

Pamiętnik Literacki 2011, 3, s. 171-181



Ironia – przypadek „Oblubienicy Pana”

Alberta Cohena

Lee Jong-Oh, Kim Yong-Deog

LEE JONG-OH, KIM YONG-DEOG
(Hankuk University of Foreign Studies, Seoul)

IRONIA – PRZYPADEK „OBLUBIENICY PANA” ALBERTA COHENA

Jeśli uważnie przyjrzeć się rodzajom analizy tekstów, to chyba najrzadsza, najbardziej niewdzięczna, a także najtrudniejsza jest analiza sposobu, w jaki opowiedziana jest dana treść, krótko mówiąc: analiza stylu wypowiedzi. Jak to działa? Jak to się dzieje, że styl jest jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny? Badanie stylu pisarza wiąże się jednoznacznie z penetrowaniem obszarów trudnych i obcych. Oczywiście rzeczą jest, że w wypowiedzi nie uczestniczy tylko pisarz. Zacząć wypada od dwóch zasadniczych problemów: akt twórczy oraz temat dzieła. Gdy przyglądamy się dorobkowi danego pisarza, powstaje problem: jaki wybrać tekst? Najlepszym rozwiązaniem byłoby przeanalizowanie całego korpusu dzieł, jest to jednak zadanie trudne do wykonania w krótkim artykule. Ograniczymy więc zasięg przedsięwzięcia do analizy powieści *Oblubienica Pana*¹. Zasadniczy problem związany z podjętym tu zagadnieniem jest o wiele bardziej złożony. Co to jest styl? Otóż styl, paradoksalnie, jest czymś najbardziej widocznym i zarazem najbardziej niewidocznym w tekście. Skoncentrujemy się zwłaszcza na tym, co jest wyraźnie postrzegalne. Co dostrzeżemy, jeśli zastosujemy takie kryterium? Można by ograniczyć się do stylu stanowiącego powierzchnią warstwę tekstu. Biorąc pod uwagę ten aspekt, dokonamy tu analizy głównego tropu stylistycznego: ironii. To figura retoryczna, z której składa się narracja, jest ona w szczególności ważna w powieści *Oblubienica Pana*. Studium tej figury pozwoli sprecyzować naturę postawy autora w odniesieniu do postaci i ich działań.

Opublikowana we Francji w 1968 r. powieść stanowi pochwałę Żydów za ich dobroć i braterstwo wzajemnie sobie okazywane. W powieści tej Albert Cohen, kształtując jakby żydowski fresk, posługuje się mieszaniną silnie zróżnicowanych rejestrów emocjonalnych, od całkowicie wzniosłych do całkowicie trywialnych, co w efekcie konstituuje niezwykle chwyt retoryczny. Ton ironiczny jest tu wszechobecny, tworzy gry słów i rozmaitych figur stylistycznych, głównie po to, aby uzyskać efekt karnawału. Ów ton przejawia się w różnorodny sposób i pozostaje przy tym wierny żydowskiej tradycji literackiej, która zawsze opierała się na nie-

¹ Powieść *Belle du Seigneur*, autorstwa A. Cohena, piszącego po francusku Szwajcara, powstała w r. 1938, a opublikowana została w 1968 r. przez wydawnictwo „Gallimard”. Niniejsze studium oparte jest na wznowieniu „Gallimarda” z 1988 r. oraz na wersji polskiej: *Oblubienica pana*. Przeł. A. Socha. Kraków 2001. Wszystkie cytaty w tym artykule podajemy za edycją polską (zachowujemy przy tym specyfikę tekstu powieści w zakresie interpunkcji), wskazując numery odpowiednich stron.

pewności, pomieszaniu stylów, funkcji i rozmaitych rejestrów emocjonalnych. *Oblubienica Pana* zachwyca oryginalnością, bogactwem, różnorodnością przedstawionych sytuacji, bez względu na to, czy chodzi o sytuacje eschatologiczne, miłosne czy filozoficzne. Co więcej, czytelnik może poczuć się zarówno mścicielem, jak i na wiele sposobów patetycznym prześmiewcą. Słownictwo, składnia, retoryka podporządkowane są komizmowi, a Cohen żongluje nim wprost nadzwyczajnie: zawsze dokładnie wie, o czym mówi, i wie, dlaczego mówi.

Skupimy się na takich formach, które poprzez ujawnienie wielu chwytów pokażą różnorodne poziomy ironii oddziałujące na czytelnika w *Oblubienicy Pana*. Ironia opiera się tu na licznych elementach strukturalnych, które zależą zarówno od subiektywnego wyboru materiału dokonanego przez autora, jak i od sposobu jego użycia. Nawet jeśli zdarza się, że jakiś chwyt nie różni się wyraźnie od innego, to jednak nakładają się one na siebie i możliwe jest dookreślenie specyficznego charakteru ironii, tworzącej system, który da się opisać w konkretny sposób, co postaramy się uczynić dalej.

