

# Olga Taranek

---

## Dziwadła ekscentryczności? Ironia Juliusza Słowackiego na tle krytycznych koncepcji humoryzmu

---

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 8, 189-202

---

2010

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Olga Taranek**

Uniwersytet Wrocławski  
Wrocław

## **„DZIWAŁA EKSCENTRYCZNOŚCI”? IRONIA JULIUSZA SŁOWACKIEGO NA TLE KRYTYCZNYCH KONCEPCJI HUMORYZMU**

*Z romantycznego punktu widzenia także wynaturzone formy poezji, a nawet ekscentryczne i monstrialne, mają swoją wartość dla uniwersalności jako tworzywo i wstępne wprawki pod warunkiem, że coś w nich tkwi, że są oryginalne.*

[Friedrich Schlegel, *Fragment* 139]

*O ileż inaczej działa na nas niezapomniany śmiech bogów u Homera, śmiech, którego źródłem jest błogi spokój boskiego majestatu i który jest tylko pogodnym humorem, a nie abstrakcyjną swawolą.*

[Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, s. 262]

*Wyjdę z dzisiejszej estetycznej cieśni.*

[J. Słowacki, *Beniowski* I, 740]

### **Pre-tekstowe ślady**

W polskiej myśli literaturoznawczej dominuje pogląd, że nasza literatura i krytyka romantyczna, koncentrując się przede wszystkim na problematyce narodowowyzwoleńczej i społeczno-obyczajowej, ominęła niemal całkowicie znane z pism romantyków niemieckich zagadnienie ironii romantycznej. Na podstawie pre-tekstowych śladów, dotyczących romantycznej ironiczności, rozproszonych w pismach polskich krytyków i publicystów romantycznych, można jednak prześledzić kształtowanie się w pełni już niemal nowoczesnego rozumienia romantycznej ironiczności<sup>1</sup>. Wyodrębniło się bowiem ono w nurcie krytyki i publicystyki romantycznej pierwszej połowy XIX wieku, a uzupełnione dyskursem epistolograficznym Zyg-

---

<sup>1</sup> Wiele ważkich problemów, dotyczących związków romantyzmu z nowoczesnością, zasygnalizowanych zostało w tomie *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak. Kraków 2009 (tu zob. M. Siwiec, *Słowacki i nowoczesność*, s. 109-163).

munta Krasińskiego i Seweryna Goszczyńskiego oraz Juliusza Słowackiego i Eustachego Januszkiewicza pozwala problematyzować zagadnienie ironii w kontekście twórczości autora *Beniowskiego* u samych podstaw jej ironiczności właśnie. Ówczesna krytyka krajowa, koncentrując się głównie na ironiczno-humorystycznej twórczości Placyda Jankowskiego czy „ekscentrycznej dziwaczności” wybranych powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego, pomijała, poza rozprawą *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* Edwarda Dembowskiego, twórczość Juliusza Słowackiego. Problematyka obiegów oraz geografii literackiej komplikuje wprawdzie ów dyskurs krytyczny, ale pozwala jednocześnie spojrzeć na interesujące mnie zagadnienie systemowo, m.in. dzięki zastosowaniu literaturoznawczej terminologii pomniejszych krytyków romantyzmu krajowego do analizy utworów Juliusza Słowackiego uznanych w tamtym okresie, bez względu na nomenklaturę, za ironiczne. I Fryderyk Henryk Lewestam, i Antoni Marcinkowski doskonale znali pisma romantyków niemieckich, choć swoiście pojmowali kształtującą się w kręgu romantyzmu jenajskiego ideę ironicznej estetyki. Pomijali ją lub – co chyba częstsze – deprecjonowali jako przejaw „dziwadła ekscentryczności” Słowackiego.

Egzystencjalno-moralizatorskie pojmowanie ironii romantycznej stało się udziałem Cypriana Norwida w jego prelekcjach poświęconych Juliuszowi Słowackiemu. Nieprzypadkowo zapewne w przywoływanych już wykładach *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”)* (1860) Norwid skoncentrował się na ironiczności tych utworów, którym „ariostyczną formę” znacznie wcześniej przypisali Krasiński i Goszczyński, a szczególnie pierwszy z nich w *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim* (1841), wspominając również – ale z innych, niekoniecznie ironicznych względów – o *Anhellim*. Ironiczna jest więc przede wszystkim *Balladyna* („ariostyczna bańka mydlana”). Apogeum ironiczności zaś Słowacki osiąga w *Beniowskim*. Rozprawa Norwida wnosi do pojmowania romantycznej ironiczności jeszcze jeden – najistotniejszy z ponowoczesnego punktu widzenia – aspekt. Lekcja III o *Pojęciu oryginalności fałszywym i prawdziwym* (powstała w 1860 roku) daje początek intertekstualnym od-czytaniom Słowackiego<sup>2</sup> w sensie, jaki pojęciu temu nadała Julia Kristeva czy Roland Barthes, ale przede wszystkim wskazuje na odmienną artystyczną kształtowaną przez Słowackiego romantycznej filozofii słowa. Tym samym, dokonując rekonstrukcji idei polskiej

---

<sup>2</sup> Niezwykle interesująca kwestia intertekstualności Słowackiego została, wbrew pozorom, rozpoznana i wstępnie opisana przez mało znanego krytyka, Wacława Jabłonowskiego, który 5 października 1841 roku opublikował w czasopiśmie „Trzeci Maj” artykuł poświęcony *Beniowskiemu*. Tekst ten wart jest rozważenia zwłaszcza w kontekście postmodernistycznej ironii intertekstualnej, której niewątpliwie swoistym patronem stał się Umberto Eco. Jabłonowski pisał np., że: „Zarzucają Słowackiemu jego ironię i pasję. Jego ironię nazwano naśladownictwem, cieniem *Don Juana* angielskiego. Jego pasję – nikiemnym uczuciem, ciasną próżnością. Sąd niczym nie usprawiedliwiony dosyć nagannej lekkomyślności i powierzchownego uważania rzeczy. *Beniowski* nie jest cieniem *Don Juana*, jak się wyrażał »Dziennik Narodowy«, ani ironia Słowackiego nie jest naśladowaniem Byrona. Inne zupełnie jest jej źródło, inna cecha i zupełnie inne formy [rozstrzelenie – O.T.]”. Por. W. Jabłonowski, „*Beniowski*”. *Poema przez Juliusza Słowackiego*. Cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, zebrali i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski. Wrocław 1963, s. 177.

ironii romantycznej, kształtującej się dwufazowo: obok Juliusza Słowackiego i z powodu Juliusza Słowackiego, dojść można do kolejnych pre-tekstowych śladów, u podstaw których leży teza o ponowoczesnych implikacjach ironiczności autora *Fantazego*.

