

Maria Janion, Maria Żmigrodzka

Gorzkie arcydzieło

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2/3 (38/39), 14-23

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria Janion

Maria Żmigrodzka

Gorzkie arcydzieło*

W poetyckiej biografii bohatera Słowackiego Kor-dian i Szczęsny Kossakowski, stanowią dwa warianty postaci młodzieńca, przeżywającego swój los w zderzeniu dylematów egzystencji i konfliktów najnowszej historii Polski. Hetmanowicz Kossakowski i warszawski podchorąży nie są ahistorycznymi kalkami stereotypowego dziecięcia wieku, choć w ich życiorysach dostrzec można zarys podobnego dramatu egzystencji. Dojmujące przeżycie nieautentyczności własnego istnienia, antynomie samowiedzy i samooceny, zachwianie czy wręcz utratę poczucia tożsamości. A jednocześnie przekonanie, że ocalenie przynieść może jedynie wysiłek autokreacji, wsparty przecież o „wielką myśl”, o wartości ponadindywidualne. Ci bohaterowie romantyczni odziedziczyli jednocześnie po Mickiewiczowskim Konradzie ostre postrzeganie dylematów ludzkiego działania w historii jako pytań o relację między prometejską jednostką a zbiorowością. Znaczenia doszczętnie a pochopnie ośmieszonych rozterek samotnego rewolucjonisty szlacheckiego nie da się zlekceważyć, a nawet ograniczyć. Nie dotyczą bowiem wyłącznie taktyki

* Tekst referatu wygłoszonego na konferencji IBL PAN pt. „13 arcydzieł romantycznych” (listopad 1995).

politycznej, czy historiozoficznych przeświadczeń o dziejowej roli herosów, czy nawet systemu wartości moralno-obywatelskich. Kryje się tu również doniosły problem autoafirmacji bohatera jako pytanie o granice autonomii jednostki, o szanse oraz wartość myśli i czynu. Obaj bohaterowie uwikłani są w konflikt nie ze stereotypowym romantycznym „światem”, lecz z przedstawicielami konkretnych historycznych poglądów i postaw moralnych. Odczuwają równie silną potrzebę akceptacji i współdziałania otoczenia, jak pogardę dla „karłów”, „marionetek”, „tłuszczy”. I losem ich jest taka sama, choć inaczej motywowana niezdolność do historycznego działania czy też nieuchronność jego klęski.

Natomiast w przeciwieństwie do Kordiana, Szczęsny w nierównie mniejszym stopniu osiąga świadomość własnej tożsamości i zdolność ustalenia hierarchii wartości, umożliwiających działanie. Kordian odnajduje sens i sankcję moralną dla swych decyzji — dla swojego życia i śmierci — w kontakcie z wartościami, które patronować będą wszystkim porozbiorowym postawom niepodległościowym — w nienaruszonym przez małość czasów niewoli dekalogu „dawnych Polaków”. Szczęsny, rozdarty między narzucane mu przez zwalczające się obozy polityczne sprzeczne wzorce obywatelskich powinności, potrafi im przeciwstawić tylko na chwilę — na zawstydzającą chwilę — amoralną postawę kondotiera. Sankcji dla swych działań, a jednocześnie motywów autokreacji spróbuje poszukać nie w patriotycznej wspólnoty, lecz w „wyższości natury”, przyznawanej mu przez „zwierzęcy instynkt chłopów”, w niewolniczym posłuchu sprzedajnych arlekinów partii hetmańskiej.

Kordian otwierał — nie od razu, oczywiście, zaakceptowany przez współczesnych — ciąg utworów włączających dramaty Słowackiego w główny prąd romantycznej poezji narodowej. Ten znamieny zwrot twórczy został wszakże wymuszony niejako przez czynniki zewnętrzne, przez temperaturę życia politycznego emigracji polistopadowej i przez sytuację literacką — pojawienie się *Dziadów cz. III* i *Wacława dziejów*. Wobec nich określić się musiał poeta. W *Kordianie* został przynajmniej utwierdzony niepodważalny system wartości moralno-obywatelskich, choć polityczny sens walki pozostał niejasny wobec milczenia ukrytego Boga. Przedstawiona została również szansa wielkości człowieczej, ale heroiczny wzorzec protagonisty dramatu narodowego zakwestionowała klęska rewolucyjnego „niedoczynu”. Prawdopodobnie nie będzie końca sporom, czy była ona skutkiem

słabości bohatera, skarlania społeczeństwa, nieprzewycięzonych antynomii moralnych ludzkiego działania historycznego, czy — już i tutaj — tajemniczego fatum zagłady.