Odwrócenie parodystyczne

Parodii przypisuje się zwykle funkcję prześmiewczą i dewaloryzującą. Pełni ją również ironia, która zastępuje szyderstwo i kpinę. Roland Barthes pisał: „parodia, którą nazwać by można ironią w działaniu, jest zawsze mową k l a s y c z n ą”². Celem parodii jest raczej śmieszyć lub drwić, co wynika z warunków społeczno-historycznych i wiąże się z odwróceniem ról: parodiujący sam może stać się obiektem parodii. *Don Kichot* parodiuje konwencje powieści rycerskiej, uzyskując efekt komiczny. Krytyka inspirowana strukturalizmem dążyła do sformalizowania tej idei, łącząc ją z badaniem chwytów literackich i zastosowaniem pojęcia intertekstualności, która sprawia, że tekst staje się czynnikiem transformacji innych tekstów: jest to druga definicja, oparta na ujęciu strukturalnym. Zgodnie z takim stanowiskiem parodia wywodzi się od ironii mniej wyrazistej bądź też przekłada się na pewnego rodzaju dystans, dziwność, zmierzające do karykatury uzyskiwanej poprzez nadmiar powagi lub przesadny styl, w którym roi się od wzniosłych słów i prostych efektów. Linda Hutcheon, zainspirowana myślą Bachtina³, dostrzega w parodii proces złożony, strukturalny i modalny, który podchwytuje, powiela i transkontekstualizuje istniejące dzieła⁴. I to jest trzecia definicja w ujęciu pragmatycznym, kładąca nacisk na dystans krytyczny lub ironiczny, który powstaje między parodiowanym a parodiującym. Te trzy główne ujęcia tworzą wyraziste miejsca wspólne, dające się zauważyć w całym tekście *Oblubienicy Pana*.

Parodia jest ironiczna w takim stopniu, w jakim uwzględnia wszystkie znane

² R. Barthes, *S/Z*. Przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska. Warszawa 1999, s. 81.

³ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Gorenio wie. Oprac., wstęp, komentarz, weryfikacja przekładu S. Ba lb u s. Kraków 1975.

⁴ L. Hutcheon, *Ironie et parodie: stratégie et structure*. „Poétique” 1978, nr 36. Zob. też tej autorki: *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*. Przeł. K. G ó r s k a. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1. Przedruk w zb.: *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002.

mechanizmy, które Bergson nazywa „komizmem słowa”, a Freud widzi jako „technikę dowcipu”. Ironia jest nierozłącznie związana z parodią poprzez dystans krytyczny. Interferencja serii dokonuje się poprzez dyskurs typowy dla powieści absurdu. Stąd właśnie wynika zniekształcenie o podwójnej stylistyce. Poprzez odwrócenie parodystyczne Cohen zmienia znane postaci literackie lub biblijne w postaci współczesne. Parodystyczna gra, skonstruowana w oparciu o intertekstualność, pozwala uformować złożoną postawę egzystencjalną, moralną i literacką. Natomiast samego autora kusi grą słów, która okazuje się idealnym „rozpuszczalnikiem” (np. zdolność dekomponowania sytuacji, faktu, jakiejś cechy lub zakresu doświadczenia) jednobrzmiącej wartości referencyjnej języka: powaga nazw rozmywa się na korzyść gry znaczeń zarówno dla przyjemności, jak i dla podważenia wszelkiej pewności – jest to niezwykła relacja do znaczenia, do rzeczywistości, jak i do samego języka. Czasami bowiem gra słów wywołuje efekt ciągłych zmian, który sprawia, że myśl nie może oprzeć się wyłącznie na stałym i niezmiennym rozumieniu sensów. Dzięki takim instrumentom Cohen przełamuje swój własny styl, a także zapożycza i przekształca cudzy. Autor, zachowując wszelkie reguły, usiłuje poddać egzorcyzmowi żydowski mit, który oddała się od okrucieństwa świata naturalnego po to, aby zbliżyć się do łagodności ludzkiego charakteru: „wzniosłe pojęcia chrześcijańskie biorą się z takiego samego żydowskiego pragnienia by człowieka natury przemienić w dziecię Boże w duszę zbawioną [...]” (s. 791). Z całą pewnością dokonuje się tu znaczące przejście, któremu towarzyszy rozdźwięk („człowieka natury przemienić w dziecię Boże”). Jeśli rozdźwięk służy ośmieszeniu lub dewaloryzacji, wówczas mamy do czynienia z parodią. Ale parodia ironiczna sięga po komizm, nie zrywając przy tym swych więzi z ironią.

Wiążąc autora ze słowami, z ich komizmem, nawet w oparciu o antyfrazę, parodia rozmywa się w dystansie ironicznym, który redukuje się czasami do empatii, ale nigdy nie zanika. W pełnym pozorów dzieciństwie Ariadna traci zdolność właściwej dzieciom iluminacji. W tryumfalnym pochodzie miłości nad brzegiem jeziora drwi ona z siebie jako dziecka, o którym przed chwilą myślała, drwi ze swoich iluzji i odrzuca wszelkie marzenia. Nie ma już w niej entuzjazmu ani złości, ani buntu, pozostaje gorycz i rezygnacja, wspomnienie dzieciństwa, które odeszło na zawsze: „Znów wciągnęła eter do nosa i płuc, uśmiechnęła się, a na jej dziecięcej twarzy, na tej postarzałej twarzy ukazały się łyzy, łyzy zabarwione kolorami jej makijażu” (s. 868).

