

Maria Żmigrodzka

O prozie narracyjnej Słowackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 51/4, 327-349

1960

Artykuł został zdigitalizowany i 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 ŻMIGRODZKA

O PROZIE NARRACYJNEJ SŁOWACKIEGO *

1

O! Boże! ileż bym stworzył romansów,
Gdybym chciał wszystkich d.....w być zabawą,
Wyspą dla grubych naszych Sanczo Pansów,
Na której by się uczyli ze sławą
Syllabizować. Lecz z prozą aliansów
Nie chcę —

Żartobliwa strofa z *Beniowskiego* (II, 89—94) zdaje się być dobitnym wyrazem zarówno pewnej nieufności poety wobec gatunków roman-sowych, jak i nikłości jego prób w tym zakresie. Nieufność ta była uzasadniona. Alianse Słowackiego z prozą powieściową były istotnie chwilowe i kończyły się z reguły niepowodzeniem. Szczątki trzech nie ukończonych romansów zachowane wśród licznych porwanych fragmen-tów i zarzuconych pomysłów twórczych stanowią pewną odrębną grupę. Z charakterystyczną konsekwencją próby powieściowe nie wychodzą poza parę rozdziałów wstępnych. Dysproporcja zaś między partiami opracowanymi a istniejącym czy przypuszczalnym planem całości zdaje się wskazywać, że nie mamy tu do czynienia ani z poetyką romantycz-nego fragmentu, ani z organiczną niepełnością wielkiego eposu roman-tycznego o typie historiozoficznym czy kosmogonicznym — lecz z fias-kiem realizacji.

Ani w literaturze polskiej tego okresu, ani tym bardziej w twór-kości Słowackiego nie znajdujemy analogii dla wielkiej, choć wciąż jeszcze niedostatecznie oświetlonej roli, jaką odegrała powieść w dzie-jach romantyzmu europejskiego. Jednakże stwierdzenie artystycznej dru-gorzędności romansu w dorobku twórczym polskiego romantyzmu nie powinno przesądzać oceny powieściowych doświadczeń Słowackiego.

Nie tu miejsce na próbę odpowiedzi, jak na słabości naszej powieści romantycznej zaważyły różne czynniki — specyfika polskiej sytuacji

* Referat wygłoszony na Sesji Naukowej Instytutu Badań Literackich PAN (25—28 XI 1959) poświęconej twórczości Juliusza Słowackiego.

historycznej i najważniejszych treści ideowych polskiego romantyzmu oraz ubóstwo rodzimych tradycji gatunku. Brak generalnej odpowiedzi na to pytanie zwięża z konieczności zakres niniejszych rozważań i wnioskom nadaje charakter spostrzeżeń częściowych. Wydaje się jednak, że można by przynajmniej spróbować wyjaśnić przyczyny załamania się prób powieściowych w twórczości Słowackiego i zaryzykować tezę, że jego trzykrotne usiłowania w tym zakresie nie były ani jałowymi pomyłkami twórczymi, ani też nie odegrały w jego drodze poetyckiej roli doświadczeń wyłącznie negatywnych.

Wśród nie ukończonych romansów Słowackiego przyciągają przede wszystkim uwagę rozdziały zaczętej zaledwie powieści francuskiej pt. *Le roi de Ladawa*, jej też będą w zasadzie poświęcone niniejsze rozważania. Szczególna rola tego utworu wystąpi choćby wtedy, gdy zdamy sobie sprawę, że — następując tuż po *Żmii* — jest on pierwszą próbą zobrazowania aktualnych problemów życia polskiego z perspektywy emigracyjnej.

Nie należy przywiązywać zbyt wielkiej wagi do psychologiczno-biograficznych elementów genezy utworu, przypadkowo znanych nieco bliżej dzięki wzmiance w liście do matki (z 24 stycznia 1832) i w notach pamiętnikarskich. Wydaje się, że przecenienie faktu, iż *Król Ladawy* miał być powieścią pisaną dla zarobku i dla wejścia na literacki „rynek“ francuski, zaciążyło nad analizą Kleinera¹ i przyczyniło się do zbyt lekceważącego potraktowania utworu.

Być może, iż rzeczywisty załazek procesu twórczego tak właśnie wyglądał — plany zarobkowe zadecydowały o wyborze modnego wśród publiczności francuskiej gatunku — walterskotowskiej powieści historycznej — i równie modnego tematu, grającego na sympatiach liberalnych kręgów zachodnioeuropejskich dla ostatniego powstania². I gatunek jednak, i temat pociągały za sobą pewne konsekwencje, na tle ówczesnej polskiej rzeczywistości literackiej dość zastanawiające. A więc —

¹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wyd. 3. T. 1. Lwów 1924, s. 148—154.

² K. Wyka wysunął w dyskusji interesującą hipotezę, iż powieść Słowackiego mogła być pomyślana początkowo jako romansowy odpowiednik melodramatycznych obrazów historycznych, przedstawiających „bohaterskich Polaków“, jakie pojawiły się na scenach paryskich i londyńskich w czasie powstania listopadowego i tuż po jego upadku. Por. *Pamiętnik Teatralny* (1959, z. 1/3), gdzie w artykule Z. Raszewskiego *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego* wzmiankowane zostały (s. 16) dwa utwory tego typu: *Tyrania rosyjska czyli wygnanie na Syberię* i *Przysięgi wolności czyli patrioci polscy* (wystawione w Londynie w sierpniu 1831) — oraz zamieszczone (s. 130—134) streszczenie dramatu Prospera Le Poitevin de Legreville *Les Polonais*, granego w Paryżu od 22 grudnia 1831.

fakt, że Słowacki chciał się pokusić o stworzenie szerokiego powieściowego obrazu współczesnego życia narodu, zerwać z arabsko-kozackimi pseudonimami spraw polskich, przełamując tym tradycję swych powieści poetyckich. Dalej, że zamierzał odtworzyć konkretny moment historyczny i działające w nim napięcia polityczne, że od problemów duszy buntownika chciał przejść do realnego obrazu zdarzeń na płaszczyźnie społecznej. Wreszcie, że ta osobliwa „powieść historyczna“ miała posiadać ambicje dziennikarskiej niemal aktualności. Powieść zaczęta w styczniu 1832 dzielił od opisywanych zdarzeń dystans zaledwie półtoraroczny, gdyby zatem została ukończona, byłaby jedynym — obok powstańczej poezji — przejawem tak szybkiej reakcji na współczesne zdarzenia polityczne.

Zamierzenia i perspektywy nie oznaczają jeszcze oczywiście osiągnięć. Dlatego też nie trzeba popadać w jednostronność wyłącznie pozytywnej oceny tych tendencji. Choć w dalszej perspektywie wydadzą one analizę klęski powstania w *Kordianie* i *Anhellim*, to przecież ten skok w twórczości poety nie odbędzie się bez sięgnięcia po doświadczenia okresu powieści poetyckich, o czym świadczy *Lambro*.

Natomiast we francuskiej „powieści historycznej“ o wprowadzeniu wyrazistego konfliktu odpowiadającego rzeczywistości politycznej kraju nie mogło wcale być mowy. Autor *Ody do wolności* jeszcze nie bardzo potrafiłby w pozytywny sposób, w obiektywnym obrazie powieściowym, rozwinąć chwiejne załążki swej demokratycznej postawy. Natrętnie narzucały się wszak tuż po klęsce obiegowe koncepcje powstania ogólnonarodowego, tak efektownie oddziaływające na zagranicę i nadające się idealnie do tradycyjnego widowiskowego czy powieściowego ujęcia. Do tak uproszczonej wersji dramatu narodowego nie mógł się jednak Słowacki w swej ówczesnej sytuacji ideowej odnieść serio. Jego stosunek do konwencji obowiązujących w różnych obiegowych europejskich „walterskotacjach“ musiał być również ambiwalentny. Odpowiadały modzie literackiej i „poetycznym“ gustom epoki, ale niepokojący był ich związek z koncepcjami, które kazały upatrywać w Polakach pocziwych a prymitywnych Indian czy Szkotów, dzielących swój czas między praktykowanie osobliwych obyczajów narodowych a umieranie za ojczyznę. Inteligentny młody Europejczyk nie mógł pisać z pełną powagą monstrualno-patetycznych bzdur o „dzielnych Polakach“, jakie wówczas podniecały liberalnych paryżan.

Pomysł powieści o polskim powstaniu nie miał jednolitej tonacji ideowej i nastrojowej. Miała ona być w równym stopniu powieścią o zapamiętanych z dzieciństwa błaznach i dziwakach, o bezradności współczesnego człowieka, zaplątanego w anachroniczny, odchodzący świat, o uderzającej romantyka groteskowości i wieloznaczności życia.