Horsztyński podjął dylematy *Kordiana*, przynosząc próbę przemyślenia ich na nowo. Utwór ten można w pewnym porządku myślenia uznać za cofnięcie się o krok. W głąb historii, w splot konfliktów towarzyszących ostatnim latom dawnej Rzeczypospolitej, ale i o krok w stosunku do wzoru Polaka czasów porobiorowych. A może oznacza to również nawrót do wątpliwości jakoby rozstrzygniętych i problemów jakoby rozwiązanych?

Szczęśny nie zdobył się na dokonanie wyboru, który ocalił sens życia *Kordiana*. O wyborze miał decydować tym razem nie konkurs idei i wartości rewidowanych u progu nowego wieku, lecz wplątanie bohatera w historyczne konflikty schyłku starego świata. „*Graf Kordian*” był bliski preparatowi romantycznego bohatera problematycznego. Postać *Szczęsnego* skłania natomiast do stawiania pytań o bagaż przeszłości, jakim obciążony został XIX-wieczny bohater Polaków.

Na pewne pytania z tego właśnie zakresu nie da się znaleźć ostatecznej odpowiedzi, i to nie tylko wskutek stanu tekstu dramatycznego — nieukończonego, czy też zdefektowanego. Przenikliwe i na ogół rzadko kwestionowane, *Kleinerowskie* propozycje uzupełnienia luk fabularnych pozwalają przypuszczać, że przed końcową katastrofą musiałoby dojść przynajmniej do jeszcze jednej rozmowy *Szczęsnego* z *Nieznajomym*. Chciałoby się bowiem z niej wyczytać nie tyle dające się łatwiej zrekonstruować motywy, rozstrzygające ostatecznie o domniemanej samobójczej decyzji *Szczęsnego*, ile bardziej precyzyjny zarys postaci jego przyjaciela. Miał on reprezentować siłę historyczną, która określać będzie w sposób decydujący polityczny klimat życia polskiego po utracie niepodległości.

Nieznajomy wszakże — zgodnie ze swym dramatycznym *emploi* — nie mógł być postacią wyrazistą. Towarzysz i wysłannik *Jasińskiego*, w którym *Słowacki* — podobnie jak *Mickiewicz* koncypujący swój francuski dramat — widział nie jakobina, lecz przywódcę powstania wileńskiego, jest, jak wynika z aluzji tekstu, patriotą i demokratą. Gardzi wszakże nie tylko szlachecką hulastrą partii hetmańskiej, lecz i „wyjąłym jak hiena” plebejskim tłumem morderców i grabieżców. Są to jednak przeważnie aluzje dlatego również, że rola współczującego powiernika rozterek i udręk *Szczęsnego* przesłania reprezenta-

tywność Nieznajomego jako człowieka owej „drugiej Polski”, o której chciał mówić w dramacie o Jasińskim Mickiewicz.

Nieznajomy przeżyje katastrofę „spróchniałego świata” jako sygnał i niedopowiedzianą nadzieję ciągłości dziejów narodu. Jako kreacja literacka kończy jednak w *Horsztyńskim* swoją karierę, przynajmniej w pierwszoplanowych dziełach romantyzmu polskiego. Jest różny od galerii innych Nieznajomych z wcześniejszych utworów polistopadowych. Nie jest szatanem, ani symboliczną projekcją świadomości czy nieświadomości bohatera. Miał być postacią tajemniczą, lecz rzeczywistą — pozostał czystą potencją patriotycznego czynu.