Mozna tu wyraźnie dostrzec ironię antyfrastyczną, którą zawiera pierwsza grupa nominalna: „dziecięca twarz”, a dubluje ją druga syntagma: „postarzała twarz”. Ironia antyfrastyczna, mająca na celu ośmieszenie i dewaloryzację, gra w sposób trudno dostrzegalny na określeniu, zaznaczonym tylko przez syntaktyczną hierarchizację określić: „dziecinny”/„postarzały”, które tworzą relację oksymoroniczną. Stanowi ona figurę sprzężenia, chwyt oparty na „rozdźwięku”, który przez dopowiedzenie łączy ze sobą dwie grupy nominalne, należące do przeciwnych grup semantycznych.

W przytoczonym przykładzie zbliżenie między dwiema wartościami dokonuje się za pomocą chwytu sprzężenia, który podkreśla dewaloryzację. W *Oblubienicy Pana* chwyt ten bliższy jest ironii niż parodii w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Gry humorystyczne i satyryczne

Humor obejmuje wszystkie składniki komizmu, bez względu na to, czy chodzi o ironię, parodię, czy też o satyrę. W tych okolicznościach ironia przenika do humoru. Jeśli spróbujemy doprecyzować pole ironii i przeanalizować jej środki wyrazu, wówczas trzeba dokonać rozgraniczenia ironii i humoru. W tej sytuacji narzuca się od razu to, co stanowi pewnego rodzaju mieszaninę opartą na tych dwóch terminach i uruchamiającą tym samym wieloznaczność: Vladimir Jan-kélévitch dostrzega w humorze pewien niuans ironii⁵. Mówiąc krótko: ironia może przybrać odcień humoru, humor zaś może być nacechowany ironią, ale może się też bez niej obejść. W ten oto sposób przyjmujemy, z jednej strony, współlistnienie humoru i ironii, z drugiej strony – wydaje nam się uzasadnione zbadanie wszystkiego, co ujawnia stan umysłu, nawet jeśli zastosowanie humoru-ironii rozbija się o reakcję niepewności, nieufności, niezrozumienia.

W *Oblubienicy Pana* humor i ironia nakładają się na siebie. Ponieważ prawda jest nieuchwytna, ambiwalencja, która oscyluje między ironią a śmiechem lub uśmiechem, przyjmuje wiele postaci. U Cohena z łatwością odnajdziemy przykłady żydowskiego czarnego, nie dającego się opanować humoru. Śmiech lub uśmiech, często zabarwiony emocją, opiera się tu na tym, co nie wypowiedziane, a mające związek z humorem niedomówienia. Przez odwrócenie sytuacji humorystycznej Cohen-narrator wystawia na pośmiewisko swoich bohaterów, drwi z samego siebie w ulotnym przeblysku humoru, który wyłania się z rozdzwisku pomiędzy rzeczywistością a kaskadą brutalnych i agresywnych słów.

Humor postaci, sploty podstępów, złośliwości, dowcipów zbijają z tropu czytelnika, ponieważ same postaci przyjmują pozę skrajnej powagi: trzeba przy tym zaznaczyć, że jest to ich główny sposób na życie czy nawet na przeżycie.

Tak więc środki humorystyczne Cohena charakteryzują się anomaliami semantycznymi lub opierają się na anegdotach, włączając się w rozdzwisk między rzeczywistością a wspomnianym brutalnym i agresywnym słownictwem. Wypowiedzi zawierają zwykle bardzo ciekawe zestawienia słów i wprowadzają zadziwiający efekt dystansu czy nawet destrukcji. Sukces stylu Cohena polega na obracaniu śmiechem wniwecz wszelkich wymogów retoryki i logiki. Pisarz posługuje się trudnym do okiełznania automatyzmem, który wprowadza przewrotne złożenia wyrazów. Cały humor Cohena wyłania się z rozdzwisku między opisaną rzeczywistością a potokiem wzniosłych przymiotników czy też metafor muzycznych. Tak więc burczenia brzucha są: „wesołe, pokorne, butne, szelmowskie, powszednie, żałobne. [...] nowy śpiewny terkot, niezwykle udany, bardzo urozmaicony i wznoszący się w górne rejestry [...] na podobieństwo rzekłbyś kapitelu korynckiego” (s. 724).

Cohen, wychodząc od humoru trudnego do ogarnięcia, rozkoszując się tajemną zmwą z czytelnikiem, piętrzy absurdy, makabryczne żarty, które stają się wręcz zgrzytliwe: jeden z bohaterów, Gwoździojad, „chce zakupić wściekle psy w Instytucie Pasteura, a potem je wywieźć potajemnie do Niemiec, żeby tam pogryzły paru Niemców [...]” (s. 116).