U kolebki *Króla Ladawy* obok Walter Scotta stał Wawrzyniec Sterne. Powieść stała się więc niełatwym do rozplątania kłębkim sprzecznych tendencji, które nie w pełni znalazły ujście w estetycznej kategorii ironii romantycznej. *Król Ladawy* nie został ukończony.

Spróbujmy jednak najpierw przyjrzeć się tym elementom *Króla Ladawy*, które mieszczą się w koncepcji powieści historycznej.

2

Sens wyboru gatunku powieściowego dla ujęcia tematu zaczerpniętego z życia i dziejów Polski uzasadnił Słowacki szeroko w przedmowie do *Króla Ladawy*. Uczynił to w sposób zgodny ze stereotypowo romantycznym poglądem na naszą historię, który zresztą krytyka literacka okresu przejęła jeszcze w spadku po pseudoklasycyzmie. „Polski Szekspir“ miał później własną praktyką poetycką zaprzeczyć tezie o „nie-dramatyczności dziejów Polski“. Chwilowo jednak powtarzał komunały wszystkich proroków rozkwitu nowych form polskiej epiki — dzieje Polski „przedstawiają mało krwawych faktów: jest to pole, na którym powieściopisarz zbiera żniwo, gdy dla poety tragicznego pozostaje pokłosie“³. W tym stanie rzeczy za zjawisko decydujące o dalszym rozwoju piśmiennictwa polskiego uznał Słowacki Walter Scotta — „odkąd pokazał on nam prawdziwą poezję codziennego życia, powzięliśmy nadzieję posiadania literatury narodowej“⁴.

Możliwość oddania uroku codzienności to dość dziwna w tym czasie legitymacja walorów gatunku i niezwykła poręka jego przydatności do właściwego ujęcia materiału historycznego. Toteż można być raczej nieufnym, gdy młody romantyk polski mówi około r. 1832 o „poezji codziennego życia“. Mało było szans, by z *Króla Ladawy* wyrósł prozaiczny *Pan Tadeusz*. Codzienne życie szlacheckiej Ukrainy, urok nieszkodliwych błazeństw „oryginałów“ rozbić miały awantury wojenne „ostatniej rewolucji“. Świat ten miał być zmieciony z powierzchni ziemi — nie zaś jak Soplicowo harmonijnie wpleciony w tok wielkiej historii. Konwencja powieści walterskotowskiej nie okazała się w praktyce narzędziem przekazania „poezji codzienności“ z przyczyn, o których dalej. Narzucała się natomiast wyraźnie w innej funkcji — jako jedyny rysujący się wówczas sposób ukazania w prozie epickiej obrazu społeczeństwa w dobie jego wielkiego wstrząsu, a więc i tego sumarycznego

³ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. T. 8. Wrocław 1958, s. 141. Ze względu na fakt, że wniosek niniejszego artykułu nie dotyczy analizy językowej *Króla Ladawy*, zamieszczone tu cytaty pochodzą z przekładu polskiego, dokonanego przez L. Staffa.

⁴ *Tamże*.

obrazu „powstania narodu polskiego“, jaki tworzył się nazajutrz po klęsce, z dala od najżywszego nurtu myśli politycznej lewicy powstańczej — zanim „potępieńcze swary“ emigracji zaczęły uświadamiać współczesnym złożoność przyczyn klęski.

Próba zobiektywizowania obrazu historycznego wymagała odrzucenia indywidualistycznej filozofii powieści poetyckiej i typowego jej bohatera. Bajronizm okazał się za ciasny — w starym przynajmniej ujęciu. To było naturalne. Jednak ciekawszy jest fakt, że Słowacki nie wyciągnął narzucających się wprost wniosków z praktyki drugiego po Walter Scotcie ulubionego powieściopisarza — Coopera. W powieściach dotyczących walk o wyzwolenie Ameryki Cooper dał ciekawą wersję bohatera o zdecydowanie bajronowskiej proveniencji. W *Szpiegu* czy w *Pilocie* bohater, choć samotny i skłócony ze światem, wiąże swe namiętności ze zwycięstwem wielkiej sprawy wolności — ona to przynosi mu jakieś pojednanie z dążeniami ludzkości. Ten optymistyczny wniosek — nie tyle może z dzieł, ile z „romansu życia“ angielskiego poety — tłumaczyło zwycięstwo rewolucji demokratycznej w Ameryce. Wnioski takie jednak nie leżały jeszcze w zasięgu możliwości Słowackiego.

Niedojrzałość sytuacji historycznej pociągnęła za sobą uproszczenie w ujęciu historycznego konfliktu. Nowa historiozofia jeszcze się nie skryształizowała. Obraz powstania na użytek Europy operować miał więc dwoma schematami: „polskie bohaterstwo“ i „polskie nieszczęście“. Powieść zaś zapowiadała puszczenie w ruch w takt „polskiej rewolucji“ całej maszyny społecznej feudalizmu: dziwacznych magnatów i bohaterskie dziewice, a nadto, jak wyliczał Słowacki, wszystkich „polskich szlachciców, polskich poddanych, polskich Kozaków, Rosjan, diabłów“⁵. Na Ukrainie, tradycyjnej już „polskiej Szkocji“, rozegrać się więc miała „rewolucja konserwatywna“, tak, jak w odczuciu ówczesnego czytelnika mógłby ją zobaczyć „bard szkocki“, piewca romantycznego uroku schyłku szkockiego systemu rodowego. Głębsza lekcja historiozofii i realizmu Walter Scotta docierać bowiem mogła tylko do najwybitniejszych przedstawicieli krajów, które przeszły już pełny cykl doświadczeń doby rewolucji burżuazyjnych.

Jednakże skotowska wersja „rewolucji konserwatywnej“ wymagałaby szerokiego obrazu społecznego i oceny feudalizmu jako systemu jeszcze żywotnego i spójnego, nie rozerwanego całkowicie dojrzałymi sprzecznościami, systemu, w którym grupa kierownicza może reprezentować jakieś interesy ogółu.

Jednocześnie wszakże konieczna była również i ocena historyczna z punktu widzenia przedstawiciela dojrzałej formacji społecznej, do-

⁵ *Tamże*, s. 143.

strzegającego już kierunki procesu historycznego i nieuchronne zapowiedzi schyłku ustroju feudalnego. To jest bazą dla realistycznej narracji, dzięki której różnorodne elementy kultury otrzymują w powieści rys obiektywnej rzeczywistości i realny sens w układzie społecznym. To jest wreszcie koniecznym warunkiem typowej akcji walterskotowskiej, w której splecenie dążeń osobistych z akcją polityczną odsłania również — wbrew awanturniczej konwencjonalności motywów — prawdę o funkcjonowaniu tego społeczeństwa. Na próżno jednak będziemy szukali śladów równej jasności i jednoznaczności oceny sytuacji historycznej w poetyckim świecie *Króla Ladawy*, którego podtytuł brzmiał: „Powieść historyczna z czasu ostatniej rewolucji w Polsce“.

„Historyczna powieść o współczesności“ nie była absurdem dla ówczesnego czytelnika. Walter Scott pisywał również powieści współczesne. Dzieliły one z historycznymi cechę pewnego egzotyizmu — geograficznego i obyczajowego, nie zaś czasowego. Swoisty „historyzm“ polegać tu miał na ukazywaniu kultury odrębnej — i co więcej, reprezentującej wcześniejsze stadium historycznego rozwoju, jako rezultatu pewnego procesu historycznego i całokształtu społecznych warunków, jako określonego spłotu danych przeszłości i tendencji współczesnych. *Król Ladawy* miał być w pewnym stopniu wytworem konwencji takiej powieści „historycznej“ czy raczej „egzotycznej“. Ukazywałby on nieznaną czytelnikowi zachodniemu świat, z jego odrębnym układem społecznym, kulturą, obyczajem. To wymagałoby wysunięcia na plan pierwszy realiów malowniczych i uderzających egzotyką, „charakterystycznych“ w swej odrębności, a „typowych“ dla obcego kręgu kulturalnego.

I tu już wystąpiła w utworze młodego poety konieczność pewnych niekonsekwencji, zderzenie realistycznych obserwacji i powieściowych konwencji, zderzenie świadczące o niedomyśleniu pewnych spraw do końca. Bowiem romansowa sztampa obrazu Polski „poetycznej“, wymarzonej scenerii nieprawdopodobnych awantur, pierwotnego kraju dzikich puszczy i stepów, oraz surowych a malowniczych obyczajów „starych Polaków“ sprzeczna była z realistyczną wiedzą o ówczesnej Ukrainie, dzielniczy wysokiej produkcji rolniczej i wysoce oglądanego kosmopolitycznego „towarzystwa“.