Pełnię konkretności charakterystycznej, a nawet rodzajowej uzyskał natomiast w dramacie „spróchniały świat” Polski przedrozbiorowej, którą zagrzebać miały symboliczne ruiny zamku Kossakowskich. Zagłada i dawność — ruina oraz dystans historyczny i obyczajowy — to cena romantycznego realizmu.

„Spróchniały świat”: tak brzmi wyrok, jaki Nieznajomy wydaje na Hetmana i jego stronnictwo. Ale „spróchniałym drzewem” nazywa całą Polskę zrozpaczony Horsztyński. Śmierć lub obłąd stają się losem wszystkich postaci dramatu. Logika zagłady przejawia się w haniebnej kaźni zdrajcy i w samobójstwach postaci usytuowanych na przeciwległym krańcu moralnej skali dramatu. W obłąd popadnie Salomea i Sforca — błazeńskie, krzywe zwierciadło egzystencjalnych rozterek bohatera. A czyż można zakładać ocalenie Amelii — ofiary najniewinniejszej, ale i najmniej świadomej otaczającej ją grozy i podłości?

Bohatera niszczy w poważnej mierze ciśnienie konfliktu historycznego. Szczęsny ustawiony został w wyostrej dramatycznie opozycji wobec Hetmana i Horsztyńskiego, wobec zdrajcy i męczennika. Nie pociąga to za sobą przecież prostego, ani jednoznacznego rozkładu światła i cieni. Nienawiść rodowa zazębia się ze sporem politycznym i współdziała z nim w zagładzie i pałacu i dworku — niemniej są to konflikty raczej komplikujące sytuację, a nie paralelne czy dopełniające się. Znieprawienie i zdrada wtargnęły bowiem w prywatną tkankę staropolskiego życia, powodując zaskakujące powikłania tradycyjnego *emploi* czcigodnego starca, strażnika tradycji, i szlachetnego młodego amanta. Horsztyński ucieka w samobójstwo (a przecież „nie zabijali się Polacy starzy...”), co więcej przydzielona mu została rola uwodziciela cudzej żony, a nawet niedosłego mordercy, planującego zabójstwo gościa „w szlacheckim domu”. Szczęsny z kolei

ucieka przed nieszczęsną miłością do Amelii i przed wyborem między zdradą kraju lub ojca w małe, „prywatne” zdrady podławych romansików. Patetyczny dylemat: anielska, wzniosła miłość lub „rozpusta” pojawiał się nierzadko w losach bohatera romantycznego, ale z reguły wówczas, gdy miłość była jeśli nie jedynym, to przynajmniej podstawowym zwornikiem świata wartości.

Trzy główne postacie dramatu wiąże skomplikowany spłot kłamstw i zdrad, win i zaniechań. Każda z nich jest też w jakimś stopniu odpowiedzialna za zgubę dwóch pozostałych antagonistów. Zmarli pociągają za sobą do grobu żyjących, oszukani oszukują, by znów paść ofiarą oszustwa. Prawda jednak też nie może przynieść ocalenia w mrocznym świecie *Horsztyńskiego*. Miłosnego dramatu Szczęsnego nie rozplątałoby ujawnienie tajemnicy urodzenia Amelii, gdyż cenę stanowiłaby hańba jej matki.

Jeśli Szczęsnego postrzegano jako polskiego Hamleta, to jest to Hamlet *à rebours* — przygnieciony nie dziedzictwem wielkości, lecz podłości ojca, a nierównie boleśniej i może głębiej niż duński książę rozdarty. Miota się między „rzymskim” obowiązkiem patriotycznego ojcobójstwa a synowską miłością, wybuchającą najsilniej w momencie najcięższego przeżycia rodowej hańby.