Artykuł ten – jako wstępne zaledwie i szkicowe rozpoznanie problematyki ironii w romantyzmie polskim – jest również próbą ukazania zagadnienia ironii romantycznej w twórczości Juliusza Słowackiego na tle krytycznych wypowiedzi pomniejszych romantyków polskich (przez Marię Żmigrodzką uważanych właściwie za epigonów ironistów europejskich, głównie z kręgu jenajskiego braci Schległów<sup>3</sup>), odnoszących się pośrednio do romantycznej ironiczności. „Permanentne parabazy” Słowackiego, niezrozumiane przez krytyków albo utożsamiane niemal wyłącznie z humoryzmem, a tym samym deprecjonowane jako przejaw „dziwacznej ekscentryczności”, są ironią romantyczną *sensu stricto*, zyskując jednocześnie dyskursywny charakter. „Dziwadła ekscentryczności” Juliusza Słowackiego z powodzeniem funkcjonują także w ponowoczesnych kontekstach interpretacyjnych, dowodzących żywotności i atrakcyjności ironicznego paradygmatu, nieczęsto kojarzonego z polską tradycją romantyczną.

## Hegel i ironiczna dominanta nowoczesności

Rozpopularyzowana przez Friedricha Schlegla koncepcja romantycznej ironii, dająca się ująć – moim zdaniem – w ramy swoiście pojętej heglowskiej triady estetycznej – znana z na poły aforystycznych *Fragmentów* ukazujących się cyklicznie w czasopismach „Lyceum der Schönen Künste” (1797) i „Athenäum” (1798)<sup>4</sup>, ze względu na swoją fragmentaryczną i przede wszystkim niesystemową strukturę łatwo poddaje się redeskrpcji. Redeskryptywny charakter poetyki typu Schleglowskiego wynika – jak się zdaje – *a posteriori* z ogólnych tendencji dominujących, niejako na przekór Heglowi, w ówczesnej filozofii, która – odczytywana z perspektywy późnej nowoczesności – okazuje się być obciążona jarzmem nie tyle literaturoznawczym, co raczej metateoretycznym. Pisał Schlegel we *Fragmentach* 115 z „Lyceum”, że: „Cała historia nowoczesnej poezji jest nieprzerwanym komentarzem do krótkiego tekstu filozofii: wszelka sztuka powinna stać się nauką, wszelka

---

<sup>3</sup> Żmigrodzka wspominała o tym kilkakrotnie, np. w artykule poświęconym próbom powieściowym Słowackiego, w którym to badaczka zarysowała ironiczną poetykę *Króla Ladawy* (*Le roi de Ladawa*) i *Pana Alfonsa*. Zob. M. Żmigrodzka, *O prozie narracyjnej Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 4, s. 327-349. Pisałam o tym szerzej w artykule „*Transcendentlana błazenada*”. *Estetyzacja pojęcia ironii na podstawie prób powieściowych Juliusza Słowackiego*. W: *Romantyzm. Literatura – kultura – obyczaj*, red. M. Juncy, M. Łoboz. Wrocław 2009, s. 129-138.

<sup>4</sup> Poza *Fragmentami* za przelomową dla kształtowania się idei romantycznej poezji uniwersalnej Friedricha Schlegla uznać należy, opublikowaną na łamach „Lyceum” w 1797 roku, rozprawę *Über Lessing*. Tu bowiem po raz pierwszy – może zaraz obok ówczesnej recepcji *Wilhelma Meistra* Goethego – jako elementy tej paradoksalnej poetyki pojawiły się takie pojęcia, jak: d o w c i p, c y n i z m, g e n i a l n o ś ć oraz i r o n i a. Pisał o tym szerzej E. Klin, *O programie romantycznym Fryderyka Schlegla*. „Roczniki Humanistyczne” 1962, t. XI, z. 4, s. 5-38.

nauka – sztuką; poezja i filozofia powinny się zjednoczyć”<sup>5</sup>. Jeśli przyjąć zasadność rozumowania Schlegla, jego ironia romantyczna byłaby antykomentarzem do filozofii Hegla, podczas gdy sam Hegel czytał tę romantyczną ideę na wspak jako „fałszywą teorię” i „chorobę ducha” niszczącą charakter:

Do owych opacznych środków, które sprzeczne są z jednią i tężyzną charakteru, możemy [...] zaliczyć zasadę nowoczesnej ironii. Fałszywa ta teoria zwiódła niektórych poetów i skłoniła ich do konstruowania charakterów, których różnorodne cechy nie mogą zespolić się w jednię, w związku z czym charakter zostaje obalony jako charakter<sup>6</sup>.

Sam Hegel wspominał o romantycznym humoryzmie, łącząc go w twórczości Novalisa z ironią typu Schleglowskiego, ale podkreślając, że ironia taka „kończy się jakąś pustą tęsknotą duszy, zamiast rzeczywistym działaniem i rzeczywistym bytem”<sup>7</sup>. Krytykowana przez Hegla (między innymi za brak powagi) ironia stała się celem nieustannych ataków ze strony filozofa. Szczególnej krytyce poddana została negatywna siła subiektywności, leżąca u podstaw ironii i będąca – w interpretacji Hegla – swoistym połączeniem Fichteńskiego „Ja” z równie subiektywnym, co abstrakcyjnym pojęciem „permanentnej parabazy” Schlegla. Oczywiście jest zatem, co przypomina Eugeniusz Klin, że:

Nawet pokrewny ironii humor także zasługuje na naganę [Hegla], jeśli nie potrafi ustrzec się subiektywnej wybujałości, gdyż podmiotowość bezgranicznie wolna i nie podporządkowana żadnej w sobie samej już określonej dziedzinie treści i formy nieuchronnie prowadzi do rozkładu i upadku sztuki<sup>8</sup>.

Niemieccy romantycy z kręgu Schlegla – co warto podkreślić – borykali się z terminologią literaturoznawczą dotyczącą zagadnienia samej ironii romantycznej. Stan ten nie pozostawał bez wpływu na recepcję jakże ważnego pojęcia interpretacyjnego romantyzmu europejskiego. Niejasna, wieloznaczna, paradoksalnie (choć tylko pozornie) sprzeczna nomenklatura współcześnie dostarcza wielu dyskursywnych problemów. Ostatecznie, dzieląc romantyków na zwolenników i przeciwników ironii romantycznej<sup>9</sup>, można poprzestać na poetyce deskryptywnej samego pojęcia, ale nie rozwiązuje ona problemów metodologicznych, wiążących się nie tylko z ironią romantyczną, ale i z ironią o proveniencji antycznej, a współcześnie także ironią

---

<sup>5</sup> F. Schlegel, *Fragment 115*. Cyt. za: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykova, tłum. K. Krzemieniowa [i in.], Warszawa 1975, s. 167.