Jakkolwiek akcenty w przedmowie, stylizujące Polskę na „kraj białych niedźwiedzi“, położyć by można w znacznym stopniu na karb lekkiej drwinki z obiegowych pojęć zachodnioeuropejskich, jakkolwiek powieściowe realia wprowadzają nas wyłącznie niemal w krąg cywilizacji, w niektórych wypadkach (np. Zofiówka) nawet dość wyrafinowanej — to tendencja do „poetyzowania“ na siłę daje się odczuć nieustannie. „Na siłę“ — bo Słowacki operuje tu zwłaszcza dość natrę-

nym komentarzem antykwarycznym czy baedekerowskim, zaś starcie „starego i nowego“ w powieści ma charakter dość ambiwalentny.

Oczywiście, jeśli chodzi o estetyczną wyższość „staropolszczyzny“ nad salonowym kosmopolityzmem czy dzikiej przyrody nad „przeładowaną ozdobami Zofiówką“, to autor nie ma pozornie wahań. Ale w materiale powieściowym nie znajdziemy konsekwentnie przeprowadzonej oceny stosunku przeszłości do teraźniejszości, prymitywizmu do cywilizacji.

Mimo niechęci do „salonowych fircyków“ autor nie może przebrać w kontusz swego młodego bohatera. Bohater wieku Byrona musi nosić modny fraczek, musi posiadać obycie z kulturą zachodnią, jego bywałość w świecie jest traktowana jako rzecz równie naturalna, jak pozytywna. Mimo pietyzmu lub przynajmniej żartobliwego sentymentu dla staropolszczyzny znajdziemy liczne przejawy sceptycyzmu wobec feudalnego obyczaju czy feudalnego typu stosunków międzyludzkich. Mimo próby ukształtowania powstania narodowego w duchu „rewolucji konserwatywnej“ powieść przynosi wizję społeczeństwa o wyraźnych cechach dezintegracji i zaniku tradycyjnej więzi społecznej.

Oczywiście sprzeczności te wyluskać trzeba z materiału powieści. Nie ma w niej mowy o elementach krytycyzmu. Sentyment i sceptycyzm splecione są tak organicznie, że całkowicie zatrzeć mogą wyrazistość oceny.

Parę przykładów wystarczy. I tak rozdział III rozpoczyna motto z Chateaubrianda, wprowadzające nastrój elegijnego żalu za przeszłością. Ale sposób, w jaki został ukształtowany powrót Emira do domu ojców, rzuca na całość światło dość dwuznaczne. Stylizacja ogólna zmierza do podkreślenia sztamkowych cnót „rycerskiego narodu“ i do wydobycia walorów feudalnych cech więzi między panem a sługą, toteż Kleiner np. zwrócił uwagę wyłącznie na elementy uwydatniające moralne wartości magnackiego sługi i na rysy sympatii w zobrazowaniu atmosfery dworku oficjalisty. Nie uchwycił natomiast współlistniejącej z tą postawą perspektywy nowoczesnego Europejczyka. Wyraża się ona w podskórnej ironii wobec tego wzniosłego służalstwa, w subtelnie napomkniętym zestawieniu Bielawskiego z nadgorliwym buldogiem, w komicznym mechanizmie nieustannego padania do pańskich nóg.

Również i zachowanie Emira w tej scenie wykracza poza granice „dziwactwa“. Brutalność, ordynarna pycha, ślepy egocentryzm odsłaniają mniej świetną podszewkę efektownego stroju przyjaciela wolności. W następnym rozdziale usiłuje jednak autor uwznioślić swego bohatera. Okazuje się, że ma on rozumieć republikańskie idee wieku, interesować się chłopami, manifestować niezależność wobec przesądów i konwenansów towarzyskich. Słowacki używa też postaci Emira do otrzeźwienia koronowanej głupoty drugiego magnackiego „indywidualisty“ — „kró-

la“ Ładawy. Ale i tego błazna nie chciał Słowacki ocenić tak jednoznacznie, jak to później uczynił z jego bliźniakiem — starostą z *Beniowskiego*. Niezbyt widoczny dla czytelnika „piękny charakter i zalety, które posiadał“ — mają wynagradzać śmieszność manii wielkości tej małej osoby. Świadomość dezintegracji współczesnego świata przejawiała się w nadużyciu koncepcji „dziwactwa“ jako podstawowej zasady konstrukcji postaci powieściowych.

3

Powieść, wprowadzająca do tytułu fikcyjną i błazeńską godność jednego z głównych oryginałów, najlepiej zobrazowała w swych zrealizowanych partiach stosunki w urojonym „królestwie Ładawy“, kraju zaludnionym przez dziwaków, monomanów, pozerów i błaznów. Niektórzy z nich są traktowani pogardliwie, rysowani przy pomocy jednej kreski, niezindywidualizowani — to plebs salonowy, którego kukiełkowość jest wynikiem scudzoziemczenia, prowadzącego do zaniku prawdziwej oryginalności i przerostów zdziwaczałego małpiarstwa. Inni potraktowani są z większym zainteresowaniem i szacunkiem, reprezentują też istotniejsze i bardziej rodzime cechy opisywanego świata. Dziwactwa samowoli feudalnych magnatów — Ładawskiego i Rogoży stykają się z dziwactwami służalstwa u totumfackich: Bielawskiego i geometry. W sumie figury te tworzą obraz społeczeństwa pozbawionego jednolitości kulturalnej i poczucia rzeczywistości — świat na niby, wyżywający się w grze pozorów. Rozumiemy, że ten sam poeta mógł wypowiedzieć później słowa o „pa-wiu narodów i papudze“.

Z postaci wyłączonych poza nawias powszechnego dziwactwa zwracać może uwagę jedynie para amantów. Oczywiście musi na nich ciążyć piętno pewnej romantycznej niezwykłości. Młoda dama oprócz swej greckiej proveniencji i egzotycznego stroju wyróżnia się melancholią i niezdolnością do ukrywania uczuć zgodnie z przepisami salonu. Niezwykłość bohatera natomiast polegać ma prawdopodobnie na jego... reprezentatywności. Jest on „ponury i smutny“, jak — autor podkreśla to silnie — „sam charakter narodu jęczącego tak długo w jarzmie obcym“. Ale też jest jedynym wcieleniem tej powszechnej ponoć cechy i jaskrawo odbija od błazeńskiego świata oryginałów.

Jednakże, tak jak Greczynka stanowi w powieści element tajemniczego i nieuchwytnego piękna, pozostając istotą nieznaną, tak bohater i w wypowiedziach autorskich, i — co gorsze — w realizacji okazał się osobą całkowicie „bez znaczenia“. Autor zachowuje wobec niego dystans; wprawdzie najczęściej jemu pozwala obserwować świat, ale nadaje mu też mniejsze uprawnienia niż bohaterowi powieści poetyckiej. Nakłada

tłumik na jego odczucia i refleksje — bądź weryfikuje je z pozyceji autorskiej wszechwiedzy, bądź ironizuje i dezawuuje. *Król Ladawy* to powieść, w której awantury miłosne usuwają także poza obręb świata poetyckiego samą miłość.

Rozkład ról w *Królu Ladawy* zdradza funkcjonowanie w utworze dwoistego mechanizmu. Pierwszy — jasny dla czytelnika powieści, nawet w jej ułamkowym kształcie — jest schematem romansowym. Obok pary amantów stawia ojca przeciwnego ich związkowi i opiekuna — życzliwego, ale komplikującego sprawę swymi dziwactwami. Również brat heroiny i pozorna rywalka wnoszą moment fabularnych zawikłań, geometra zaś pełni funkcję groteskowego powiernika i reżysera romansowej intrygi. Schemat drugi nadać ma romansowym rolom wymiar historyczny. Amantka i jej brat jako Grecy i „ofiary walk o wolność” są aluzją do europejskich koneksji ideowych „polskiej rewolucji”. Pozorna rywalka jest wariantem listopadowej „dziewicy — bohatera”. Ojciec i opiekun dublują role zdziwaczałych sobiepanków, postawionych wobec problemów walki ogólnonarodowej.