Horsztyński stanowi jedną z najgłębszych wersji szekspiryzmu w twórczości Słowackiego. Analogie nie wyczerpują się tu w atrakcyjnych czytelniczo aluzjach, lecz sięgają w strukturę świata i losu. Jest to świat bez Boga, w którym rządzi przeciwieństwo tajemnicze prawo zniszczenia. W ten sposób tragiczny wymiar egzystencji współgra z tragizmem historii. I na XVIII-wiecznej Litwie między ludzi fatum zbrodniczej historii społeczności skażonej, żyjącej fałszem, w której nie ma miejsca na idyllę. Szekspirowski klimat służalstwa oraz intryg dworskich ukształtował — za pomocą aluzji literackiej — styl rozmowy Szczęsnego z Ksińskim, a także rozmowę Szczęsnego z Amelią, co romantyk podkreśla ostentacyjnie („życzę ci, wstąpić do klasztoru...”).

Niemożność porozumienia międzyludzkiego, semantyczna dysfunkcja języka, jest wszakże immanentną cechą dialogu *Horsztyńskiego*. „Gdy dwóch mówi to samo, to nie jest to samo”. Ludzie mówią nie do siebie, ale „obok siebie”, prowadząc — jak bohater — dialog wewnętrzny. Nawet jednak zwroty padające w pojedynkach słownych czy poufnych jakoby zwierzeniach mają w istocie odmienne znaczenia lub zawierają nadwyżkę sensów ukrytych, niezwerbalizowanych,

czy też wręcz sprzecznych ze znaczeniem dosłownym. Rozpad dialogu, to albo obcość pojęć i hierarchii wartości, albo cecha świata opartego na intrydze i kłamstwie.

Narzuca się tu więc jeszcze jeden adres literackiej, polskiej inspiracji: *Maria* Malczewskiego, w której źródłem egzystencjalnych cierpień bohaterów jest nie tylko kruchość i przemijalność ziemskiego bytu, lecz także jego moralne skażenie i fałsz, ucieleśnione we wszechwładnej Obłudzie. W perspektywie poematu Malczewskiego Obłuda miała jednoznacznie charakter kwalifikacji moralnej, uzasadnionej nie społecznie ani historycznie, lecz egzystencjalnie.

Taki charakter przypisać też chciała koncepcji dialogów *Horsztyńskiego* analizująca je szerzej Maria Kalinowska. Nie wydaje się jednak, by „przerwanie komunikacyjnej łączności”, czy wręcz uchylanie się bohatera „od nawiązania pełnej, dwustronnej komunikacji”, jak chce autorka, było rezultatem wyrzeczenia się przez Szczęsnego „pozycji podmiotu”. W tak istotnej dla tonacji dramatu pierwszej rozmowie Szczęsnego z Amelią bohater okazuje, czy raczej udaje, ostentacyjne roztargnienie. Traktuje wymijająco lub nawet przedrzeźnia uczuciowe uniesienia siostry. Dialog pomyślany jest przy tym jako barokowa niemal zabawa w echo. Ale jest to echo bardzo przewrotnie kaleczące sens wypowiedzi rozmówczyni. Szczęsny ma bowiem i o domu i o świecie wiedzę nierównie głębszą i bardziej gorzką niż uwięziona w naiwnej ufności Amelia. Odczytuje lepiej znaki otaczającego go życia. Odkrywa bez złudzeń prawdę historii — rolę swego ojca i prawdę przeznaczenia — swą miłość do Amelii jako miłość niemożliwą. I tak jednakże wzbroniony jest mu dostęp do pełni prawdy.

Szczęsny, podobnie jak Hamlet, góruje nad otoczeniem zdolnością do rozszyfrowania ukrytego wzoru rzeczywistości. Świadomość jednak nie może go ocalić, ani podsunąć wzorów działania. Bohater szamocze się w narzucanych mu przez otoczenie maskach, suflowanych intencjach, próbach manipulowania jego wolą i czynnościami. Zablokowany w dwuznaczej roli syna i dziedzica zdrajcy, zakochany we własnej siostrze, szuka ucieczki w romansach żalonych i przynoszących niesmak, lecz niszczących wszystkich wokoło.