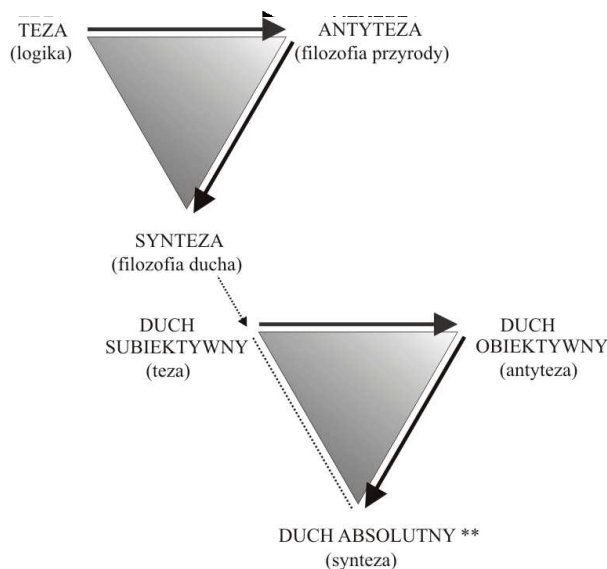
<sup>6</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, tłum. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman. Warszawa 1964, s. 390.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 262-263.

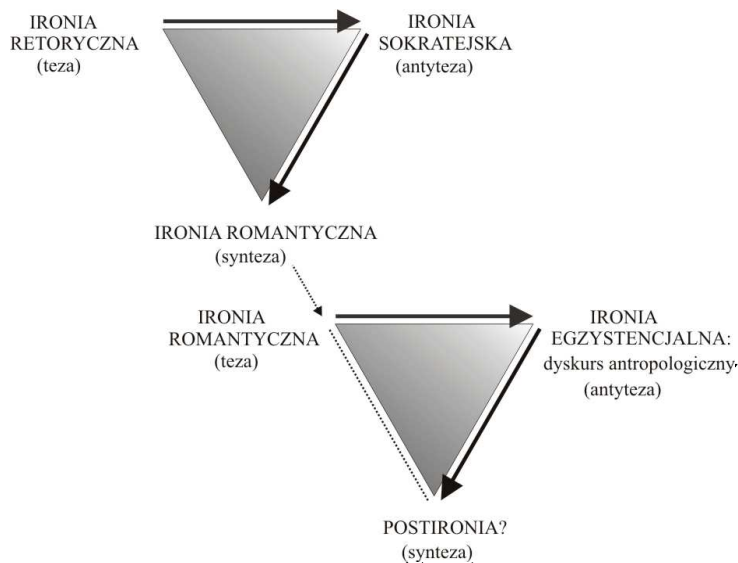
<sup>8</sup> E. Klin, *Pojęcie romantyzmu w „Estetyce” Hegla. Studium literaturoznawcze*. Warszawa-Poznań-Toruń 1976, s. 35.

<sup>9</sup> Jest to duża i cenna zasługa Włodzimierza Szturca, który – po Marii Żmigrodzkiej – podjął w tak szerokim wymiarze badania nad ironią *stricte* romantyczną. Systematyczny wykład na temat zwolenników i przeciwników koncepcji Schlegla (zasadniczo koncentrujący się wokół osi Schlegel vs. Hegel) odnaleźć można w artykule: W. Szturc, *Ironia romantyczna – wyznawcy i przeciwnicy*. „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 3, s. 95-113.

### Schemat triady heglowskiej<sup>10</sup>



### Schemat triadyczny estetyczno-aksjologicznego rozwoju pojęcia ironii



<sup>10</sup> Schemat triady heglowskiej opracowany na podstawie: G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, tłum., wstępem i komentarzem opatrzył Ś.F. Nowicki. Warszawa 1990.

<sup>11</sup> Stanowiący syntezę duch absolutny rozumiany jest jako duch urzeczywistniający się także w obiektywnej formie jako sztuka, subiektywnej formie uczucia jako religia, zaś w formie subiektywno-obiektywnej jako filozofia.

o implikacjach tropologicznych (wywodzącą się – co ważne – z szeroko rozumianej ironii retorycznej).

W romantyzmie polskim wspomniany stan rzeczy zdaje się komplikować podwójnie. Bierze się to z jednej strony z recepcji teorii Schlegla, która – co nie było wówczas tak oczywiste – nie zawsze wynikała z bezpośredniej znajomości pism jeńców, a częściej – co postaramy się wykazać – z popularności estetycznych poglądów samego Hegla, które cieszyły się uznaniem wśród wielu krytyków tamtego okresu. Ponadto romantyzm niemiecki – w duchu Schillera i Fichtego idealistyczny – był w o wiele większym stopniu paradygmatem transcendencji i swoistej fenomenologii duchowości, by sparafrazować Hegla. Nie bez przyczyny Żmigrodzka zwróciła uwagę na specyfikę etosu ironii romantycznej – po polsku właśnie: „Opór polskiej opinii literackiej przeciw ironii romantycznej – żywiołowy i emocjonalny, nie świadczący przy tym o umiejętności rozpoznania istoty zjawiska – miał charakter nie estetyczny, ale właśnie etyczny”<sup>12</sup>. Romantycy polscy, upraszczając na tym poziomie uogólnień, stawali raczej przed dylematem: Czyn czy Pieśń? Może to być jedna z przyczyn swoistego polskiego rozumienia ironii jako takiej, pojęcia akcentującego – jak się zdaje – ideę Pieśni kosztem Czynu. Warto również zwrócić uwagę na to, że polscy krytycy, którym znane było interesujące nas zagadnienie, odwoływali się częściej do Jeana Paula (Richtera) niż bezpośrednio do Friedricha Schlegla, co także musiało mieć wpływ na polską recepcję zagadnienia. Jean Paul bowiem – realizując artystyczną koncepcję Schlegla – stosował raczej określenie „humoryzm”, a nie „ironia” (zresztą sam Schlegel w filozoficznych *Fragmentach* z „Lyzeum” i „Athenäum” nie zawsze używał jednoznacznie terminu „ironia”, dlatego pojęcie to stało się przede wszystkim problemem dyskursywno-kontekstualnym oraz terminologicznym).

Napięcie między estetyką Pieśni a ideologią Czynu nie pozostawało bez wpływu na polskie rozumienie wczesnoromantycznych koncepcji, szczególnie Schlegla i Jeana Paula (Richtera), które na gruncie romantyzmu polskiego w pełni – jak się wydaje – realizowane były przez Juliusza Słowackiego<sup>13</sup>. Tymczasem „humor ironiczny”, zwany inaczej „humoryzmem romantycznym”, nie był wyłącznie pojęciem estetycznym, choć przez kilku pomniejszych romantyków polskich został zredukowany do rangi humoreski<sup>14</sup>. Znamienny pod tym względem zdaje się być *Fragment* 305 z „Athenäum”, w którym Schlegel wyznacza jeden z kierunków ironicznej poetyki, znany dobrze z *Kordiana*, *Balladyny* czy *Lilli Wenedy* Słowackiego. Mamy tu

---

<sup>12</sup> M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku*. W: *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak. Warszawa 2002, s. 201.

<sup>13</sup> Historycy literatury wskazują tu także na niedokończony romans Zygmunta Krasieńskiego *Herbert. Ułamek* oraz *Don Juana poznańskiego* Ryszarda Berwińskiego wraz z wierszowaną *Parabazą do „Don Juana poznańskiego”*. Osobnego omówienia wymaga także twórczość Cypriana Norwida.