Humor ten zostaje wzmocniony poprzez zdublowanie osobowości, to zaś służy

⁵ V. Jankélévitch, *L'Ironie*. Paris 1964, s. 160–178.

stworzeniu ponurej i zgryźliwej ironii. Cohen opisuje sam siebie jako człowieka zajętego swoimi problemami i własnymi sprawami, dopiero zagrożenie wywołuje prawdziwą erupcję form ironicznych, ale jednak w sposób zawołowany, odwrócony przez tego, kto zaskoczył i zaszokował swoim wyglądem oraz postępowaniem. Chodzi tu o Hitlera, tyle tylko, że przedstawionego w sposób groteskowy: „Podobno on ma specjalną szafę pełną trucizn” (s. 117). W *Oblubienicy Pana* Hitler jest wyłącznie niepożądanym przybyszem, marionetką, z której można drwić przez odwrócenie sytuacji humorystycznej. Cohen dochodzi w ten sposób do groteski, która łączy się wyraźnie z czarnym, makabrycznym humorem. Jego humor jest równocześnie zaangażowany i pełen omamów. Za przykład czarnego humoru może posłużyć scena, w której mówi się o „zajęczycy” i jej „pajaku” (s. 319), scena, która wskazuje na zwierzęcy aspekt miłości mającej cechy barbarzyńskie, doprowadzającej ludzkie postępowanie aż do absurdu. Przejdźmy do humoru żydowskiego. Dla Gwoździojada „jedzenie jest zaiste w większym stopniu potrzebą [...] duszy aniżeli ciała” (s. 570), tak samo jak dla Kefalończyków.

Satyra operuje również komizmem i cynizmem ironicznym, zwłaszcza w kontekście kpiny czy ataku. Northop Frye analizuje ironię i satyrę w odniesieniu do teorii mitów, a samą satyrę definiuje następująco: „satyra jest ironią walczącą, jej normy moralne są relatywnie jasne: pozwalają jej na przyjęcie formy groteski i absurdu, [...] satyra jest formą ironii, w naturalny sposób zbliżoną do komizmu”⁶. Dlatego też, rozważając umieszczoną w samym środku jego definicji satyry relację satyra–ironia, można wskazać dwa chwyt, które sprzyjają uwydatnieniu sprzeczności i absurdalności za pomocą ironii: komizm i cynizm.

Oblubienica Pana przynosi wiele wyjaśnień w sprawie ironii satyrycznej, co dotyczy zwłaszcza kpiny czy nawet szyderstwa: „Gdy zapas królowych się wyczerpał, zapadła cisza” (s. 181). Jednocześnie satyra społeczna wiąże się z persyflazem dotyczącym wielkich sław (Bach, Mozart, Freud, Kafka itd.). Persyflazem jest czyn postaci i zarazem sama postać. Satyra ukazuje śmieszność już to wybujałej arogancji, już to cynizmu. Cel satyry jest nieczysty, okrutny, niesprawiedliwy: „Taki Freud, z jego bezwartościowymi teoriami, już nie wiadomo, gdzie się jest!” (s. 46); „Powiedział, że lubi Kafkę. Więc idiotka jest wniebowzięta” (s. 308); „panie Kafka pański konik to wina bez winy [...] to temat żydowski [...]” (s. 530); „wiem dobrze że Bach to wielki muzyk jeśli mówię że z niego jest robot do piłowania na długie dystanse to z zemsty za to przymusowe odżywianie mnie przeciw skorbutowi [...]” (s. 797).

Zestawienia ironiczne

Mots-valises mnożą się jak fajerwerki, eksplodując po użyciu barbaryzmów wytworzonych grą w sferze abstrakcji, ale zgodnie z dobrze znanymi regułami morfologii. Złożenia użyte są w sposób dokładnie przemyślany i składają się z dwóch słów połączonych tak, aby uzyskać nacechowanie, w zależności od kontekstu, pejoratywne lub żartobliwe, np.: „inteliżyd” (s. 643), „filosemitka” (s. 298).

Te słowa powstały przez rozciągnięcie znaczenia w procesie sufiksacji lub

⁶ N. Frye, *Anatomie de la critique*. Paris 1969, s. 272–273.

przez zderzenie dwóch słów semantycznie odległych. Najważniejszą kwestią jest oczyszczenie słów z otoczki ich abstrakcyjności, po to, aby wydobyć sam konkret.

- inteli (gent) + żyd = inteliżyd
- filo (zof) + semita = filosemita

Za pomocą sprzeczności morfologicznych oddany zostaje obraz sprzeczności mentalnych. Cohen stworzył nowe słowa nie tylko ku uciesze czytelników, ale też dla oddania poczucia wielkiej samotności: „inteliżydoleria” zamiast słowa „cymbalstwo”.

Z drugiej strony, wynalazki słowotwórcze są brzmieniowymi skrajnościami werbalnymi utworzonymi w oparciu o prosty rdzeń: „rozprawiacz”, „jelitowiec”, „jęzornia”, „ślinerie” itd. Cohen spiętrza też wyrazy nacechowane lekceważeniem, pochodzące od czasowników: „poklepywacz”, „gadacz”, „otoczak”. Równocześnie stosuje słowa zapożyczające końcówkę od zdrobnień zakończonych na „-sia”: „biedusia”, „skromnisia”, i kompozycję „człeko-pień”. Czytelnik może poczuć się zakłopotany tą wynalazczością lingwistyczną, tak przeintelektualizowaną, że aż urągającą zdrowemu rozsądkowi.