Takie splecenie ról romansowych i historycznych było wynalazkiem Scotta i otwierało też romansowi perspektywy na realizm historyczny. Przesłanki takie istniały w planie powieści i w zapowiedziach przedmowy. Autor chciał ująć akcję po skotowsku („obieram za przedmiot nie rewolucję, lecz jedno z jej najdalszych odgałęzień”) i poddać ją rytmowi romansu przygód, a zatem jakoś spleść nie pierwszoplanowe polityczne wypadki historyczne, lecz ich peryferyjne, niejako bardziej „prywatne” refleksy ze schematami swych awantur wśród kochanków i dziwaków. Nie wydaje się jednak, by zachowane partie powieści mogły rysować płaszczyznę ideową i stylową, na której taka kombinacja mogłaby się dokonać w sposób konsekwentny i harmonijny. Fabułę określa w partiach gotowych intryga miłosna, ale autor nie stworzył żadnego *continuum* współzależnych faktów. Z dziejów kochanków przytoczył tylko spotkanie, bezsłowne wyznanie — po czym postanowił nam „oszczędzić kilku miesięcy intrygi miłosnej” i po aluzji do korespondencji wprowadza już na scenę geometrę przygotowującego porwanie. Akcja posuwa się skokami, od jednej efektownej sceny do drugiej, i nie tylko wiązanie faktów pozostawione jest domyślności czytelnika, lecz także od jego uznania zależy, czy w ogóle chce brać na serio fabułę powieści. Właściwą treścią wstępnych rozdziałów są natomiast nieustanne napięcia w świecie dziwaków. Każde zetknięcie się z nimi bohatera mówi o niemożności kontaktu i kończy się zgrzytem. Ale nie wydaje się, by istniał w powieści grunt dla poważniejszego konfliktu między bohaterem a grzęznącymi w urojeniach oryginałami. Ani opór ojca przeciwko greckiej synowej, ani niechęć bohatera do płaskości otoczenia nie doprowadzi do

istotnego starcia postaw ideowych czy moralnych; *Król Ladawy* nie przerodzi się ani w *Marię*, ani w *Kordiana*.

Także więc i ten konflikt pozostanie pozorem romansowym wśród wielu rzekomych zatargów i nieporozumień, składających się na treść zachowanych kilku rozdziałów. Natręctwa motywu pozornych starć, wywołanych omyłkami co do identyczności bohaterów, nie da się wytłumaczyć tylko niezręcznym nadużyciem motywów tajemniczości, właściwych powieści awanturniczej. Pomyłki i rozpoznania, wzajemne mistyfikacje i pozorne konflikty, rozładowujące się w ogólnej błazenadzie, są sprężynami regulującymi funkcjonowanie środowiska maniackich przebierańców.

Mechanizm działania ludzkiego w tym świecie określają dwie cechy: pozorność i dysonansowość. Podkreślają one rys dezintegracji społeczeństwa polskiego na Ukrainie — i nonsensowność tego świata, gdzie można tylko psuć zabawę lub poddawać się inscenizacjom maniaków.

Czy istniała możliwość przejścia od tak zarysowanego poetyckiego świata *Króla Ladawy* do dalszych partii, w których na scenę miała wkroczyć historia? W jaki sposób można było towarzystwo oryginałów przerobić na obóz narodowowyzwoleńczy, jakim cudem powaga walki o życie narodu miała przeniknąć do świadomości wyznawców Cerery i Mahometa? Ukazanie takiego procesu, obraz zdecydowanego zderzenia świata pozorów z prawdą o rzeczywistości byłby możliwy chyba tylko na płaszczyźnie przewyciężenia romantycznego widzenia życia.

Możliwe byłoby i inne rozwiązanie. Gdyby Kazimierz, figurujący stale w autorskim planie jako „syn króla Ladawy“, zrzucił z siebie tę powieściową małość, przestał być „synem“ w romansowym, ale przede wszystkim — w ideowym sensie; gdyby Emir, błędny rycerz swobody, sojusznik powstańców greckich został wyraźnie odcięty od świata „oryginalności“ błazeńskiej, gdzie, jak dotąd, mieścił się niemal bez reszty; gdyby ci ludzie wszczęli walkę wbrew dziwakom i kukielkom, w sojuszu z innymi siłami społecznymi... Ale takie rozwiązanie wymagałoby wyraźnych ideowych podziałów, głębszego przemyślenia kryterium prawdziwej narodowości, ustalenia stosunku feudalnej staropolszczyzny do perspektyw przyszłości narodu, słowem — przewyciężenia koncepcji „rewolucji konserwatywnej“.

Obydwie możliwości okazały się tylko teoretyczne. Słowacki mógł pokazać, że feudalizm polski był formacją niezdolną do życia, że baza dla polskiej „rewolucji konserwatywnej“ w praktyce nie istniała. Nie był jednak w stanie wyjść poza tę koncepcję.

To zapewne jest źródłem jego stosunku do powstania — i tu tkwi chyba przyczyna niemożności kontynuowania powieści.

4

Dotychczasowa analiza *Króla Ladawy* operowała pewną konstrukcją sztuczną — wyodrębniła z ram romansowego fragmentu te partie, które pozwalają mówić o *Królu Ladawy* jako o próbie powieści walterskotowskiej. Analogiczny chwyt stosuje czasem badacz *Beniowskiego*, gdy analizując poemat wyodrębnia warstwę fabularną. Doprowadzić to może do sensownych wniosków — ale nie daje jeszcze pracy o całości poematu dygresyjnego, który nie jest wszak w swej istocie poetycką historią barskiego bohatera. Podobnie ma się rzecz z *Królem Ladawy*. Ułamek romansu Słowackiego nie stał się powieścią typu walterskotowskiego, nie tylko dlatego, że przedstawiony w nim świat nie nadawał się ani do stworzenia powieści o „rewolucji konserwatywnej“, ani do powiedzenia istotnej prawdy o powstaniu listopadowym.

Król Ladawy przestał być powieścią walterskotowską już w chwili, gdy Słowacki szkicował rozdział I, pomyślany jako autorskie *credo*, i gdy podważył w nim zasadę rzeczywistości poetyckiego świata swego romansu. Młody poeta rozumiał Scotta w duchu skrajnie romantycznym. Scott był dla niego „Ariostem północy“, a „poezja codziennego życia“ polegać miała na — powiedzmy chwilowo — „ariostycznej“, w każdym razie całkowicie antyskotowskiej, ironicznej grze elementów rzeczywistości, poddanych władzy autorskiego subiektywizmu.

Rzeczywisty grunt swych romansowych awantur podkreślał Słowacki silnie. Sprecyzował bardzo dokładnie czas i miejsce akcji. Zaznaczał również, że to wspomnienie ukraińskich oryginałów — rzeczywistych postaci „króla“ Marchockiego, „emira“ Rzewuskiego czy geometry Zszantyra, znanych Słowackiemu osobiście czy z legendy prowincjonalnej — miało być pierwotnym załącznikiem pomysłu poetyckiego. Oni mieli narzucić się wyobraźni młodego poety, gdy od swych awantur arabskich chciał przejść do trudniej jeszcze uchwytnego świata współczesnego. Oni wyznaczyli tonację całości. Słowacki kładł na to nacisk w przedmowie:

wynajduję lub raczej wprowadzam charaktery, które, chociaż skrajnie oryginalne, nie są jednak tworamiej wyobraźni. Zmieniam nazwiska; charaktery wszakże i dziwactwa są prawdziwe⁶.

Ale zaraz potem następują sformułowania podkreślające i zależność postaci od autorskiego kaprysu, i absolutną władzę pisarza w autonomicznym świecie fikcji.

Ten specyficzny spłot wierności życiu i autorskiej zabawy prześledzić można w każdym elemencie struktury powieści. Wrażenie rzeczywis-

⁶ *Tamże*, s. 142.

tości swych postaci np. chce podtrzymać autor z pomocą aparatury obyczajowej powieści „egzotycznej“. A więc o ile opis i narracja, a nawet dialog chwytają i uwydatniają cechy „charakterystyczne“, różnicujące, podkreślające dziwactwo i wyjątkowość, o tyle komentarz próbuje traktować postacie jako egzemplarze swoistego gatunku, włączyć indywidua w zakres szerszych kategorii — „młodych ludzi owych czasów“, „panów polskich“, „dawnych Polaków“ — czy nawet choćby „oryginałów zaludniających te okolice“. Ma więc pewne ambicje i swoistą koncepcję realistycznej typizacji. Ale o ile komentarz może spełnić tę rolę wobec szczegółów obyczaju i realiów społecznego życia, o tyle nie może utrzymać właściwej równowagi tego, co swoiste i typowe, rzeczywiste i zmyślane w sprawach tak kluczowych, jak koncepcja bohaterów, zwłaszcza że przeciwdziałają temu poważnie inne elementy konstrukcyjne.

O ile np. Walter Scott stara się narzucić wszelkimi środkami wrażenie rzeczywistości swych postaci, zasugerować, że istnieją one niezależnie od toku akcji — choćby informując o ich losach zarówno przed, jak i po zakończeniu intrygi romansowej, o tyle bohaterowie Słowackiego są konstruowani w sposób, który podkreśla, że zostali powołani do życia dla doraźnych potrzeb fikcji powieściowej. Słowacki usuwa poza zasięg swych zainteresowań te elementy historii i przeżyć wewnętrznych bohaterów, które nie są mu niezbędnie potrzebne dla stworzenia efektownej sceny. Realność pierwowzorów nie ma więc wpływu na urealnienie ich odpowiedników na planie poetyckim. Toteż pełne pokrycie znajdują w tekście romansu zapowiedzi przedmowy — projekt „napisania powieści i wprawienia w ruch chińskich cieni“.

