag, Konstanz [Niemcy].
- Lipps Theodor (1898), *Komik und Humor: Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*, L. Voss, Hamburg [Niemcy].

- Pexman Penny, Glenwright Melanie (2007), *How do typically developing children grasp the meaning of verbal irony?*, „Journal of Neurolinguistics”, nr 20 (2), s. 178-196.
- Schrott Raoul, Jakobs Arthur (2011), *Ironie, Meiosis und Hyperbel*, w: *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*, Carl Hanser Verlag, München [Niemcy], s. 467-481.
- Shamay-Tsoory Simone G., Tomer Rachel, Aharon-Peretz Judith (2005), *The neuroanatomical basis of understanding sarcasm and its relationship to social cognition*, „Neuropsychology”, nr 9 (3), s. 288-300.
- Sperber Dan, Wilson Deirdre (1995), *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell Publishers, Oxford [Wielka Brytania].
- Wild Barbara (2010), *Humor und Gehirn. Neurobiologische Aspekte*, „Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie”, nr 43 (1), s. 31-35.
- Winner Ellen (1988), *The point of words: children's understanding of metaphor and irony*, Harvard University Press, Cambridge MA [USA].

Raoul Schrott, Arthur Jakobs

Irony, Meiosis and Hyperbole

The subject of the translated article is irony understood as one of the formative elements of human speech. The author discusses the etymology of this idea, referring primarily to its definition formulated by Socrates, showing its relations with sarcasm, cynicism, meiosis and hyperbole. In terms of content, irony also has a moral element, since it is a challenge to traditional ideas, beliefs or shared cultural references. Irony is also a stylistic convention of poetics, helping to portray in literature what is paradoxical and ambiguous.

Keywords: irony; meiosis; hyperbole; ambiguity.

Raoul Schrott – ur. w 1964 roku, dorastał w Tunisie i Tyrolu, obecnie mieszka w Austrii. Zdobywca licznych nagród, między innymi Nagrody Pisarzy Miasta Moguncja (Mainzer Stadtschreiber-Preis) oraz Nagrody Josepha Breitbacha. Autor książek: *Homers Heimat [Ojczyzna Homera]* (2008), *Die Blüte des nackten Körpers [Kwiat nagiego ciała]* (2010) oraz nowego przekładu *Iliady* Homera (2008).

Arthur Jakobs – ur. w 1958 roku w Düren, studiował psychologię w Würzburgu i Paryżu, od 2003 roku profesor z zakresu psychologii ogólnej w Wolnym Uniwersytecie Berlińskim.

Beata Kołodziejczyk-Mróz – doktor, absolwentka filologii germańskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, w listopadzie 2009 roku uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w tym samym uniwersytecie, a temat rozprawy doktorskiej brzmiał *Multiperspektivität im Werk von E.T.A. Hoffmann*; magister psychologii, specjalność: psychologia kliniczna i osobowości; stypendystka DAAD (Freie Universität Berlin, Katholische Universität Eichstätt). Obecnie pracuje jako adiunkt w Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie na kierunku filologia germańska. Jej zainteresowania badawcze to literatura i kultura europejska XIX wieku, a także literatura fantastyczna.

Piotr Majcher – doktor, radca prawny; absolwent filologii germańskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, w maju 2009 roku uzyskał tam stopień doktora nauk humanistycznych; absolwent prawa na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Rzeszowskiego; magister psychologii, specjalność: psychologia kliniczna i osobowości; obecnie pracuje jako adiunkt w Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie na kierunku filologia germańska. Do jego zainteresowań badawczych należą: kultura oraz struktura krajów niemieckiego obszaru językowego oraz analiza i porównanie wybranych instytucji prawnych występujących w systemie prawa austriackiego i polskiego.