Bohater krojony „na miarę Fidiasza” nie ocali ani ojca, ani Polski. Bohater świadomy fałszu świata nie rozwiąże zagadek własnego losu, a samowiedzę uzyska dopiero w momencie samobójczej decyzji. Czyżnami, do których okazał się zdolny Szczęsny, są samozagłada i niezamierzona zguba wszystkich mu bliskich oraz zatarcie śladów istnienia

swego rodu. Szaleńcze a zimne rozgoryczenie niszczy nawet romantyczną świętość pamięci. Szczęśny nie pragnie przecież pozostawić po sobie — jak Kordian — wspomnienia róży.

Tragizm Szczęśnego to szczególnie gorzka wersja uwikłania bohatera w bezwyjściową kolizję wartości. Są to bowiem wartości przedstawiane niejednoznacznie i kwestionowane przewrotnie. Ojciec jest sprzedawczykiem i zdrajcą. Polska dawna próchnieje, a nową zawładnąć może chamska tłuszczka. Opowiedzenie się po stronie ojca oznacza spodlenie bohatera, a wybór obowiązków patriotycznych nie może oprzeć się na pełnej identyfikacji bohatera z ich, częściowymi zresztą, racjami. Jediną wartością łączącą świat pojęć wszystkich bohaterów jest honor, godność rodu i nazwiska, duma — która wyrodzić się może w zbrodniczą Hetmańską pychę lub w „zawrót głowy” Szczęśnego, upojonego marzeniem o rzuceniu światu zbrodniczego wyzwania, o wielkości zbrodni. Nie ukształtowanie w pełni nowożytnego etosu obywatelskiego nie tylko pozwala otoczeniu Szczęśnego na manipulację jego wolą i decyzjami. Uniemożliwia mu też samowiedzę, ustalenie właściwej proporcji moralnej ludzi i zdarzeń:

wypadki wydają mi się raz tak wielkie, że nie śmiem stanąć przy posągu olbrzyma, bojąc się, aby mnie ludzie nie wzięli za karła... drugi raz wypadki wasze zdają mi się tak małe, że boję się rozgnieść ludzi, chodząc nieuważnie.

Udręczony bezwyjściową sytuacją, daremnością „przerabiania ciągle nicości na wielkość olbrzyma”, Szczęśny dokonuje zdumiewającej u romantycznego bohatera abdykacji — rezygnuje ze swej wolności, z autonomiczności swej woli — zdaje się na ślepy los, na wróżby siostrzanej margerytki, na wynik karcianej gry z szulerami. Gra konieczności i przypadku okazuje się niszcząca.

Uciekając przed fatum swej sytuacji rodzinnej i moralnej bohater ponosi ostateczną klęskę za sprawą tragicznych lub groteskowych przypadków. Konieczność zguby rodu, wpisana w mechanizm poetyckiego świata, realizuje się przez zawężenie drobnych incydentów, a śmieszność zarazem rozsadza i potęguje grozę katastrofy. W tragedii tak okrutnie demaskatorskiej musiała więc ulec degradacji kategoria tragicznej wzniosłości. Ingerencja błżeństwa to już tym razem ani konsekwencja szekspiryzmu, ani grająca kontrastowymi walorami estetyka Wiktora Hugo, lecz bezlitosne obnażenie podszewki kondycji ludzkiej.

Szczęśny upaja się wzniosłym przeżyciem harmonii bytu i jego nie-

biańskich perspektyw, ale wie, że jest to tylko przecucie ulotne i krótkotrwałe, nie mogące stać się fundamentem życia. W skali człowieczej wzniosłość jest natomiast pojęciem dwuwartościowym. W rozterkach bohatera moralna wzniosłość narodowej martyrologii i obywatelskiej cnoty rywalizuje z urokiem demonicznego patosu kondotierskich zbrodni. Są to dwie szanse lunatycznego kroczenia nad przepaściami — „po gzymsach gmachu” — stanowiące kuszące wyzwanie dla dumy indywidualisty. Pokusa wielkości rycerza fortuny zostanie podważona i ośmieszona przez błazeńskie manewry „republikańskich” stronników Hetmana. Ale gorzka starość Horsztyńskiego każe mu oskarżać także „nicność poświęcenia się”.