<sup>14</sup> Można wskazać kilka powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego, ale przede wszystkim humorystyczną twórczość Placyda Jankowskiego [Johna of Dycalp], np. *Chaos. Szczypta kadzidla cieniom wierszokletów*, wydany pod pseudonimem Witalis Komu-jedzie, nawiązujący do satyrycznych tradycji Towarzystwa Szubrawców. Tego rodzaju satyryczno-humorystyczne utwory spełniały przede wszystkim pragmatyczne funkcje.

do czynienia z wyraźną estetyzacją pojęcia, ale również – w o wiele większym stopniu – z jego ontologią:

Zamierzenie graniczące z ironią i z arbitralnym pozorem samounicestwienia jest równie naiwne jak instynkt zbliżający się ku ironii. Podobnie jak to, co naiwne, gra sprzecznościami teorii i praktyki, tak groteska osobliwymi przedstawieniami formy i materii, lubi ona pozór przypadkowości i dziwaczności i jak gdyby kokietuje bezwarunkową samowolą. Humor dotyczy bytu i niebytu [rozstrzelenie – O.T.], jego swoistą istotą jest refleksja. Stąd jego pokrewieństwo z elegią i wszystkim, co jest transcendentalne; ale stąd również bierze się jego wyniosłość i skłonność do umiastyczniania inteligencji jego wyobraźni<sup>15</sup>.

Te właśnie cechy i sposoby funkcjonowania ironii romantycznej w polskim romantyzmie (nie tylko romantyzmie Juliusza Słowackiego) trafnie rozpoznawał krytyk Antoni Marcinkowski. Znamienne jednak, że nigdy nie wspominał o nich w kontekście twórczości Słowackiego, choć była mu ona znana. W *Pismach krytyczno-filozoficznych* pisał wyraźnie o „humoryzmie ironicznym” i „humoryzmie romantycznym”, miano humorysty przyznając, uznanemu dziś za epigona, Placydowi Jankowskiemu jako autorowi *Pamiętnika Elfa* oraz Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu jako autorowi powieści *Poeta i świat*. W rozważaniach tych kształtował konsekwentnie swój program estetyczny (a więc jednak estetyka ironii!), podczas gdy inni krytycy, nawet pokroju Edwarda Dembowskiego, dotykający zagadnienia romantycznej ironii, streszczali niemal wyłącznie popularnego u nas Hegla i jego pokutujące przez wiele lat przekonanie, że ironia romantyczna – jako połączenie Fichteńskiego „ja” z subiektywizmem i abstrakcyjnym pojęciem „permanentnej parabazy” – jest niczym innym jak „nieskończoną absolutną negatywnością”<sup>16</sup>.

Humoryzm Marcinkowskiego, podobnie jak we *Fragmentach* Schlegla, był pojęciem filozoficznym oraz introspektywnym, co – dziś dla nas oczywiste – stanowiło

---

<sup>15</sup> Cyt. za: *Manifesty romantyzmu...*, s. 173. Tak swoiście pojmowany „mistycyzm ironisty” (w wyrażnym cudzysłowie) dobrze znany był krytykowi Antoniemu Marcinkowskiemu, publikującemu także pod pseudonimami \*Albert Gryf, \*Antoni Nowosielski. W jednym z tłumaczeń dzieła G.H. Lewesa, czy paratłumaczeń ze względu na dużą liczbę uzupełnień i wtrętów od samego Marcinkowskiego, pisał on, że „Solger nazwał był ironię c ó r k ą m i s t y c y z m u [rozstrzelenie – O.T.], znają to wszystko czytelnicy Novalisa. Być mistycznym, było to samo prawie co być poetycznym, co być głębokim; krytycy wysławiali dziwactwa wieków średnich, dla ich »głębokiego spirytualizmu«, stojącego w sprzeczności z materializmem pogańskim Goethego i Szyllera”. Zob.: *Dzieje żywota i utworów Goethego, oraz zarysy wieku jego i współczesnych mu mężów znakomitych; podług ogłoszonych i nieogłoszonych druków źródeł*. Dzieło G.H. Lewesa, z angielskiego przełożył i własnymi uwagami, w tekście samym i dopiskach poczynionymi, powiększył A. Nowosielski. Petersburg 1860, s. 331.

<sup>16</sup> Hegel, pisząc *nomen omen* ironicznie o „tak zwanej ironii”, zdawał się najbardziej cenić umiastyczniającego ironię Solgera, a także Ludwika Tiecka. Znanе jest stanowisko Hegla, w którym zauważa, że Solger: „Doszedł [...] do dialektycznego momentu idei, do tego punktu, który ja nazywam »nieskończoną absolutną negatywnością« i który polega na tym, że idea neguje sama siebie jako nieskończoność i ogólność i przechodzi w skończoność i szczegółowość, a potem znów znosi tę swoją negację i przywraca w ten sposób ogólność i nieskończoność w tym, co skończone i szczegółowe”. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce...*, s. 116-117.



swoiste *novum*, szczególnie w kontekście wspomnianego idealizmu niemieckiego oraz dążeń metafizycznych poezji transcendentalnej<sup>17</sup>. Osiągnięciem tego krytyka było bez wątpienia oddzielenie humoru od komizmu<sup>18</sup>. W tak pojmowanej krytycznej koncepcji humoryzmu zbliża się on już do Theodora Lippsa (*Komik und Humor* 1898), a momentami do *Eseju o komizmie* Henriego Bergsona (w oryginale: *Le rire: essai sur la signification du comique* 1900). Warto pamiętać o tej koncepcji w kontekście Słowackiego ironicznego, zwłaszcza że w literaturoznawstwie polskim – choć w nurcie paradygmatu pozytywistycznego – za Lippsem i Bergsonem humor od komizmu oddzielała Gizela Reicher-Thonowa w monografii *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*<sup>19</sup>: „Ironia jest więc komizmem samozniszczenia”, a humor ironiczny syntezą syntez wszystkich jego pozostałych *quasi*-odmian. Współcześnie warto by jednak ponownie przemyśleć te często przytaczane teoretyczne typologie. Zasadne wydaje się szczególnie przekroczenie pogłębianych przez krytyków romantycznych barier terminologicznych i oddzielenie – a to ważne w kontekście twórczości autora *Beniowskiego* – romantycznego humoryzmu od ironii romantycznej *sensu stricto*<sup>20</sup>.

Antoni Marcinkowski, pytając w tytule jednego z rozdziałów dwutomowych *Pism krytyczno-filozoficznych*, wydanych w Wilnie w 1857 roku, *Co jest żywiołem literatury XIX wieku?*, wskazuje wprawdzie na samopoznanie<sup>21</sup> na drodze spekulacji filozoficznej, popularyzowanej przez Karola Libelta i Bronisława Trentowskiego<sup>22</sup>,

<sup>17</sup> Por. W. Arcimowicz, *Antoni Marcinkowski jako krytyk literacki*. Wilno 1932, s. 31.