Mieszanina figur stylistycznych

W jaki sposób Cohen pojmuje amalgamat ironii, litoty, hiperboli i oksymoronu, poprzez które dokonuje się transmutacja wartości? Czy uprawia rodzaj jakiegś gry, bawi się tym, czy też zachowuje pełnię powagi? Czy rzeczywiście jest wyczulony na efekt komiczny lub antyfrazę? Autor wyraźnie sygnalizuje komizm, lekceważenie, udawanie i sprzeczność. Kreacja Solala pozwala dostrzec różnice między środkami będącymi wyrazem ironii, która ucina dodatnie napięcie hiperboli i litoty i w ten sposób ustanawia cechę stylistyczną składową ironii werbalnej.

W *Oblubienicy Pana* hiperbola odgrywa przez antyfrazę rolę wskaźnika ironii. Cohen używa z upodobaniem ironii hiperbolicznej, na której opiera się komizm sytuacyjny. Wyolbrzymia po to, aby wzmocnić doznanie ironii u czytelnika, np. zgodnie z ideą wyższości: „najpiękniejszy i najbardziej szalony [...] najbardziej odpychający i najczulszy”, zgodnie z intensywną moralizacją funkcjonującą jako oznaka ironii: „Pani zapragnęła zrobić przedstawienie”, „Dosyć, dosyć o tej bandzie, dość się ich napatrzyłem” (s. 242). Cohen posługuje się hiperbolą lub wyolbrzymieniem o charakterze fatycznym jak impulsami generującymi komizm, pod jego piórem stają się one prawdziwymi narzędziami komizmu. Pisarz przedstawia samochwalców i naiwniaków, które w oczach uwiedzonego czytelnika nabierają cech postaci epickich. To nabrzmienie ekspresji, jak mówi Henri Bonnard⁷, jest przyczyną stałej nadwyżki znaczenia, i to do tego stopnia, że dochodzi czasami do deprecjacji sensu słów. W rzeczywistości hiperbola ironiczna obnaża świat hipokryzji i sprawia, że słyszymy wszystko, co jest wypowiedane ściszym głosem.

W *Oblubienicy Pana* ironia wykorzystuje litotę, która okazuje się jedną z odmian antyfrazy. Cohen chętnie używa określeń „trochę” lub „troszeczkę” w zupełnie przeciwnym sensie („trochę” przekształca się w „całkowicie”), co wiąże

⁷ H. Bonnard, *Procédés annexes d'expression*. Paris 1989, s. 78.

się z oddaleniem i eksterioryzacją jego własnej podwójnej osobowości. Takie użycie słów akcentuje drwinę, szyderstwo i wiedzę do perfekcji w sztuce fortelu, w strategii symulacji, w enigmatyczności, które wywołują pewien efekt hermeneutyczny: „wielki pan, trochę diaboliczny [...]” (s. 333), „z błakającym się na wargach uśmiechem trochę głupawym, trochę boskim” (s. 420), itd.

Cohen stosuje ironię oksymoroniczną i antyfrastyczną. Polega to na konfrontowaniu skrajnych sprzeczności między słowami i między zdaniem. Wybór ten podyktowany jest chęcią wyrażenia przeciwieństw, które są pozornie niemożliwe do pogodzenia. Nasuwają się same, zanim zostaną sformułowane, i to w języku, którego siłę sublimującą dobrze już znamy: „bieda jest wulgarna”, „zobaczyłbym bez oczu”, „kochanek wampirzyca” (s. 625), „z budzącym grozę anielskim uśmiechem” (s. 130), a więc tu, gdzie połączenie dwóch słów o przeciwstawnym znaczeniu (np. klasem „okrutny”: „wampirzyca”, zostaje zaprzeczony przez „kochanek”) przywodzi na myśl ukrytą groźbę rozpadu czy zaniku integralności osoby, jak np. w tym wyrażeniu: „a ona pod nim [...] jak wielki, czerwonokrwisty kwiat rozkwitła” (s. 381). Warto tu zwrócić uwagę na powtórzenie, które jest znaczące, a także na uczucie zapadania się w świat ciemności, przeciwstawne słowu „rozkwitła”, użytemu do określenia Ariadny: „wielki, czerwonokrwisty kwiat”. Dzięki opozycji rozwijanej konsekwentnie w całym tekście powieści – między przeciwieństwami toczy się bezustannie walka.

Cohen broni się przed opiniami czytelników, którzy widzą w takiej praktyce pisarskiej jedynie żart, komizm czy też prostą absurdalność. Dlatego nie przestaje bawić się grandilokwentną, złagodzoną i antytetyczną gramatyką swoich postaci i swoją własną. Bez względu na wszystko właśnie w tym zawiera się ironia sytuacyjna pisarza, który tkwi w nieświadomym wyznaniu bezradności, ujawnianym pośrednio przez utajony dyskurs. Ironia sytuacyjna, zamiast subtelnie traktować znak jako odesłanie do jego przeciwieństwa, zawiesza się na tym znaku w punkcie pomylenia go z jego antonimem. To właśnie tutaj przeciwieństwa tracą swój charakter antytetyczny. W tym przypadku autor ulega jednostkom antylogicznym, z którymi prowadził swoją dwuznaczną grę.