Perypetie estetycznej kategorii wzniosłości są — z dzisiejszego punktu widzenia — niezwykle znamienne dla stanu myśli nowoczesnej i ponowoczesnej. Burke i Kant w pewnej mierze przeciwstawili sobie piękno i wzniosłość. Dla obydwu przykładem odczucia przyjemnego piękna był widok ukwieconej łąki, zaś widok gór z postrzępionymi i ośnieżonymi szczytami wywoływał przede wszystkim wrażenie grozy, jakkolwiek też połączone z pewną przyjemnością; była to dla Kanta „wzniosłość przerażająca”. Doświadczenie zatem piękna to przyjemność, doświadczenie wzniosłości to groza i trwoga. J.-F. Lyotard wyostrzył te przeciwieństwa, doświadczeniu piękna przypisując ukojenie i pocieszenie, doświadczeniu wzniosłości zaś ból, smutek i lęk przed unicestwieniem. Za główne osiągnięcie myśli Burke'a Lyotard uznał „wykazanie, że wzniosłość wzniecona jest przez groźbę, iż nic dalej się nie wydarzy”, a więc przez doświadczenie zagrożenia pustką. Romantyzm nieraz wzniosłość kojarzył z cierpieniem, ale zbawczym, prowadzącym do piękna i harmonii. Jednak można przypuszczać, że Słowacki, zresztą wyłącznie w *Horsztyńskim*, na miarę romantycznego radykalizmu myślowego, oddaje stan zachwiania dotychczasowego stosunku do piękna nawet zachwycającej grozy, wzniosłość stawiając na progu otwierającej się nicości. A potem zwłaszcza okres mistyczny w jego twórczości przywróci równowagę, ale będzie ona szczególna: wiara w totalną transfigurację duchową umożliwi powrót do dawnej pełni znaczeń, również piękna i wzniosłości, tutaj połączonych w kulcie morderczo-mistycznej maszyny świata.

Między nieszczęśliwego bohatera o ironicznym imieniu Szczęsny a tworzony przez niego projekt wielkości wkradła się ironia, która przenika najdrobniejsze włókna gęstej tkanki dramatu i stanowi jego

dominującą tonację. Nie jest to jednak Schległowska ironia romantyczna. Obnaża nie cechy dzieła i czynności twórczych artysty, lecz charakter ludzkiego istnienia. Wahnięcia, załamania tonu, antynomiczność ocen i huśtawka nastrojów to nie konsekwencja uczuciowych rozterek bohatera i chwiejności wyznawanej przez niego skali wartości, lecz strukturalny przejaw nierównowagi bytu. Dramat wykorzystuje wszystkie chyba odmiany klasycznej ironii retorycznej, stosując zróżnicowane techniki inwersji semantycznej — od autoironii do pogardliwego sarkazmu wobec przeciwnika, od sakramentalnej „nagany w formie pochwały”, szytej bardzo grubymi nićmi, a nie rozpoznanej jedynie wskutek głupoty rozmówcy, do ukrywania sygnałów ironii dla oszczędzenia wrażliwości bliskiej osoby. Różnorodne są też funkcje ironii. Służy ona drwinie i mniej lub bardziej manifestacyjnemu zaznaczaniu swej przewagi nad otoczeniem. Sprzyja kamuflażowi, ukrywaniu swych myśli oraz intencji przed wrogimi machinacjami szpiegów Hetmana, bywa też formą *reservatio mentalis*. Jako autoironia natomiast wyraża gorzki dystans wobec własnych udręk i rozpacziwą niepewność bohatera. Wie on, że w życiu „trzeba być aktorem krotofili... i tragedii”. Doświadczył tego w groteskowym wspomnieniu o swych pijackich wyczynach w ptaszarni — i jego też — zapewne nie całkiem uświadomionym losem stanie się istnienie ukrytego, kretyńskiego sobowtóra. Podstawowe pytania, jakie stawia sobie Szczęsny poszukując własnej tożsamości: „Co to ja?” i „Co ja myślę?” znajdują parodystyczne echo w błazeńskim formularzu i w bełkocie wariata. Antynomia ironicznie kontrastowanych jakości emotywnych i estetycznych stanowi paralełę antynomii sensów i wartości tragedii. Wszystko, cokolwiek się dzieje i cokolwiek się mówi w tekście, ma dwoiste znaczenie i w rezultacie obraca się przeciw bohaterowi, ujawniając ironię przewrotnego losu.