Problem rzeczywistości w powieści Słowackiego rozważany być może tylko na gruncie stosunku „ja“ autorskiego do świata zewnętrznego (oczywiście nie chodzi tu o „prywatne“, biograficzno-psychologiczne „ja“ Juliusza Słowackiego). *Król Ladawy* należy do tego typu utworów romantycznych, w których poetycka opozycja „Subiekt — Obiekt“ urasta do rangi problemów centralnych. Co więcej, romans sygnalizuje pewien wzrost wagi tej sprawy, nawet w zestawieniu z powieściami poetyckimi — nie mówiąc już o młodzieńczych dramatach. Toteż jest początkiem linii, która wyda poematy dygresyjne.

Stosunek poetyckiego podmiotu „zum goldenen Überfluss der Welt“ określa w *Królu Ladawy* zasada romantycznej ironii. Ona współżyje od początku z planem „powieści walterskotowskiej“, nadając odmienny sens każdemu z jej elementów. Jej istnienie w utworze posiada źródła i uzasadnienie wielostronne, związane zarówno z właściwościami tematu i narzuconymi przezeń trudnościami ideowymi, jak i z rozwiązaniem, jakie w ówczesnej poetyce Słowackiego otrzymać mógł problem powieściowej „codzienności“.

Ironia jest niewątpliwie dla romantycznego poety drogą opanowania bogactwa i ogromu rzeczywistego życia w chwili, gdy stanie on wobec zadania ujęcia go w całej rozciągłości i różnorodności. Romans nastreża w tym zakresie problemy nierównie bardziej skomplikowane niż powieść poetycka, przekazująca tylko uliryczniony fragment świata czy dramat rozwijający jeden typ konfliktu.

Różnorodność ta stała przed autorem *Króla Ladawy* jako konsekwencja ogromnego wzbogacenia widzenia życia, właściwego kulturze romantyzmu. Występuje ono w szeregu kontrastów — jako opozycja egzotyki i cywilizacji, jako historyczne przeciwieństwo tradycjonalizmu i nowoczesności, jako świadomość wielości kultur, składających się na dziedzictwo nowoczesnego człowieka, i różnorodność aktualnych systemów kulturalnych, w jakich żyje ludzkość. Na płaszczyźnie ideowej zarysowały się przeciwieństwa między uniwersalizmem poety romantycznego a jego stanowiskiem patriotycznym i narodową — nawet partykularną tematyką.

Jednym z najpoważniejszych jednak źródeł ironii w *Królu Ladawy* jest przecież niemożność zsolidaryzowania się poety ze światem swych bohaterów, mimo że jest on zaangażowany uczuciowo we wspólną sprawę wyzwolenia narodowego, zupełna niemożność znalezienia bezwzględnie aprobowanego pozytywu ludzkiego.

Wreszcie — i nie w najmniejszym stopniu — ironia będzie konsekwencją niejasnego programu „poezji codzienności“, w którym opozycja między „poetycznym“ a „prozaicznym“ jest bardzo trudna do usunięcia.

Ironia pozwala autorskiemu „ja“ zapanować nad tym oszałamiającym chaosem możliwości, wznieść się ponad sprzeczności obiektywnie nieusuwalne i stworzyć złudną — przynajmniej dla *Króla Ladawy* — perspektywę rozwiązania tych przeciwieństw w autonomicznym świecie poetyckim, w rządzonej prawami autorskiego subiektywizmu krainie wyższego piękna.

Kreatoryczny gest przenosi poetę-Guliwera zabląkanego w świecie olbrzymów i w jego nie objętych autorskim okiem perspektywach do śmiesznego kraiku liliputów, którego bohaterowie zmieszczą się wraz ze wszystkimi swoimi sprawami w dłoni rozbawionego poety.

Ten typ ironii romantycznej, właściwej *Królowi Ladawy*, nie jest zresztą filozoficznie i ideowo najgłębszy i nie zapanuje na dłużej w twórczości poety. Ironia Słowackiego poszerzy swój rejestr, zatraci łatwo niefrasobliwość, nabierze akcentów gorczy i zwątpienia, gdy konflikty ideowe się zaostrzą i gdy konstrukcja poematu dygresyjnego pozwoli autorskiemu subiektywizmowi rozwinąć się w nieskrępowany sposób, w bezpośrednich wypowiedziach poetyckich.

W świecie poetyckim *Króla Ladawy* autor pojawia się także *in persona* — ale wyraźnie już dla żartu. Na inną sytuację nie pozwalają konwencje gatunku. Intryguje dość zgrabnie czytelnika, zaznaczając raz jeszcze swój dystans wobec postaci powieściowych:

Czy zgadujecie wreszcie, kim jestem w tym tłumie osób? Bo z pewnością nie tym starym proboszczem o siwych włosach i z otwartą tabakierką w ręce; ani tym starym szlachcicem prawiącym o zbożu, które sprzedał w Odessie. Nie chcę również, abyście mnie wzięli za tego fircyka z lornetką, który się klnie, że w życiu nie przeczytał ani jednej książki, ani za tamtego z twarzą melancholijną, który przysięga, że przeczytał wszystkie; ani za tego trzeciego, który opowiada o polowaniu na wilki... Więc powiadam wam, że znajduję się wśród aktorów, lecz nie występuję na przód sceny — jednak wiem na pewno, że nie jestem bohaterem⁷.

Żartobliwe zaprzeczenia mówią o istotnym elemencie powieści, z którego wynikają ważne konsekwencje dla konstrukcji postaci. W świecie, w którym panuje wszechwładnie autorski subiektywizm, postacie, skoro nie są sobowtórami poety, zostają skazane na rolę „chińskich cieni“. Nie jest to oczywiście kwestia psychologiczna, ani ogólna cecha talentu poety. Skoro ten twórca zaskakująco dojrzałych kreacji psychologicznych w młodzieńczych dramatach — zaczyna się na terenie powieści zachowywać niemal jak solipsysta, ma to swoje uzasadnienie w przyjętej koncepcji rzeczywistości utworu, w technice konstrukcji świata poetyckiego.

Z faktu, że autor „nie jest“ ani bohaterem, ani żadną postacią ze świata dziwaków wynika, że bohater jest „osobą bez znaczenia“, a dziwacy — kukiełkami. Zasada wyższości i dystansu ironisty sprawia bowiem, że królestwo „chińskich cieni“ nieuchronnie staje się domeną panowania groteski. Zasada ta ukształtowała przecież tak kluczową dla interpretacji *Króla Ladawy* kategorię „dziwactwa“.

Dziwak był pełnoprawnym obywatelem powieści romantycznej. Gra znaczną rolę w romansach Waltera Scotta, gdzie przeciwstawiony jest zawsze zdecydowanie środowisku normalnemu. Nie on jednak ma rację. Jest to albo „ostatni“ — szczątek minionej formacji historycznej zdysztansowany przez współczesność, albo „fanatyk“ przeciwny wymogom rzeczywistości, której prawem jest dla Waltera Scotta rozsądek i miara. Dziwak reprezentować może duże wartości moralne, ale bywa też czynnikiem niebezpiecznym, potencjalnym wrogiem ładu. Unieszkodliwia go jednak siła obiektywnego rozwoju historycznego oraz wyrozumiałość otoczenia, wcielającego skotowską ideę społecznego kompromisu.

Nietrudno byłoby wskazać w obrębie powieści na elementy społecznej diagnozy dziwactwa bohaterów Słowackiego. Nagminność tego zja-

⁷ Tamże, s. 165.

wiska — jak to już było wskazane — jest jednym z przejawów schorzenia polskiego feudalizmu. Oczywiście będzie to jednak nie konstrukcja poety, lecz wniosek obiektywny wynikający w sposób uboczny z charakteru świata poetyckiego *Króla Ladawy*. Co innego interesuje bowiem pisarza w problemie dziwactwa i rozstrzyga o funkcjonowaniu tego motywu w obrębie powieści.

Większą rolę odegrała tu romantyczna koncepcja „oryginalności“, sięgająca swym rodowodem do przedskotowskich formacji sentymentalnych i wczesnoromantycznych. Sternowska obrona autonomii wewnętrznego życia, subiektywnej hierarchii zjawisk, świętości „hobby“ i wagi sentymentalnego drobiazgu otrzymała dzięki Jean Paulowi i wczesnym romantykom wymiary jedynej prawdy o życiu. Broniąc się przed naporem wrogiego świata, człowiek tworzy sobie sferę marzeń i fikcji, która jest najważniejszą rzeczywistością jego istnienia.