<sup>18</sup> To, co stało się osiągnięciem estetycznym Marcinkowskiego, czyli oddzielenie humoryzmu (pośrednio ironii) od komizmu, nie było jeszcze tak oczywiste dla niektórych krytyków w XX-leciu międzywojennym. Na przykład wileński badacz twórczości wspomnianego Placyda Jankowskiego (od tyłu: John of Dycalp), nieudolnie pretendującego do rangi polskiego Laurence’a Sterne’a, Walerian Charkiewicz, uważał, że: „Najczęstszą formą komizmu jest u Jankowskiego – ironia. Ironia ta jest bardzo łagodna, nigdy nie staje się sarkazmem, tym mniej szyderstwem, jest ciepła i spokojna”. Zob. W. Charkiewicz, *Placyd Jankowski [John of Dycalp]. Życie i twórczość*. Wilno 1928, s. 96.

<sup>19</sup> G. Reicher-Thonowa, *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*. „Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU”, T. LXIII, nr 4, seria III, t. 18. Kraków 1933, s. 21-22.

<sup>20</sup> Przykładem granicznym – w tym wypadku pozostającym poza ironicznym dyskursem Słowackiego – zdaje się przywoływana przez Edwarda Kasperskiego minus-ironiczna postać Climacusa, znana z pseudonimowej twórczości Sorena Kierkegaarda. Humor w rozumieniu Kierkegaarda, mimo subtelnych podobieństw, znaczył bowiem coś innego niż humoryzm romantyczno-ironiczny w polskiej tradycji krytycznej, mianowicie „ironię spotęgowaną i światopoglądowo zradykalizowaną, doświadczaną w aspekcie religijności”. Zob. E. Kasperski, *Ironia jako dyskurs i strategia. Z rozważań nad poetyką teoretyczną i historyczną ironii*. „Przegląd Humanistyczny” 1990, z. 3, s. 34.

<sup>21</sup> Z kilkoma zastrzeżeniami można by przyjąć, że kontekstualnie pojmowane *s a m o p o z n a n i e* odpowiada, znanemu z wczesnych pism Schlegla *s a m o s t w o r z e n i u* (*Selbstschöpfung*), z tą tylko różnicą, że Schległowskie samostworzenie automatycznie niemal odsyłało do autoironicznego pojęcia *s a m o z n i s z c z e n i a* (*Selbstvernichtung*), a u twórców polskiej filozofii spekulatywnej oraz samego Marcinkowskiego nie było mowy o autoironicznej kreacji. Samopoznanie przez samozniszczenie widoczne jest jednak (nie tylko jako sygnał autoironii) w ironicznym dyskursie tekstów Juliusza Słowackiego.

<sup>22</sup> Trentowski jako autor popularnych swego czasu *Aforyzmów*, drukowanych w 1841 roku w „Orędowniku Narodowym”, kilkakrotnie padał ofiarą ironii Juliusza Słowackiego, m.in. w *Krytyce*

ale wnikliwie przygląda się także zjawisku ironii m.in. w powieści *Lucinde* Schlegla<sup>23</sup>. Krytyk zrównuje tu ironię z humoryzmem, podkreślając, że w tym systemie estetycznym – a przecież tak rozumiany „humoryzm ironiczny” jest jedną z głównych kategorii interpretacyjnych romantyzmu europejskiego – „mieszczą się także dzieła wielkiego humorysty wieku J.P. Richtera, człowieka głębokich myśli i najszlachetniejszej duszy, którego świat poznać nie chciał i w końcu, jak konającego Chrystusa, zółcią z octem napoił”<sup>24</sup>. Z jednej strony zatem Marcinkowski nie przeczy istnieniu pojęcia romantycznego humoryzmu, ale z drugiej – nie do końca je akceptuje. Stoi bowiem na stanowisku pragmatycznym – ironizowanie, w tym ironizowanie przejawiające się w sztuce (Pieśni), musi mieć jakiś cel i prowadzić do samopoznania. Jego krytyczna koncepcja humoryzmu, co widoczne jest zwłaszcza w pierwszym tomie *Pism*, nie przekracza granic bezpiecznej epistemologii, nie podejmuje dialogu, nie wgłębia się – jak to bywa już u Słowackiego – w sferę literackiej ontologii. W tym znaczeniu „ironiczny humoryzm” miał prowadzić do swoiście pojętej odnowy moralnej, ale także wypływać z pogłębionej refleksji nad obyczajowością polistopadowego społeczeństwa, zwróconego – jak się wydaje – już ku ideologii pozytywistycznej.

To właśnie Marcinkowski na określenie charakteru moralnego społeczności nowych czasów użył wymownej formuły humoryzmu jako „dziwacznej ekscentryczności”. Formuła ta, przecząca według niego polistopadowej idei sztuki wcielonej w życie, z założenia także opozycyjna do moralnej dyrektywy waloryzowania Czynu kosztem Pieśni, jest w zasadzie typowa dla całej szkoły – tak ją roboczo nazwijmy – polskiej ironii romantycznej. Po latach wydaje się, że ów system estetyczny Marcinkowskiego, wraz z równoległe niemal kształtowanym światopoglądem Edwarda Dembowskiego (bez względu na umowną cezurę 1831 roku) oraz Fryderyka Henryka Lewestama, był stanowczo za ciasny dla Juliusza Słowackiego. Nie chodziło w nim bowiem wyłącznie o rodzaj wrażliwości poetyckiej, wyrażającej się u autora *Beniowskiego* z jednej strony we frenetycznym obrazowaniu, a ironii właśnie i genezyjskim rewelatorstwie z drugiej<sup>25</sup>. „Dziwadła ekscentryczności” nie były u Słowackiego przejawem pustej mody, naśladownictwa, nieokiełznanej nerwowości czy somnambulizmu wreszcie, a tak właśnie – choć nie w kontekście twórczości autora *Podróży na Wschód* – charakteryzował je Marcinkowski:

Nie tak nie było w modzie na początku naszego wieku jak excentryczność, osobliwsze jakiegoś dziwactwo, nieobjaśniona oryginalność myśli i czynu. Ma się rozu-

---

*krytyki i literatury* oraz w pieśni VIII *Beniowskiego* (Słowacki parodystycznie nawiązuje do *Aforyzmu* na temat kłamstwa, które – jak się zdaje – nabrało arcyironicznego wzdźwięku znacznie wcześniej, bo w *Balladynie*, oraz dotyczącego konwencji małżeńskiego związku).

<sup>23</sup> Fragmenty powieści w przekładzie Andrzeja Kopackiego ukazały się w monograficznym numerze „Literatury na Świecie” 1999, nr 10-11, poświęconym Paulowi de Manowi.

<sup>24</sup> A. Nowosielski, *Co jest żywiołem literatury XIX wieku?*. W: *Pisma krytyczno-filozoficzne*, t. I. Wilno 1857, s. 95-96.