Gra dystansem ironicznym

Dystans ironiczny wchodzi w relacje zarówno z narratorem, jak i z jego bohaterami, ale też z narratorem i właściwym sensem wypowiedzi. Gra semantyczna pozostaje na poziomie elementarnym w przypadku rozdzielienia lub połączenia elementów, które z gruntu do siebie nie pasują lub są przeciwstawne. Ale ironia Cohena okazuje się zdolna do wyrażania się w ironicznych zwrotach dających się ująć w rejestrze odchyłeń znaczenia, zdecydowanie szkodliwych dla izotopii. Autor stosuje swój ulubiony chwyt: anomalię semantyczną opartą na nieokiełznanym automatyzmie. Ten typ zniekształcenia semantycznego ujawnia się w rozdźwięku, bardziej lub mniej zaskakującym, między nastawieniem przewidywanym a postrzeganym. Przytoczmy przykłady: „a wszystko to [...] skrupulatnie zapisywane przez stenografkę, która nic z tego nie rozumiała, ponieważ była inteligentna” (s. 255); „ten okropny anielski uśmiech” (s. 836); „to przerażające, jakie to dobre” (s. 770). Cohen skleja pozornie przeciwstawne słowa, aby wzmocnić efekt, jaki mają one wywołać u czytelnika.

W takim ujęciu, opierającym się na opozycji norma–antynorma, neguje się wszystko, co jest normą. Chwył literacki odnosi się w tym wypadku wyłącznie do tego, co jest symptomem, ów symptom zaś jest negacją normalnego stanu rzeczy. Podział ten jest możliwy do zaakceptowania pod warunkiem, że norma wpisana w *Oblubienicę Pana* nie wyraża się poprzez normy językowe, ale dopuszcza inne możliwości, które Cohen wykorzystuje w celu wskazania symptomów swojej postawy ironicznej. Najpierw następuje interpretacja dyskursu ironicznego za pomocą wyrażzeń, które sugerują irracjonalny tryb wypowiedzi lub które rzucają cień wątpliwości na zdanie oznajmujące. Takie wyrażenia można odnaleźć w porównaniach ironicznych lub we wprowadzeniach do jakiegoś zdania bądź syntagmy zawierającej figurę ironiczną. Oto kilka przykładów: „Jest z niej ni pies, ni wydra” (s. 22), „demokratyczny deser” (s. 231). Z kolei wypowiedź ironiczna wdziera się do dyskursu neutralnego, czytelnik jest zaskoczony gwałtowną opozycją między tym, co przed chwilą zostało powiedziane, a tym, co następuje. Intencję ironiczną daje się dostrzec w absolutnym braku logicznej konsekwencji wypowiedzi, w pewnej charakterystycznej elokwencji, podkreślonej przez wyrażenia absolutnej pewności. Np. „uświęcona, niemądra litania” (s. 354), „parszywe szczęście” (s. 761), „kochanek wampirzycy” (s. 625).

Odchylenia w obrębie ironii werbalnej są możliwe do zidentyfikowania za pomocą cech semantycznych i nie posiadają referencji do nieuchwytnych kryteriów czy do intencji autora, ale ograniczają się najczęściej do antyfrazy. Tymczasem identyfikacja elementów ironicznych jest bardziej złożona od prostej antyfrazy, ponieważ łączy ironię z właściwościami konotatywnymi. Nie jest to proste odwrócenie semantyczne, jak antyfraza ironiczna, ale dwuznaczne napięcie między trudnymi do uchwycenia, dziwnymi kombinacjami wartości pozytywnych i negatywnych. Dlatego nieciągłość semantyczna, nawet jeśli nie jest zbudowana z antonimów, opartych na opozycji binarnej terminów antyfrastycznych wyrażzeń w jednostkach kontekstualnych, jawi się jako charakterystyka melioratywna, rozszerzana za pomocą kontekstu pejoratywnego. Norma i odchylenie nie mogą być przeniesione do sądu estetycznego zgodnie z ich rozumieniem etymologicznym, ale zgodnie z sensem negacji dialektycznej – jako pojęcia całkowicie korelatywne. W analizowanym tekście, gdzie roi się wprost od odchyłeń semantycznych, norma staje się odchyleniem i odwrotnie. Dlatego też norma i odchylenie winny być postrzegane jako terminy przynależne do obszaru efektów stylistycznych.

Autoironia

Największy potencjał ironii tkwi w milczeniu, które ma coś unicestwić, w milczeniu zdradzającym zamiar wypowiedzenia czegoś za pomocą udawanej ciszy – z tym właśnie bezpośrednio wiąże się autoironia. Jednakże ta autoironia rodzi się z faktu przemyślanego symulowania mowy, która nie znaczy nic lub wyraża coś innego, niż się wydaje. W *Oblubienicy Pana* spod prostych słów i z braku efektów wyłania się ból.

