

Ironia romantyczna

Autor tekstu: **Ewa Linow**

Aby zająć się problemem ironii w dziełach J. Słowackiego i C.K. Norwida, trzeba by na początku sięgnąć do etymologii samego terminu. W *Etosie ironii romantycznej — po polsku* Maria Żmigrodzka tłumaczy, iż abstrakcyjne pojęcie *eironeia* wywodzi się od słowa *eiron*, oznaczającego nie nazbyt szacowną postać szczwanego, podstępnego kpiarza, a z czasem także typ bohatera komediowego, udającego chytrze słabość lub naiwność dla zdobycia przewagi nad otoczeniem. Podobno to Arystoteles jako pierwszy zastosował określenie *eiron* do Sokratesa. Sztuka ironiczna jest szalenie trudną, jako że wszystko jest w niej „boskim żartem”, ale jednocześnie najwyższą powagą”. Przyglądając się różnym odmianom ironii sokratycznej, retorycznej, tragicznej czy wreszcie właśnie — romantycznej — zauważamy, że to co wspólne dla każdego jej rodzaju to fakt, iż — jak ujmuje to Włodzimierz Szturc — „przekazuje coś zgoła innego niż daje się to do zrozumienia w literalnej warstwie utworu”. Charakterystyczna dla ironii jest kategoria udania, niepowagi, iluzji — kiedy znika ostrość sądu, ale również sztuka pedagogii — ironia ma za cel nauczać.

Pojęcie ironii romantycznej wiąże się ściśle z osobą niemieckiego filozofa Friedricha Schlegla, który pisząc o ironii przede wszystkim podkreśla kracjonistyczny aspekt dzieła literackiego oraz istnienie ironii jako postawy, która obok szaleństwa jest absolutnie niezbędna dla odniesienia artystycznego sukcesu. Według Schlegla podstawowymi funkcjami ironii romantycznej są: spajanie nowoczesności i pierwotności, zespalanie „idei i faktu”, uczynienie z niej kategorii poetyckości oraz przekraczanie przez artystę jego własnej kondycji. Metaforyczne „szybowanie” artysty ponad dziełem i czynnością jego stwarzania czyni z niego twórcę — Boga. Artysta oscyluje pomiędzy tym i tamtym światem, „osadza kosmos natury w kosmosie wyobraźni”. Ironista może być postrzegany w pewnym stopniu jako idealista. Theodor Lipps twierdzi bowiem, że ironia jest „syntezą postaw skrajnych — cechuje ją pozorna akceptacja i wiara w ostateczną realizację ideału”. Nawet w swych oczywistych i konwencjonalnie uznawanych postaciach, mieści w sobie rozległą różnorodność form. Ironia romantyczna według A. Sandauera jest skierowana do wewnątrz, jest właśnie autoironią. „Sokrates podkreślał swą niższość, choć właściwie był wyższy od przeciwnika”. Tutaj (w ironii romantycznej) jeden i ten sam człowiek jest równocześnie i niższy, i wyższy od samego siebie. Dla ironii romantycznej jako elementu psychologicznego szczególnie ważne są takie cechy jak: wyższość i celowość, zaś dla ironii jako elementu wyrazowego głównym wyznacznikiem jest sprzeczność. Problem ten podejmuje m. in. Stefan Kawyn w *Studiach i szkicach*. Bo to właśnie sprzeczność, antynomię ma uchwycić ironia, a autor w ten sposób dokonuje próby zapisu paradoksów bytu.

Z niezwykle kompletnym i szalenie ciekawym studium o ironii romantycznej spotykamy się w pracy W. Szturca zatytułowanej właśnie *Ironia romantyczna*. Autor z pewnym wahaniem ośmiela się dokonać próby definicji romantycznej ironii. Postrzega ją niejako w trzech aspektach: jako sposób tworzenia, jako postawę twórcy oraz wyraz filozofii twórczości. Szturc postrzegając ironię jako sposób tworzenia zwraca uwagę, iż wykorzystuje ona „dialektykę przeciwieństw lub formę paradoksu użytą dla przybliżenia lub określenia zasadniczej sprzeczności bytu rozdzielonego na idealne i realne”. Autor ironiczny zachowuje programowy dystans w stosunku do kreacji dzieła, płącze wątki i postaci w celu obnażenia powikłań świata. Wykorzystuje niepowagę i komizm w celu deziluzji świata przedstawionego. Ironia romantyczna jako sposób tworzenia przybiera często według Szturca postać „pisanie o pisaniu”, a z godnie z zasadą „permanentnej parabazy” czyli wychylania się autora z dzieła, oznacza pozbawienie tego dzieła suwerenności. Autor podkreśla, iż ironia romantyczna może też być rozumiana jako postawa filozoficzna romantycznego twórcy. Podejmuje on grę ze światem i obyczajem epoki za pośrednictwem dzieła. Wtedy dzieło jawi się jako pretekst lub pozbawiona autoironii kreacja. Trzeci sposób postrzegania ironii romantycznej przez Szturca sprowadza się do filozofii twórczości. „Posługiwanie się ironią stanowi swego rodzaju wykład z ontologii — dwudzielność bytu stanowi podstawę tworzenia bytów literackich. Ponieważ one zawsze muszą odbijać się w wielkim planie całości, przeto ironia staje się dla dzieła swoistą transcendentną ideą”