<sup>25</sup> Por. J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005; M. Ursel, „...larwy w chorobliwej tylko imaginacji wylęgle...” *Słów kilka o wyobraźni frenetycznej Juliusza Słowackiego*. W: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, t. XI, red. J. Kolbuszewski. Wrocław 2007, s. 373-385.

mieć, nie mogło być razem nic bardziej płaskiego jak ta m o d n a excentryczność nie wpływająca ze szczególnego usposobienia duszy, z jakiejś niepojętej choroby wewnętrznej człowieka, a tylko prosto z nędznego malpiarstwa, które zawsze musi być tylko nikczemnym i śmiesznym w swojej objawie<sup>26</sup>.

Podkreślmy raz jeszcze – zbliżając się już do ironicznego Słowackiego – że pomniejsi romantycy polscy, bezmyślnie naśladowując przejawy tak pojmanego humoryzmu, znane z recepcji Cervantesa, Szekspira, Hoffmana, Gogola, momentami Schlegla, a szczególnie Jeana Paula (Richtera) i rzadziej już Novalisa, nie do końca mieli świadomość, że w utworach tego typu dominuje „ironia, satyra, [że – dop. O.T.] panuje tu co nazywają humorem, e x c e n t r y c z n o ś c i ą”<sup>27</sup>. Humorysta (ale nie epigon) jest zatem nieustannie – permanentnie chciałoby się rzec – działającym, satyrycznym improwizatorem, „poetą życia”, ujmującym migotliwy proces egzystencjalny w kategoriach piękna i brzydoty. Taki jest Kraszewski w powieści *Poeta i świat*; satyrycznym improwizatorem wydaje się także Marcinkowskiemu Placyd Jankowski w *Pamiętniku Elfa*:

Tak widziany Humorzysta byłby rzeczywiście ostatnim z ludzi, albo pierwszym z szatanów; tymczasem jest to człowiek w całym znaczeniu słowa s p r a w i e d l i w y, jest to męczennik w życiu swoim za prawdę. [...] Humorysta piękne oblicze swego serca zawiesił kunsztowną maską i zniżył dobrowolnie wysoki polot ducha zmieniając poważną dramę życia na wystawę marionetek, na komiczną epopeję. Płochy, godne śmiechu sprawy ludzkie wyprowadza on z wyższych celów, na wielkie zaś, uroczyste, rzuca płaszcz niewinnego sarkazmu, ironii<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> A. Nowosielski, *Excentryczność. Charakter moralny społeczności nowych czasów*. W: idem, *Pisma...*, s. 100.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 109. Dalej buduje Marcinkowski swoistą metaforę ironii jako trudnego do zidentyfikowania cienia – śladu (a w końcu grecki *tropos* jest nie tylko zwrotem, ale i tropem, śladem): „Trudno określić charakter ten sztuki nowej; przelatuje on po utworach wieku jak owe lekkie faliste cienie, niknące latem po złotych lanach pszenicy. Kto je uchwyci, kto je zatrzyma na tym stepie bez końca? To technienie lekkie, nie tak lekkie jednakże jak to technienie, ten odcień myśli twórczej, co nacechował sobą D o n K i c h o t [rozstrzelenie – O.T.], utwory nowej literatury europejskiej” (s. 109). Za Jeanem Paulem Marcinkowski, podobnie jak Edward Dembowski i Fryderyk Henryk Lewestam, oddziela pojęcie humoru od komizmu, ale humoryzm w rozumieniu Marcinkowskiego rozważany jest pod względem uczucia, a więc z pragmatycznie pojmanej perspektywy moralizatorskiej. Taka koncepcja, z jednej strony, jako rozwinięcie „pięknego umniactwa sztuki” bliska jest Dembowskiemu i częściowo pozostającemu pod wpływem młodego Hegla Lewestamowi, z drugiej strony nasuwa skojarzenia z egzystencjalnym pojmaniem ironii, zwłaszcza tragicznej ironii zdarzeń, przez Cypriana Norwida w jego publicznych posiedzeniach na temat *Beniowskiego, Anhellego* czy *Balladyny* (zob. C.K. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”)*. W: idem, *Pisma wybrane*, wybrał i oprac. J.W. Gomułicki, t. IV: *Proza*. Warszawa 1968).

<sup>28</sup> A. Nowosielski, *Excentryczność...*, s. 114. Marcinkowski parafrazuje tu poglądy samego Jeana Paula na temat humoryzmu jako takiego oraz świadomości komizmu. „Humorzysta” u Richtera ma dwojaką świadomość komizmu: jako aktor i widz. W taką podwójną rolę aktora-widza (analogicznie do parabazy koryfeusza znanego ze staroattyckich komedii) wciela się narrator *Krytyki krytyki i literatury* Słowackiego. Spojrzenie „z zewnątrz” sugeruje – jak chciałoby się powiedzieć – że ironiczny narrator urasta do rangi *voyeur*a nie podglądającego, ale „podsluchującego” i to ze świadomością fikcyjności wykreowanego świata, który przyszło mu z boku ob-

W tym sensie Juliusz Słowacki nie był do końca humorystą, ale – podkreślmy to wyraźnie – stał się już ironistą. Sposoby funkcjonowania ironii autora *Beniowskiego* w romantyzmie polskim, choć nie tylko, określa w dużej mierze (na co zwraca uwagę Jarosław Ławski<sup>29</sup>) pytanie tytułowego Horsztyńskiego: „Do czego zmierzasz ironiją taką?” [DW III, 227]<sup>30</sup>. Ironiczność Juliusza Słowackiego, zwłaszcza na tle krytycznych koncepcji humorystyki, jest bowiem ważkim problemem metodologicznym. Poeta w liście dedykacyjnym do *Balladyny* sam określił tę sytuację, kiedy swoją „permanentną parabazę” utożsamiał z „formą ariostyczną” – ariostycznym uśmiechem, bo choć nigdy bezpośrednio nie powoływał się w kontekście ironii romantycznej na Schlegla, to mamy po latach świadomość, że tkwił bardzo głęboko w tym paradoksalnym systemie ironicznej filozofii, która (co gorsza?) wcale nie chce mieć systemowego charakteru – a to zarzucał przecież ironii romantycznej Schległów, Solgera, Tiecka i Fichtego sam Hegel, a u nas w zaledwie kilkustronicowym artykule o *Klemensie Brentano*<sup>31</sup> naszkicował Edward Dembowski, którego to system filozoficzny kształtowała nie tylko idea spekulacji filozoficznej, ale i *Wykłady o estetyce* Hegla. Dembowski w rozprawie *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* dostrzegał także negatywny wpływ humorystycznych dziwactw oraz somnambulizmu na dezintegrację formy dramatycznej, czego wyrazem była dla tego krytyka *Lilla Weneda*:

Tu tyle piorunów rzuconych od razu, że powinien świat od ich silnego ciosu pękać, bo ileż tam wszędzie poezji, uroków, ileż cudów, ślady ironii nawet; lecz wszystko w odmęcie, wszystko spoczywa we mgle ślaniającej postaci olbrzymów zaczarowanych w koło zakłete przez wieszcz<sup>32</sup>.