Ironia losu to pojęcie nie dosyć precyzyjnie formułowane, ale często obecne w świadomości romantyków, przede wszystkim niemieckich. Ludwik Tieck dopatrywał się jej przykładów zwłaszcza w dramatach szekspirowskich. Przeświadczenie, że człowiek jest bezsilną ofiarą losu, igrającego złośliwie jego słabością i jego niewiedzą, było jedną z artykulacji romantycznego pesymizmu egzystencjalnego. Ironię tragiczną wywodzono ze źródeł antycznych i dostrzegano w konfrontacji niewiedzy czy złudzeń bohatera z nieubłaganą potęgą ślepego przeznaczenia. Słowacki romantycznie wyostrzył bezlitosne funkcjonowanie ironicznego mechanizmu klęski człowieka. Tu zwycięstwo

wiedzy nad niewiedzą, ujawnienie prawdy, jasność świadomości bohatera zależy od drobnego, groteskowego zdarzenia. Ale tak niewiedza, jak — można się tego domyślać — poznanie prawdy w równym stopniu pchnąć muszą bohatera do nieuniknionej zguby. W tym sensie *Horsztyński* jest nie tylko tragedią operującą ironią, lecz tragedią ironiczną.

Tajemniczy utwór romantyzmu jenańskiego z 1804 roku *Nocne straże Bonawentury* przedstawia nieco podobną konstelację jakości estetycznych. Jeden z badaczy tego dziełka, którego autorstwo przypisywano Jean Paulowi, Schellingowi, Hoffmannowi, wreszcie Klingemannowi, zwraca uwagę na nowe funkcjonalne użycie ironii jako formy językowo-literackiej, za pomocą której można reagować na świat rozdwojony, na jego sprzeczności, jego groteskowość, jego nie-samowitość (*Un-Heimlichkeit*) i labiryntowość. W pewnym momencie romantycy, jak Słowacki, zobaczyli nie białą, monumentalną rzeczywistość bez skaz, lecz pstrą, różnokształtną, rozrywaną sprzecznościami. Nie wynikało z tego jednak bynajmniej jakieś radosne upojenie. Bonawentura pisze, że chodzi o to, by wytrzymać „przekłętą sprzeczność we mnie”. Romantyków nurtowało przeświadczenie, że zderzenie skończoności człowieka z nieskończonością kosmosu przynosi efekt rozdzierający — ironiczny, ale i melancholiczny. Dysonansowi i deziluzji świata jako szpitala dla wariatów towarzyszy żałobne opłakiwanie „braku” — braku całości. Na jej miejsce pojawia się przygodność bytu, który w literaturze romantycznej opisywany bywa w kategoriach bądź absurdu, bądź ironii tragicznej. „Nienasylenie” łączy się z „rozproszeniem”, ironia z melancholią. Taką właśnie postawę reprezentuje *Szczęśny*.

Baudelaire, który w *Kwiatach zła* zamieścił kontrastowy, ironiczno-melancholiczny *Romantyczny zachód słońca*, wyrzucał w niewysłanym *Liście* do Janina, że wyrzekł się dawniej uprawianej frenezji i ironii. Baudelaire wielbił „żałobne obrazy”, „obrazy zasmucające”, „sprzeczności i dysonanse”, które Janin obecnie potępiał i odrzucał. Wymieniał Byrona i Poego jako gwiazdy pierwszej wielkości na melancholijnym niebie nowoczesnej poezji. Połączenie przerażającego z błazeńskim, ta Apokalipsa bez zbawienia, ma być stylem nowożytności.

Gorzkie arcydzieło Słowackiego, tak odmienne i niezwykle w tonacji, położone jest na tym rzadko uczęszczanym przez polskich romantyków trakcie.