Chodzi o Ariadnę, kiedy w jednej ze swoich sadomasochistycznych, delirycznych wizji wyobraża sobie, że jest Solalem, który stał się „Jogurtem ben Solalem ben Zuli Tapisem” (s. 159), przy czym „Zuli Tapis” fonetycznie, a w konsekwencji i znaczeniem zbliża się do określenia „*joli tapis* [ładny dywan]”, stanowi więc

figurę „dywanów jako towaru”, a nie Araba. Solal z kolei został dziwacznie przystrojony „podłą twarzą” z „synagogałnym nochałem” (s. 158). Kiedy Ariadna opisuje Żydów jako „wielkouchych krótkonogich”, w sposób ludyczny, taki, w jaki Cyrano opiewał swój nos w słynnej mowie, co pozwala – zgodnie z trybem ludycznym – zachować konieczny dystans, wtedy Solal niweczy ową ludyczność swoimi rasistowskimi i upokarzającymi wypowiedziami, które ich całkowicie dyskwalifikują. Chodzi o formę autoironii o gorzkim zabarwieniu, mającej odsunąć i oszukać cierpienie. Autoironia, zabarwiona także i prowokacją, staje się próbą przekształcenia porażki, odrzucenia i samotności w zwycięstwo, odniesione dzięki słowom. To właśnie słowa pozwalają zapomnieć o cierpieniu i bólu. Wyrażenie „synagogałny nochał” dokonuje kondensacji dwóch planów:

Plan wypowiedzi:

Signifiant : /synagogałny nochał/ : fraza

Signifié : < synagogałny nochał > : opis

Denotacja : Mamy duży nos

Konotacja : Dwuznaczność (pejoratywno-
melioratywno)

Plan retoryczny:

Signifiant : tekst i jego styl (dwuznaczność)

Signifié : satyra ironiczna (autoironia)

Widoczna na obydwu planach opozycja: sens pozorny – sens prawdziwy, sprawia, że chwyt staje się szczególnie jasny. Antyfraza umiejscowiona jest po części w planie denotacji, ale przede wszystkim w planie retorycznym. Sposób rozumienia intencji ironicznej przez czytelnika zależy od wymiaru stylistycznego wypowiedzi. Sam Cohen pragnie ośmieszyć nienawiść i strach, które kryją się w sercu każdego Żyda. Aby tego dokonać, staje się bezlitosnym prześmiewcą, drwiącym z przeszłych i przyszłych nieszczęść biednych wybrańców, używającym przy tym języka ekscentrycznego, trywialnego, jak też abstrakcyjnego i naukowego.

Ironia romantyczna lub kosmiczna

Solal, podobnie jak Adrian, w pewnego typu sublimacji edypalnej potrzebuje łagodności, ciepła, pożądania, które wciąż trzeba podtrzymywać, a służą do tego wspaniałe i straszne słowa. Przyjrzyjmy się porównaniu ironicznemu. Sposób jego ukształtowania zależy od tego, czy chodzi o wyrażenie ironiczne różnicy lub odmienności za pomocą morfemu „jak”. Porównanie metaforyczne natomiast opiera się na wyrażeniu jakiegoś podobieństwa. W wyrażeniu „kochał ją jak matkę i jak do matki czuł do niej wstręt” (s. 402) dostrzegamy niepewność, którą powodują ciągle rozstania i powroty, a także rozdarcie między otchłanią źródła i światem zewnętrznym w sytuacji wymyślonej lub archetypicznej. W całej swej osobowej złożoności Solal staje się na powrót smutnym i nieśmiałym dzieckiem, którym był.

Wielobarwna konstelacja ironii jarzy się nad całym tekstem *Oblubienicy Pana*, zmierzając ku wzniosłej duchowości. Prawdę mówiąc, bez tej ironii dzieło Cohena byłoby zupełnie nie do pomyślenia. Intencji autora nijak nie dałoby się ustalić bez analizy chwytów ironicznych. Linie demarkacyjne ironii Cohena kojarzą się ze słynnymi ironistami lub teoretykami ironii jak Cervantes, Szekspir, Rabelais, Wolter. Narrator-Solal, *porte-parole* Cohena, upiera się przy tym, że stosuje język

szokujący, ale zgodny z jego temperamentem, a przy tym wierny obrazowi swej epoki. Można w tym dostrzec odmianę „terrorizmu intelektualnego”, podobnego do ironii Woltera. Ironia wolteriańska występuje w *Oblubienicy Pana* zwłaszcza tam, gdzie pojawiają się sami prześmiewcy.