Słowacki nie traktuje jednak swych dziwaków z serdeczną sympatią ani nie eksponuje drugiego członu, niezbędnego dla ich pozytywnej oceny — nie uzasadnia ich zagrożenia przez rzeczywistość. Dziwacy są raczej parodią subiektywizmu, parodią małych ludzkich prawd częściowych — fikcyjnych, egocentrycznych, nadętych pychą, opartych na fałszywej hierarchii wartości. Zderzenia tych nieprzenikalnych mikrokosmosów ludzkich urojeń powiększają jeszcze „obiektywny“ chaos świata. Autor przywraca równowagę ukazując ich małość i śmieszność, ale powieść nie daje perspektyw na ustalenie żadnego, pozytywnego systemu wartości, czy raczej — nie ma zamiaru z tych perspektyw skorzystać.

Ironiczna konstrukcja powieści o tak ujętych dziwakach musi nie tylko wykazać pozorność konfliktów istniejących w świecie poetyckim *Króla Ladawy*, ale i ich małość. Sprowadza zatem wszystkie kolizje do rejestru maniackich wyskoków, fałszywych gestów, czasem (jak w rozdziale IV) wręcz do towarzyskich niezręczności. Technika Sterne'a otrzymała tu nową funkcję i nowe uzasadnienie. W rezultacie doprowadziło to do pozorności fabuły, która jest tylko pretekstem dla autorskiej gry. *Król Ladawy* otwiera perspektywy na poematy dygresyjne właśnie przez pretekstowość fabuły, przez eksperymentowanie techniki ironicznego rozsadzania obrazu rzeczywistości. Powieść należy do utworów, w których nacisk położony jest nie na poetyckie „co“, ale na „jak“, na typ autorskiej narracji.

Narrację powieściową określa przede wszystkim subiektywizm autora, który nawet bohaterowi nie zleca bez zastrzeżeń zadania oglądania i komentowania rzeczywistości ani też nie traktuje świata jako zjawiska zewnętrznego i autonomicznego. Subiektywizm autorski przejawia się jednak przede wszystkim w ironii — w reżyserowaniu nieustannej gry iluzji i deziluzji, nieporozumień — nigdy groźnych — i wyjaśnień —

nigdy jednoznacznych. Ironia prowadzi do nieustannego obnażania literackich chwytów, do podkreślania fikcyjności poetyckiego świata, co sprawia, że jedyną jego prawdziwą rzeczywistością jest akt literackiego tworzenia.

Autor *Króla Ladawy* nie przekona bowiem czytelnika, że powieść jego ukazuje poezję „codzienności”. Rozkładające działanie ironii zwraca się zarówno przeciw konwencjom romansowej niezwykłości, jak właśnie przeciw codziennym, zwykłym ludzkim gestom i czynnościom. Autor występuje przeciw konwencjonalnej „poetyzacji” romansowych bohaterów, gdy zapewnia, że Kazimierz „nie był poetą”, że tryskał „zdrowiem i młodością”, że po widzeniu z Greczynką zasnął „nie jak bohater romansu, lecz jak młody człowiek znużony przechadzką”. Zartobliwe zaskoczenie czytelnika, służące sparodiowaniu romansowej sytuacji, występuje np. w rozmowie z geometrą, który chcąc zatrzymać Kazimierza rzucił się z nożem przed konie, „jak by chciał się zabić, nie zrobił tego — lecz przeciął rzemienie uprzęży”⁸.

Raz tylko jeden występuje jednak w powieści scenka wprowadzająca antyromansową „codziennność” — z pewnym wdziękiem zrobiona gra w karty proboszcza z oficjalistą i spór o sposób „wyrysowania kota”.

Na ogół jednak panuje w powieści zdecydowanie antyskotowski typ prezentacji „codzienności” — lakonizm narracji i skąpość opisów, mówiących o braku zainteresowania dla charakterystycznej i realistycznej roli szczegółów. Technika konstruowania satyrycznej scenki wyrasta z tendencji do przekazania nie tyle „codzienności”, ile jej grymasu. Codzienne gesty, a zwłaszcza konwencje towarzyskie są parodiowane jako marionetkowe i nonsensowne. Co więcej, autor nieustannie obniża walor ukaziwanych spraw codzienności, wyrażając obawę przed znudzeniem czytelnika. „Jednakże pragnąc uniknąć długich opisów wolę, wzorem pani de Genlis, pominąć tę polską ucztę”⁹ — a więc wyraźna drwina antyskotowska, choć pozornie odwołująca się tylko do praktyki powieści sentymentalnej, w ówczesnej krytyce z reguły służącej za negatywne tło do wykazania wielkości „szkockiego barda”. Albo: „Trudno i nudno byłoby towarzyszyć mu po wszystkich alejach...” Trochę dalej: „Nie będę tak dalece nudny, aby opisywać wszystkich oryginałów, jacy zaludniają te okolice”¹⁰ itp.

Pod pozorem „walki z nudą” odbywa się więc polemika z formą powieści i niszczenie tkanki romansowej. Ironia romantyczna opozycję między „poezją” a „prozą” usuwa, rozkładając „prozę”, a stawiając tradycyjną „poetyczność” w sceptycznym cudzysłowie. Pociąga to za sobą

⁸ *Tamże*, s. 163.

⁹ *Tamże*, s. 168.

¹⁰ *Tamże*, s. 161.

właściwie całkowity rozkład powieściowej rzeczywistości. Świat zatracą jasność i stałość konturów. Tajemniczość jednak nie jest elementem intrygi rozwiązywanym na płaszczyźnie racjonalistycznego wyjaśnienia ani też przejawem metafizycznej zagadki świata. Jest ona z jednej strony rezultatem autorskiej gry i upodobania do mistyfikacji, których wyjaśnienie byłoby „nudne“, z drugiej zaś — sygnałem niejednoznaczności elementów świata poetyckiego, które mogą przybierać różne znaczenia, niwecząc się wzajemnie. Rozkład poetyckiego świata oraz drwina z konwencji powieściowych są następstwami obnażania chwytów, prowadzą do negacji samej formy powieściowej. W miejsce walterskotowskiej powieści mamy antyskotowską „antypowieść“.

Praca niniejsza nie ma ambicji historycznego czy typologicznego umiejscowienia ironicznego stanowiska Słowackiego w niezmiernie splątanych tradycjach ironii romantycznej. Nie istnieje zresztą do dziś zadowalające historyczne opracowanie tych tradycji nawet na gruncie niemieckim. Współczesny teoretyk, Beda Allemann, reprezentuje tendencję do zbytniego zważania pojęcia ironii romantycznej do typu reprezentowanego przez jej twórcę — Fryderyka Schlegla¹¹. Augusta Wilhelma Schlegla uważa Allemann już za wulgaryzatora tego pojęcia, Tiecka i następców — za deformatorów, a Heinego za ostatecznego grabarza. Nie kusząc się o niemożliwą tu polemikę merytoryczną z tym stanowiskiem, trzeba jednak zaznaczyć, że tworzenie tak wąskiego wzorca idealnego nie jest metodologicznie słuszne. Pojęcie ironii romantycznej winno być dość szerokie, by mogło objąć wszystkie warianty, które powstały w tej epoce, na gruncie romantycznego światopoglądu, w ramach romantycznego stylu.

Bez poważniejszych badań nad filozofią Słowackiego nie da się ustalić, czy ironia jego powieści — droga zniesienia nierozwiązalnych sprzeczności — da się ułożyć w podobne kategorie przeciwieństw, jakie dręczyły romantyków niemieckich. Fichteńska dialektyka „ja“ — „nie ja“ jest widoczna „gołym okiem“, czy jednak problem skończoności i nieskończoności zarysowałby się poważniej już na tym etapie — można wątpić. Dialektykę „skończonego“ i „nieskończonego“ zastępują tu bliższe tradycji francuskiej — konkretnie, bliższe przedmowie do *Cromwella* Hugo — opozycje piękna i brzydoty, poetyczności i codzienności. W przedmowie zaś autor na plan pierwszy wysuwa grę prawdy i zmyślenia, fantazji i autentyku.

Wydaje się, że ironia Słowackiego będzie miała rodowód, podobnie jak u Fryderyka Schlegla, w tendencji do uniwersalizmu, w zachłyśnięciu się bogactwem świata kultury. Ale w *Królu Ladawym* zabraknie mu jednak

¹¹ B. Allemann: 1) *Ironie und Dichtung*. Pfullingen 1956, *passim*. — 2) *Ironie*. W: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. T. 1. Berlin 1958, s. 756—761.

„skrzydła entuzjazmu“, które tak ciekawie zanalizował Allemann w koncepcji ironii u jej twórcy, podkreślając, że ujęcie Schległowskiej ironii jedynie jako „*Selbstvernichtung*“ jest jej prymitywizacją, gdyż równie ważny jest w niej drugi biegun opozycji — „*Selbstschöpfung*“¹². Tymczasem w powieści Słowackiego nie tylko nie ma mowy o nieironizowanym pozytywie ideowym, ale ogólny dystans pisarza wobec postaci wyklucza program „*jetzt in diesem, jetzt in jenem Individuum sein Eins und Alles suchen und finden*“¹³. Te elementy wystąpić będą mogły dopiero w poematach dygresyjnych. W dobie *Króla Ladawy* Słowacki zbliża się natomiast wyraźnie do Tieckowskiego, najbardziej spopularyzowanego w romantyzmie europejskim rozumienia ironii, które wysuwa na plan pierwszy „zniszczenie iluzji“ i obalenie szranków krępujących swobodę twórczego podmiotu.