Nie wnikając na tym poziomie rozważań w szczegółowe poglądy Dembowskiego na temat zadań, utylitaryzmu i celów sztuki, w tym szczególnie sztuki poetyckiej,

---

serwować (podsluchiwać!). Tak pojęty *voyeurizm* ma dodatkowe znaczenie: pozwala także narratorowi wykroczyć niejako poza własną fikcjonalność i budować niekończącą się – w sferze teleologicznej – parabazę.

<sup>29</sup> Zob. J. Ławski, *Do czego zmierzasz ironiją taką? „Horsztyński” jako ironiczna katabaza języka i wyobraźni*. W: idem, *Ironia i mistyka...*, s. 67. Badacz argumentuje: „Ta ironiczna katabaza dokonuje się w *Horsztyńskim*. Słowacki z brawurą odwagą śledzi los słowa od jego narodzin do zgonu. Posuwa się do tego, by ukazać język spodłony bądź sponiewierany przez władzę (Hetman), a także taki, który nic nie znaczy, który oderwał się od dziedziny sensu”.

<sup>30</sup> Podstawa cytacji: J. Słowacki, *Dziela wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. I-VI. Wrocław 1990. W tekście głównym w nawiasie skrót DW; cyfra rzymska oznacza numer tomu, a cyfra arabska – numer strony.

<sup>31</sup> Zob. E. Dembowski, *Klemens Brentano*. W: idem, *Pisma*, oprac. A. Śladowska, M. Żmigrodzka, t. II. Warszawa 1959, s. 211-214. Dembowski akcentował niejednokrotnie, że romantyczny humorystyka przekształca się w przedmiotowość i „w dziełach Brentana ciągła gra ironii niszczy wszelką piękność. Romantyzm w jednej chwili prawie, nie zmieniając formy (która pozostała przedmiotową i dlatego bliższej uwagi nie zwraca) wybujał w szal wenerowskiego fatalizmu, schleglowskiego fanatyzmu i w humorystykę ironiczną zasadzającą się na tym, aby wystawiwszy jakiś czyn czy wypadek lub charakter, niszczyć go natychmiast przez wyśmianie go” (s. 213). Brzmi tu echo poglądów samego Hegla i przekonanie o bezcelowości ironicznych zbiegów, o ich przede wszystkim ideowym bezsensie.

<sup>32</sup> Idem, *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*. W: idem, *Pisma...*, t. III, s. 435.

zauważmy jedynie, że w artykule *Kilka słów o pojęciu poezji* sam odpowiedział niejako na pytanie, dlaczego polski romantyzm ten przed- i polistopadowy (już po jego śmierci) bronił się przed ironicznością. Nie chodziło o epigonizm, z którego kpił Słowacki w *Beniowskim*, ironicznie stwierdzając, że: „Nowi poeci rodzą się jak grzyby” [DW II, 143], ale o zredukowanie zagadnienia ironii romantycznej do formy wyraźnie przedmiotowej – bezcelowej i bezsensownej (pyta Dembowski: „Ale dokądże zmierzają te dzieci uroków i wdzięków? Jaki ich cel?”<sup>33</sup>). Edward Dembowski afirmował jednak Czyn kosztem Pieśni, co wpływało na to, że nie akceptował artystycznej teorii ironicznego humoryzmu – nie pojmował poetyki ironii romantycznej:

Poeta według dzisiejszych krytyków jest to szataniec, marzyciel; wyobraził sobie to, czego nie ma na ziemi i być nie może, a ponieważ nie znalazł tego, co sobie uroił, gniewa się na ludzi, pogardza nimi, nic im dobrego nie robiąc [...]. Poeta jest to odludek, wieczna ironia [rozstrzelenie – O.T.], wiecznie niezgodna struna, nie dająca się nigdy nastroić<sup>34</sup>.

Poeta w systemie estetycznym Dembowskiego nie mógł być „szatańcem”, „marzycielem” – dlatego był to system o wiele za ciasny (podobnie jak cała koncepcja romantycznego humoryzmu) dla Słowackiego, według którego – jak równie ironicznie konstatawał w *Lilli Wenedzie* – „w harfie echo nieśmiertelne” [DW IV, 223]. Już na tym poziomie uogólnień widać zatem – jak sądzimy – że ironia romantyczna w twórczości Juliusza Słowackiego jest przede wszystkim problemem Słowa, a nie Litery – zagadnieniem poetyckiego języka, a nie humorystycznej formy, jak to widzieli nie tylko krytycy pokroju Marcinkowskiego, ale i sam Dembowski. Autoironia *Lilli Wenedy*, objawiająca się głównie w wypowiedziach postaci dramatu dotyczących Derwida, wymierzona zostaje w referencjalną funkcję języka. W akcie IV Derwid zarzuca Rozie Wenedzie („Blyskawicami gadającej”): „Ty jesteś harfą bez strun! czarownico!” [DW IV, 237]. Roza uosabia zatem fałszywą i mistycyzującą Pieśń („Cudy! słowo zaklęte wyrzekła / I ten kamień wstał” [DW IV, 232]). Ironista ma jednak znacznie większą świadomość poetyckiego Słowa, świadomość jego wartości: Logosu. Dlatego, jak mówi Lilla, „A te niedobre struny i niewdzięczne / Usta mu krwawią. – O, struny! o, struny! / Wy nie jesteście córkami” [DW IV, 224].

Kiedy w 1839 roku, tuż przed wydaniem pięciu pierwszych pieśni *Beniowskiego*: „Wychodzi na świat Balladyna z ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania z tłumu ludzkiego, z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidzianych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione” [DW III, 345], ironia Juliusza Słowackiego (w o wiele większym stopniu niż np. w jego młodzieńczych powieściach poetyckich) zyskuje status metatekstowy, pre-tekstowy, wreszcie międzytekstowy. „Permanentne parabazy” tego poety – choć formalnie znacznie łatwiej je rozpoznać i zidentyfikować w poematach dygresyjnych czy mało popularnych powieściach, jak *Król Ladawy* czy *Pan Alfons* – są więc nie tylko wynikiem specyficznej predyspozycji psychicznej poety. Nie

<sup>33</sup> Ibidem, s. 427.

<sup>34</sup> Idem, *Kilka słów o pojęciu poezji*. W: idem, *Pisma...*, t. III, s. 448.

stanowią tylko „dziwadel ekscentryczności”, ale także zagadnienie ontologii języka poetyckiego. *Lilla Weneda* [DW IV, 212-213]:

LECH

I coż ci ludzki śmiech, Gwinono, szkodzi?

GWINONA

Lechu, śmiech ludzki jest zabójczą bronią,  
Więcej on stracił koron z głów posepnych,  
Niż ci się zdaje: o! śmiech to gadzina [...]  
Śmiech nas pozbawia zaufania w sobie  
I rodzi niemoc; ja znam takich ludzi,  
Z których się żaden żywy śmiać nie waży;  
Ci ludzie mają królestwo nad tymi,  
Którzy są śmiechu ludzkiego poddani.