Cyprian Kamil Norwid

Problemy klasyfikacyjno-interpretacyjne ironii Norwida

Niewątpliwie ironia Norwida jest jedną z trudności w dostępie do jego poezji. „Ironia jest naprawdę u Norwida 'bytu cieniem'. Nie zrozumie, kto nie ma dla niej zmysłu” — pisze Waław Borowy w *O Norwidzie*. Trafnie rozwinie ten problem Jan Błoński („Norwid wśród prawnuków”) twierdząc, iż nawet znawcom zdarzało się nie rozpoznawać, kiedy Norwid mówił od siebie, kiedy zaś szyderczo czy ironicznie „przytaczał” opinie duchowych przeciwników albo własne, lecz pokonane wzruszenia czy przekonania. Ironia poety zdaje się nawet przysparzać wiele problemów klasyfikacyjnych, bo choć w założeniu jest ironią romantyczną, to nie realizuje w pełni chociażby Schleglowskich postulatów. Michał Głowiński w ironii pisze: „Ironia Norwida nie mieści się w tych kanonach, które wypracowali teoretycy i praktycy ironii romantycznej, aczkolwiek bez niej w tej konkretnej postaci prawdopodobnie nie byłaby możliwa”. Allemann podkreśla pewną ironiczną niedoskonałość, niepełność czy nawet ułomność kojarząc ideał ironiczy z konkretną postawą autora: „Idealny tekst ironiczy to taki, w którym ironia może być domniemana przy całkowitym braku wszelkiego sygnału”. Norwid zaś swą ironię często sygnalizuje, odsłania, wychyla się spoza niej. Toteż wobec piętrzących się wątpliwości nasuwa się pytanie o to, po co poeta posłużył się ironią jako środkiem w swojej poezji? Odpowiedź, paradoksalnie, jest nadzwyczaj prosta. Wszystkie środki poetyckie Norwida można rozpatrywać jako formy dochodzenia do prawdy. Według Błońskiego, wśród nich trzy zwłaszcza są ważne: przemilczenie, „przewartościowanie” i właśnie ironia. A złożona prawda nie zawsze może być wypowiedziana w sposób prosty. Stąd „tyle wyrażeń o ekspresji pośredniej, wyrażeń jakby zawoalowanych” — jak nazywa je Borowy. Trudności — nazwijmy je — klasyfikacyjno-interpretacyjne pokazują zatem, że mamy tu do czynienia ze środkiem poetyckim dość karkołomnym, ale niezwykle subtelnym i intrygującym. Jednak ironia u Norwida nie pojawia się jako wyraz jedynie, ale i postawa, rodzaj światopoglądu, właściwość istnienia.