Jeszcze jedno nazwisko nasuwa się tutaj. Przez pewne pokrewieństwa tonu, przez wdzięk romantycznego „*badinage*“ — Musset. Pewne wyraźne pokrewieństwa między Słowackim a Mussetem zarysują się jednak później, w twórczości z okresu poematów dygresyjnych.

Całkowicie obcy będzie natomiast Słowacki w ówczesnej sytuacji koncepcji ironii, jaka wyrosła na gruncie magicznego idealizmu Novalisa. To samo odnosi się — mimo istotnych zbieżności techniki powieściowej — do Jean Paulowskiego „humoru“, który odpowiadać może pewnej koncepcji ironii romantycznej jako zniszczenie pozorów skończoności, by odsłonić perspektywę głębszej i wiecznej prawdy. Warto jednak zwrócić uwagę na pewne sformułowania jednego wśród wybitnych pisarzy romantycznych autora tak szerokiego i usystematyzowanego zarysu teoretycznego, jak *Vorschule der Ästhetik*. Humor u Jean Paula — „odwrócona wzniosłość“, niszcząca idea torująca drogę nieskończoności, „zstąpienie do piekieł, które umożliwia wniebowstąpienie“ — był domeną subiektywizmu, zdecydowanie romantyczną dla autora odmianą komizmu. Istniało jednak w *Vorschule* także i pojęcie ironii — używane wszakże w wąskim, raczej retorycznym sensie, dokumentowane głównie na przykładach zaczerpniętych z literatury klasycznej. I ono jednak nie okaże się przydatne dla scharakteryzowania ironii Słowackiego. Autor uważa bowiem ironię za typ „epickiego humoru“, ale właśnie jej związek z epiką narzucać ma obiektywizm i — co więcej — konieczność unikania „przesadności“ materiału powieściowego. „Naśladowanie“, czyli obrazowanie błazeństwa jest dla Jean Paula jednym z przykładów błędnej drogi ironisty — o ile poza błazeństwem pisarz nie wskaże zarysów wyższej rzeczywistości.

¹² Allemann, *Ironie und Dichtung*, s. 70 i n.

¹³ F. Schlegel, *Athenäums-Fragment* 121.

Bezkierunkowość ironii Słowackiego, jej bezpryncypialność i brak zarówno sprecyzowanego celu ataku, jak wyraźnego pozytywu, każe również odciać tonację *Króla Ladawy* od postawy ironicznej Heinego, w której Lukács upatruje najwyższe historycznie ogniwo rozwoju romantycznej ironii¹⁴. Pewne rysy „kierunkowej” wojującej ironii typu heinowskiego wystąpią dopiero w poematach dygresyjnych. Określając ironię romantyczną jako pewną próbę przedhegłowskiej dialektyki, w której walka sprzeczności nie może doprowadzić do syntezy, należy stwierdzić, że intelektualna wartość gry sprzeczności zależy od głębokości ujęcia obu biegunów opozycji. Brak pozytywu w *Królu Ladawy* odbić się musiał w dużym stopniu na spłaszczeniu i powierzchowności negatywu.

Ironia romantyczna w *Królu Ladawy*, wyraz nieusuwalnych sprzeczności rozdzierających utwór, nie była z pewnością czynnikiem konstruktywnym. Wydaje się jednak, że warto by podkreślić znaczenie, jakie mogła mieć dla demaskowania banalnych konwencji romansowych, które — mimo słabości gatunku na gruncie polskim — już groziły jego dalszemu rozwojowi. Doprowadzały bowiem do skostnienia schematów akcji i charakterów oraz otwierały drogę do „przymierza z rzeczywistością” w jego najbardziej płaskim i filisterskim sensie. Słowacki parodiował konwencję powieści sentymentalnej — a nie było to na naszym gruncie rzeczą błahą. Nie mówiąc już o Jaraczewskiej, nawet tak ciekawy pisarz jak Skarbek nie wyciągnął ze sternizmu tych wszystkich konsekwencji, które powieściowy obraz rzeczywistości ratowały przed płaskością i ciasnotą. Gdyby zaś istniało jeszcze miejsce na zarysowanie paraleli między ironią *Króla Ladawy* a pierwszymi próbami powieściowymi Kraszewskiego, pokazałoby się, że widzenie świata feudalnego w powieści Słowackiego miało mimo wszystko charakter doświadczeń sensowniejszych i lepiej związanych z oceną rzeczywistości, jaka się zarysowała w późniejszych utworach poety.

5

Na rękopisie *Króla Ladawy* widnieje notka: „zacząty d. 24 stycz. 1832 r.” W liście do matki noszącym tę samą datę poeta, cytując pewne partie przedmowy, komunikował, że ma już pięć rozdziałów gotowych. Poza pięć wstępnych rozdziałów, które jednak z trudem można by uznać za plon jednego tylko, choćby najpłodniejszego dnia pracy, romans niewiele się posunął. Posiadamy jedynie spore fragmenty rozdziału VI. Nie odtworzymy nigdy mechanizmu, który doprowadził do zaniechania dalszej pracy nad utworem. Wskazane tu przesłanki mówią o trudności

¹⁴ G. Lukács, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1953, s. 127 i n.

kontynuowania w tymże tonie i przy tymże sposobie widzenia historii powieści o powstaniu narodowym.

Jednocześnie w pierwszych miesiącach r. 1832 pojawiają się utwory, które mówią o pewnej radykalizacji postawy ideowej poety (fragmenty francuskiego wiersza o Paryżu, wiersz *Do Michała Rola Skibickiego*). Przede wszystkim zaś w okresie tym rodzi się *Lambro*, poemat nawracający do techniki i typu maski z okresu powieści poetyckich, a stawiający problemy powstania na płaszczyźnie tragicznej. W ciągu najbliższych lat nie będzie miejsca na kontynuowanie doświadczeń *Króla Ladawy*. Jeden tylko element powieści opracowany został w zupełnie innej tonacji. Postać Emira Rzewuskiego stała się tematem pięknej dumy, w której zdziwaczały oryginał z powieści francuskiej został ukazany rzeczywiście jako rycerz wolności i bohater powstania. W czasie tym bowiem poeta będzie się zmagał ze sprawami historii narodu i oceny jego współczesnej walki — w poematach i dramatach dalekich od tego spojrzenia na rzeczywistość, jakie reprezentuje powieść grawitująca ku realizmowi.

Elementy ironii romantycznej poprzez specyficzny wyraz, jaki znalazły w dramatach — zwłaszcza w *Balladynie*, *Horsztyńskim*, *Lilli Wenedzie* — staną się naczelnym problemem dopiero w *Podróży na Wschód* i w *Beniowskim*.

Nigdy już nie podejmie natomiast Słowacki próby splecenia realizmu historycznego z ironiczną powieścią współczesną. Praktyka wskazuje, że były to dlań dwa podstawowe typy romansowej struktury, ale fiasko *Króla Ladawy* pozwoliło mu zapewne uświadomić sobie ich całkowitą różność.

Dopiero w siedem lat po francuskim romansie pojawiła się w twórczości Słowackiego druga próba powieściowa: *Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej J.O. Księcia Radziwiłła Sierotki*. Publikacja istniejących fragmentów i ich — mimo pozorów zdefektowania — pewna organiczność mogłyby posłużyć za argument na rzecz tezy, że fragmenty *Preliminariów* nie miały posiadać dalszego ciągu, lecz że stanowiły przykłady pastiszów staropolskiego stylu, tak modnych po wydaniu *Pamiętników Paska* i *Pamiętek Soplicy*. Wydaje się jednak, że to, co mogło skłonić Słowackiego do podjęcia tej pół-soplicowskiej tematyki, to nie były zainteresowania ćwiczeniami stylizatorskimi. Pociągnęła go raczej podsunęta w pewnym stopniu przez wzmianki w tekście *Pamiętek* możliwość przełamania sarmackiego partykularyzmu, sięgnięcia głębiej w mentalność staroszlachecką, skonfrontowania egzotyizmu środowiska szlacheckiego z egzotyzmem podróży na Wschód. Słowem, bawił moment efektownego starcia kultur, temat pasjonujący poetę od dawna. I ten jednak zamysł nie został wykonany. Istniejące partie nie wyszły właśnie poza ćwiczenia stylizatorskie. Były one tak uderzająco zależne od pierwo-

wzrору, że być może, iż brak materiału na większą samodzielność uniemożliwił ich kontynuację.