Samostworzenie przez samozniszczenie, „transcendentalna bufonada”, doprowadza do tego, że świat i ludzie – jak pisał swego czasu o ironii sokratejskiej Włodzimierz Szturc<sup>35</sup> – „poddani zostają w epistemologiczną wątpliwość”. Ontologia języka Juliusza Słowackiego jako ironisty wzięta zostaje w nawias. Ironista w akcie samozniszczenia (autoironii) pada ofiarą problematycznej istoty języka. Słowo poetyckie jest przecież niezależne tu od jakichkolwiek przełomów – bajronicznych, ironicznych czy mistycznych (powiedzmy: genezyjskich). Przecież to w pieśni XIII *Beniowskiego* – a więc jednego z częściowo niedokończonych fragmentów poematu, naznaczonego już w wielu miejscach filozofią genezyjską – Pieśń i Słowo wieszczą-profety ulegnie deziluzyjnej grze ironisty. Słowa, w które niejako zostaje ubrana wizja Wernyhory w tym fragmencie, ulegają ironicznemu samounicestwieniu. Widać więc kryzys mimetycznej funkcji języka, który obcy był jeszcze romantycznemu humoryście. Anty-Logos czy a-Logos? *Balladyna* [DW IV, 478] nie ma tak ironicznej świadomości Słowa jak *Lilla Weneda* [DW III, 191] czy *Szczęśny Kossakowski* [DW III, 332]. Nie odnajdzie więc ironicznego Logosu:

BALLADYNA

Słyszałam echa grobowych rozwalin,  
Ujrzę, czy więcej p r ó c z s ł ó w [rozstrzelenie – O.T.] co wyrzuca  
Wzruszone groby. – Malin! dajcie malin!

LILLA WENEDA

Przez złote struny dawaliśmy sobie  
Pocałowania; dziwiąc się, że każdy  
Nasz pocałunek strun się kończył jękiem:

---

<sup>35</sup> Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa 1992, s. 37. Teoretyk słusznie podkreśla znaczenie ironii sokratejskiej dla ukształtowania się późniejszej ironii romantycznej, a już ironia Sokratesa (polegająca na usankcjonowaniu negacji jako metody wyławiania wartości): „Miała [...] katarctyczne dla kultury i samoświadomości człowieka znaczenie, ponieważ usankcjonowanie wątplenia jako postawy poznawczej doprowadziło do rozpadu uznanych, lecz skostniałych pojęć filozoficznych i pozwoliło wreszcie ujrzeć człowieka w kategoriach podmiotu pytającego o sens istnienia, a nie widzieć w nim tylko wytworu teogonicznego i kosmologicznego procesu”.

Była to dziwna losu przepowiednia!  
Co teraz myślisz o tym harfy jęku?

#### SZCZĘSNY

Czekaj... w grobie się nic nie śni... Czy sądzisz, że myśl jest tak silna, że ją nie mogą całkiem stargać wypadki okropne życia?... Czy dusza jest niewypaloną nigdy lampą?... [...] A jeżeli nie będę pamiętał o tym, czym byłem... cóż znaczy to słowo: b e d e ?

Można jednak sparafrazować hermeneutę: po ironii nic nie będzie:

Nicpoń „jest” wśród nas, tak jak my jesteśmy ironiczną nieumiejętnością odróżniania tego, co jest od tego, co nie jest. Nicpoń „jest” w każdym z nas. A jego n i c - p o ñ s t w o polega również na tym, że niepodobna się go zaprzeczyć, że trzeba się z nim układać i dogadywać po to, by się z nim po-różnić i od-różnić od niego. Innej drogi nie ma. „Nic po ironii” znaczy więc także: „po ironii nic” już, nic więcej. N i c - p o - n i e j ...<sup>36</sup>

Widoczna jest w tym eseju tendencja do hermeneutycznego ujmowania zagadnienia ironii (fantazmatycznej ironiki), co w kontekście rozważań nad ironią Słowackiego może pod pewnymi względami wywoływać zarzut metodologicznego pluralizmu, z drugiej jednak strony pozwala tym łatwiej (jeśli paradygmat hermeneutyczny może być jakimkolwiek ułatwieniem) wykazać dyskursywny charakter ironii autora *Horsztyńskiego*. Czy blisko nam stąd do nakazu milczenia wydanego Książkiemu przez Hetmana w *Horsztyńskim*: „Milcz! milcz! – milcz! – Słowa – to śmiecie!...” [DW III, 291]<sup>37</sup>? Jeśli odczytamy je ze świadomością ironii – to niebezpiecznie blisko. Pisze więc Wodziński o katastrofie Logosu:

Konstituująca sofistyczną fantazmatykę próba wypowiedzenia *me on* kończy się tedy głuchym milczeniem. Logos wydziedziczony zostaje ze swego królestwa prawa: wypowiadania czegoś *se*. wypowiadania tego, co jest. Milczącemu niebytowi odpowiada milczący a-logos. Nic nie jest. I nie może być. Dopóki pozostajemy w nieruchomych i niewzruszonych okopach Parmenidesa<sup>38</sup>.

Duch (Słowo) spotyka się z Literą. Nieświadomie ironię Słowackiego jako właśnie tego rodzaju „byt językowy”<sup>39</sup> opisywał Fryderyk Lewestam w recenzji *Ballady*

<sup>36</sup> C. Wodziński, *Nic po ironii. Metafizyka, ironika, sofistyka*. W: *Nic po ironii. Eseje czwarte*. Warszawa 2006, s. 25.

<sup>37</sup> O semantycznej dysfunkcji języka, będącej podstawą dialogu dramatycznego w *Horsztyńskim* zob.: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Gorzkie arcydzieło*. „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 14-23.

<sup>38</sup> C. Wodziński, *Nic po ironii...*, s. 16.

<sup>39</sup> Wcześniej, w 1841 roku Zygmunt Książkiński w *Kilku słowach o Juliuszu Słowackim* pisał o ironii tego poety w kategoriach „ariostycznego uśmiechu”, co było – jak się wydaje – następstwem określenia „ariostyczny uśmiech”, użytego przez samego Słowackiego w liście dedykacyjnym do „Kochanego poety ruin”, dołączonym do *Ballady*. Książkiński prawidłowo więc identyfikował ironię romantyczną (szczególnie „transcendentalną bufonadę”), choć zdaje się, że robił to intuicyjnie: „Znów tu pierwiastek uśmiechu, jak sam Słowacki się wyraża, Ariostowskiego, wydobywa się na jaw i *Balladyna*, tym wyrazem przepojona, wiąże się z ciągłych wibracji, jakoby długi łańcuch woni i iskier, i dźwięków przesuwających się na wzór Goplany uwiązanej u taśmy z żurawi, a topniejącej w przestworach niebieskich”. Cyt. za: *Polska krytyka literacka (1800-1918)*. *Materiały*, t. II, oprac. M. Grabowska, M. Straszewska. Warszawa 1959, s. 138.