Użycie ironii przez Cohena zakłada bardzo rozległą wizję, głęboką penetrację sprzeczności, których nie można pogodzić, a także paradoksów istnienia. Z tego też powodu sam autor ma jakby podwójną osobowość, co daje mu możliwość unoszenia się ponad wszelkimi sprzecznymi i niezrozumiałymi elementami życia, ponad tym wszystkim, co wynika z kryzysu kulturowego, musi również posiadać umiejętność poddania tych zjawisk transmutacji, przewartościowaniu, czemu służy jego postawa intelektualna, a także wszystkie narzędzia, jakich dostarcza ironia. Prawdziwą siłą napędową ironii Cohena jest tak naprawdę głęboki strach przed nicością, podporządkowanie się ironicznemu i niewrażliwemu losowi. Strach i frustracja zmuszają go do śmiania się ze swojego losu, który pozornie tylko istnieje, jak też z siebie samego, do ukrycia się za maską jakiejś miny, bez konieczności wzbogacania duchowego wnętrza, a więc do śmiania się w sytuacji bez wyjścia – po to, aby nie płakać. Ten wymiar patetycznego śmiechu, który może nadąć się aż do przesadnego krzyku, dokładnie odpowiada wewnętrznemu stanowi bezradności człowieka, jego sytuacji bez wyjścia. Stała oscylacja między poczuciem niższości a poczuciem wyższości, przyjemność odgrywania komedii, parodiowania, strojenia min i drwienia z samego siebie towarzyszą w tej powieści człowiekowi w najtrudniejszych okolicznościach życia i ostatecznie przeradzają się w przyjemność czerpaną z sytuacji tragikomicznych. Śmiech ma tu odcień ironii kosmicznej bądź romantycznej – istniejąca w porządku samego wszechświata – pozwala się doświadczyć jedynie ludziom niezwykle wrażliwym i zdolnym ją ogarnąć.

Pojawiają się tu dwa typy ironii: Cohen w konkretnej sytuacji nakłada maskę, stosując przy tym mniej lub bardziej złożony chwyt retoryczny, a więc sam autor ukrywa się, zagęszczając tym samym ironiczność słów w kontekście. Zdecydowanie bardziej woli śmiać się niż płakać. Lecz jego niemy język, ten mówiący o bólu i cierpieniu, nie ulega zatarciu, ale raczej zmienia się w ironię. Ironia ukrywa się w grze stylów i w strukturze samego opowiadania, tzn. w napięciu między treścią a sposobem jej wyrażenia. Dokonuje się to w oczywistości samej ironii, która rzuca się w oczy bezpośrednio bądź zostaje ukryta z taką zręcznością czy subtelnością, że daje się ujawnić dopiero po odsłonięciu pełnego sensu jakiejś sytuacji. Może też chodzić o zamaskowanie samej sytuacji, zamaskowanie rzeczy, które nie odpowiadają już naszemu zwyczajowemu i zgodnemu z normami pojmowaniu sytuacji. Fakt dostrzeżenia ironii może pchnąć do samobójstwa dwie postaci, Solala i Ariadnę, którzy są mniej odporni. Odkrycie ironii zmusza narratora-Solala (pośrednio autora) do idei kompensacji i dekonstrukcji. Jest to doskonały przykład autoironii destrukcyjnej. Albert Cohen buntuje się stale, walczy ze wszystkich sił, aby uratować transcendentalną miłość, w której ukryta jest wielka namiętność. U podstaw jego podejścia ironicznego leży pochodzenie i dzieciństwo, dzięki którym może on stawić czoła tragizmowi życia i eschatologii. W spotkaniu z samym sobą i w zdublowaniu samego siebie rozcina on swoją wewnętrzną dialektykę na tysiące konstelacji sprzeczności i paradoksów. Ta dialektyczna gra – gardzenie śmiercią i bezustanne o niej mówienie – ujawnia najbardziej stłumioną obsesję

i przeczucie, że grać ze śmiercią to świętować życie: „I był to czas jej szczęścia, szczęścia tej, która umrze” (s. 392); „Jedynie pewność natychmiastowej śmierci jest tym, co liczy się w życiu” (s. 302).

Krytyka społeczeństwa u Cohena tkwi bez wątpienia w wielkim, jego zdaniem, rozpadzie współczesnego świata, i to nie w rozpadzie w sensie ontologicznym, ale będącym wynikiem procesów politycznych, społecznych i ideologicznych. Cohen jest niebywale dynamicznym twórcą rozdwojenia ironicznego i nowych wartości, które niosą ze sobą podstawy nowego ludzkiego ideału. Celem jego ironii nie jest nakłanianie czytelnika do obojętności i dystansu, do oddalania się od tragizmu życia, ale raczej odbudowanie niewinności umysłu i serca, bez której ironia w żaden sposób nie mogłaby być ironiczna!

Abstract

LEE JONG-OH, KIM YONG-DEOG
(Hankuk University of Foreign Studies, Seoul)

IRONIC PROCESSES IN ALBERT COHEN'S "BELLE DU SEIGNEUR"

The article discusses Albert Cohen's irony as one of the important figures of style in the structure of narration of the novel *Belle du Seigneur*. The figure of irony requires from the reader some mental effort, some collaboration in which he/she joins the author in the act of artistic creation. The starting point of the paper is a thesis that ironic forms lead us to reveal a diversity of ironies with the help of specific processes that relate to the work *Belle du Seigneur*. Illustrative examples of the ironies in many structural devices depend on the author's subjective choice on the matter as the effect of its implementation. Even if one of these processes cannot always be clearly distinguishable from each other, it is possible to determine precisely the peculiar character of the irony, and to establish the following general system: parodic reversal, humorous and satirical movement, ironic neologisms, romantic irony, cosmic irony, and many other. They remind us of the famous ironists, such as Cervantes, Shakespeare, Rabelais, Voltaire, etc. The paper also attempts to indicate the function of style that irony fulfills, namely a tension of content and mode of expression joining description to a complex rhetorical design, and a means of giving an idea of overcompensation and deconstruction as well as the presumption of a dialectical meaning.