Jako doświadczenie literackie przyniosły zdobycze niebłahe. Próbkę stylizatorskie w zakresie staropolszczyzny wydały owoce znakomite — i znakomicie już zindywidualizowane — w *Mazepie*, *Janie Kazimierzu*, *Złotej Czaszce*. Tuż zaś przed rozpoczęciem *Króla Ladawy* pisał jeszcze poeta z niesmakiem o tego rodzaju tendencjach stylowych romansu francuskiego w liście do matki (z 20 października 1831):

niekiedy używają starego zardzewiałego stylu, wprowadzając starych czasów osoby, tak właśnie, jak gdyby na teatrze Neron powinien po łacinie jak student trzepać¹⁵.

Drugą ważną zdobyczą doświadczeń z *Preliminariami* było zrozumienie wagi charakterystycznego szczegółu w zakresie realiów i obyczajów, co w bardzo jeszcze niepełny sposób zaznaczyło się w *Królu Ladawy*. Jak zaś świadczą wypowiedzi w przedmowie, poczucie braku doświadczenia w tym zakresie miało zniechęcić młodego pisarza do podjęcia tematyki ściśle historycznej. Wprawdzie opis realistyczny nie będzie po *Preliminariach* już nigdy szerzej interesował poety, ale szczegół obyczajowy wejdzie na stałe jako ważny element realistycznej charakterystyki do jego techniki epickiej i dramatycznej.

Niedługo potem, jak ustala Kleiner¹⁶ — gdzieś między ukończeniem *Beniowskiego* a rozpoczęciem *Fantazego*, powstał pomysł napisania powieści współczesnej, której nie ukończony fragment, stosunkowo bardzo niewielki, zatytułowany został *Pan Alfons*. Jeśli kiedy, to teraz właśnie należałoby gorąco żałować, że poeta nie ukończył utworu, który zapowiadał się niezmiernie ciekawie pod względem artystycznym. Wprowadzając człowieka współczesnego w jego kontaktach z przejawami dziewiętnastowiecznej cywilizacji, w aktualnych problemach „prywatnej” moralności swego pokolenia, otwierał poeta możliwości powiedzenia rzeczy nowych, które ani przedtem, ani potem w tej formie nie narzuciły się jego twórczości.

Przy tym technika ironicznej gry, na której znać było doświadczenia obu poematów dygresyjnych, stała się istotnie wirtuozowska. Całe lata świetnego rozwoju poetyckiego i intelektualnego dzieła dowcip i wdzięk *Pana Alfonsa* od za uszy czasem ciągniętych żartów *Króla Ladawy*.

Co jeszcze ciekawsze — i niewątpliwie nowe a zaskakujące w obrębie prozy powieściowej poety, to fakt, że właśnie *Pan Alfons* był pewnym krokiem na drodze uniezwyklenia obrazu poetyckiego. Nowatorska me-

¹⁵ J. Słowacki, *Dzieła*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. Wyd. 2. T. 13. Wrocław 1952, s. 36.

¹⁶ Kleiner, *op. cit.*, t. 3, s. 220.

taforyka Słowackiego, otwierająca perspektywy na technikę obrazowania poezji nowoczesnej, uzyskała swą pełną krystalizację w liryce i epice ostatniego okresu jego twórczości. Interesujące jest jednak, że przed tzw. przełomem mistycznym rozwijała się ona głównie w obrębie poematów dygresyjnych i — w *Panu Alfonsie*. (Niezaprzeczalna rola *Anhellego* w kształtowaniu się poetyki Słowackiego w drugim okresie jego twórczości dotyczyła innej linii doświadczeń stylowych poety.)

Nie tu miejsce na rozwiązywanie tego wielkiego i kapitalnego problemu twórczości Słowackiego. Można tylko zasygnalizować, że początki nowej konstrukcji obrazu poetyckiego pozostają w niewątpliwym związku z elementami ironicznego widzenia rzeczywistości; że wyrastają również z dysonansowego połączenia elementów cywilizacji współczesnej i tradycyjnych rekwizytów „poetyczności”; że rozkładają i deformują pewne układy rzeczywiste — tworząc nowe, dziwaczne, zaskakujące, ironiczne i dysonansowe; że dematerializują i dynamizują zespoły statyczne, a kondensują i unieruchamiają układy zmienne.

Można to nazwać, jak sam poeta w swej powieści (myślał jednak wówczas o czym innym), „sztuczką kuglarską z atomami wykonaną”. Można poszukać dla tego zjawiska metaforycznej nazwy w języku Fryderyka Schlegla, który nazywał żart „logiczną chemią”, albo u Baudelaire’a tworzącego koncepcję „surnaturalizmu”. W poezji polskiej pozostanie ono na długo bez konsekwencji.

Ani w poezji, ani tym bardziej w ówczesnej prozie nie da się łatwo znaleźć odpowiedników tego typu obrazowania:

statek — cudowna bańka mydlana z różnych kolorów, prowadzona po wodzie przez krolową Marią Krystynę... w koronie, którą to Marią Krystynę snycerz po pas w wodzie zanurzył i rybim zakończył ogonem... Ale pierś wydęta, pierś, na której księżyc odbił się dwa razy, jak od podwójnej tarczy Lelum i Polelum, w lesie sosnowym świecącej, pierś drewniano-złota, unosiła się nad pasem z ostrzyg i z płazów i z chwastów morskich — a oczy krolowej drewnianej patrzyły prosto szklanne i wytrzeszczone na Rzym... Spojrzawszy z przodu, rzekłbyś, że na jej głowie z korony wyrasta obeliskowy komin... i rzuca w tył długim czarnym dymu warkoczem... na końcu warkocza uwiązany ciągnie się księżyc — a pod księżycem i pod włosy rozwianemi krolowskiej mary stoją mrówki... ludzie... wojażerowie¹⁷.

Jest rzeczą dość wątpliwą, by krystalizacja tej tendencji na gruncie prozy powieściowej wyszła jej na dobre. Ale istnienie tego zjawiska każe badaczom stylu Słowackiego zainteresować się bliżej *Panem Alfonsem*. Utwór ten natomiast musiał odegrać pozytywną rolę w twórczości Słowackiego jako preludeum do *Fantazego*, kierując zainteresowania poety ku moralno-obyczajowym problemom życia polskiego „towarzystwa”,

¹⁷ Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. 10, s. 65.

stawiając ponownie, na innej nieco płaszczyźnie, problem moralnych skutków rozkładu feudalizmu. Okazało się znów, że temat ten był jednak „za poważny” dla ironicznej powieści, że lepiej „wyszedł”, harmonijniej splótł się z dramatycznymi elementami życia w *Fantazym. Pan Alfons* urwany został po kilku rozdziałach.

W dobie mistycznej nie było już żadnych szans na pojawienie się prozy powieściowej. Gatunek został energicznie potępiony. W Dzienniku z lat 1847—1849 znajdujemy zdanie:

Pisarze komedii — romansów, jak *Don Kiszot* — i *Pan Tadeusz* — którzy ubóstwiają zdrowy rozsądek — są to bardzo dobrzy ludzie, którzy w duchach zabijają przyszłe królestwo Boże¹⁸.

Jeszcze ostrzej oceniony został Walter Scott po przypowieści o szatanie-trucicielu:

Dawniej, gdyś widział kapłana, myślałeś, że on w domu jest jak przy ołtarzu tajemniczo święty — lecz przyszedł Walterskot i pokazał ci ciekawemu tego człowieka w kłótni z zakrystianem o wino mszalne...¹⁹

Ironia losu chciała, by Słowacki użył tego samego argumentu, którym Mickiewicz chciał unicestwić jego najwspanialszy poemat, zarzucając *Beniowskiemu* profanację postaci księdza Marka. Słowacki wprowadzić nie darował sobie rozciągnięcia zarzutu i na twórczość oskarżyciela, ale osąd tej tendencji poetyckiej uznał za słuszny. Powieść miała być więc szatańskim gatunkiem służącym do odbierania życiu piętna świętości.

My raczej będziemy musieli stwierdzić, że wpływ prób powieściowych na twórczość Słowackiego nie miał charakteru „szatańskiego” i destrukcyjnego. Jakkolwiek uproszczeniem byłoby twierdzić, że od prób powieściowych idą główne impulsy realizmu, to jednak faktem jest, że ku formie tej nowoczesnej epiki zwraca się Słowacki, ilekroć poszukuje możliwości nowego, nie praktykowanego dotąd sposobu ujęcia spraw nasuwanych przez rzeczywistość. Fiasko tych prób wskazuje, że powieść nie była gatunkiem zdolnym do zobrazowania życia tak, jak je widział Słowacki, niemniej jednak przynosiła istotne zdobycze innym formom jego twórczości.

¹⁸ Słowacki, *Dziela*, t. 11, s. 275.

¹⁹ *Tamże*, s. 280.