Norwid ironista

„Ironista, aby zwyciężyć musi stać się taką samą ofiarą, jak tragiczny bohater”. To słowa Stefana Kołaczowskiego, który nazywa ironię formą najwyższego obiektywizmu — Norwid poprzestaje na stwierdzeniu, nie wyciąga wniosków. Poeta sam dla siebie zdawał się być przedmiotem ironii. Sam się bowiem widział jako ofiara wieku, „ponadkompletowy aktor” i myśliciel niezrozumiany. Niewątpliwie dla Norwida ironia była także obroną przed salonowym konwenansem, sposobem zdobycia niezależności czy — jak pisze Piotr Łąguna — „wyrazem pogardy dla prostaków, co mają "tak — za tak, nie - za nie, bez światłocienia”. Opierała się o doświadczenia sprzeczności dążeń jednostki i obiektywnej sytuacji historycznej. Działanie ludzkie wpisane w kontekst historii, zderzone i poddane niszczącej sile jej żywiołu, określić można jako działanie tragiczne. Ironia Norwida dotyczyła bohatera, który rozminął się z losem, zjawił się bowiem względem epoki za wcześniej bądź za późno. „Współczesność albowiem jest dwojaka” — mówił poeta. Jak tłumaczy to dalej Łąguna — jedna współczesność to moment historyczny, w jakim działa jednostka. Druga to epoka rzeczywiście przez tę jednostkę reprezentowana. Sądzę, iż każde takie rozminięcie się z epoką — zapewne bolesne w skutkach - wymusza — i tak było w przypadku Norwida — przyjęcie jakiejś postawy, pozycji obronnej, która umożliwiłaby trwanie czy wręcz — przetrwanie tego „ponadkompletowego aktora” w epoce, w której przyszło mu żyć. Norwid wybrał ironię — postawę efektywną, ale i efektowną, o czym świadczy jego poezja. Możemy zatem śmiało nazwać Norwida ironistą. Gizela Reicher-Thonowa definiuje ironistę jako: „człowieka o poczuciu wyższości swej nad światem (...); ironista to człowiek dumny, posiadający poczucie wartości swej nawet wtedy, gdy ironizuje siebie, to człowiek o wielkim bogactwie wewnętrznym, umysłowość złożona, dostrzegająca bystro wszelkie sprzeczności życia. Ironista to człowiek rozdwojony, rozdarty, cierpiący. Ironista to pesymista, który nie tylko zdaje sobie sprawę z tragiczności własnego położenia czy położenia społeczeństwa, czy z tragiczności losu ludzkiego, ale to człowiek, co cierpi pod tym rozdwojeniem, co ironizuje, by utopić w ironii własny ból. Ale to zarazem człowiek szlachetny, który pragnie przeobrazić siebie i drugich, który dzięki ironii dąży do osiągnięcia ideałów, jakie wypiastował w swej duszy”.

Ironiczna lektura

Odcienie ironii są niezliczone. Jak wyjaśnia Borowy: „od uśmiechniętej serdeczności, przez mądrą pobłażliwość, bezradną świadomość, łagodzony smutek, aż po bezmierną gorycz i wykrzywiony śmiech sarkazmu”. Oczywiście przejścia pomiędzy jednym a drugim odcieniem są niezwykle subtelne, często nieuchwytnie i niedostrzegalne. Niewątpliwie fundamentalnym jest aspekt kreacjonistyczny ironii. To ona bowiem zrodziła w twórczości Norwida mnogość bohaterów, którym poeta lubił ustępować głosu: „Od rozmaitych 'śpiewaków' i partnerów dialogowych do ucieleśnionych postaw, prawd czy jakości psychicznych”. Zawsze zaś dla poety priorytetem jest dochodzenia do wniosku-prawdy, co odbywa się często nie przez starcie poglądów, ale przez ironiczną prezentację myśli fałszywych czy ułomnych. Czym jest zatem ironia? Stosowanie ironii przez Norwida można rozpatrywać jako chwyt literacki, ale jak już wspominałam — zgodnie z opinią Błońskiego — może być ona rozumiana także jako właściwość istnienia. Możliwe bowiem, że sens rozróżnienia — stworzonego zresztą przez samego Norwida — między ironiami czasu i działania zasadzał się na pewnym ciekawym zjawisku. Otóż, odkrycia myślowe u Norwida szybko zostają przełożone na terminy literackie i nieraz też odwrotnie. Możemy więc u poety mówić nie tylko o wyrazie, ale i postawie ironicznej. Niemniej, czym jest ironia jako środek wyrazu? Trudno tu o precyzyjne wyjaśnienie. Pewien trop daje nam Szturc pisząc, iż: „Sama ironia nic pozytywnego nie zawiera, nie może być przedmiotem namysłu jako cel, lecz jest jakby daimonion, manię, ekstatycznym tańcem, który rozwierca rzeczywistość, aby wyzwolić ukrytego w niej ducha”. Z bardziej konkretną próbą nazwania spotykamy się czytając, iż ironia jest niejako spajającą substancją między *techne* (technika) a *ingenio* (geniusz). Bo talentu niemało potrzeba choćby po to, by wytrwale zmagać się z materią języka. Ironia przecież wyrasta pomiędzy tekstem a odbiorcą, z nieprzystawalności słów i rzeczy. Bo chodzi o to, aby „Odpowiednie dać rzeczy — słowo!” — jak pisze Norwid w *Ogólnikach*. Czyż nie podobnie brzmi wers Słowackiego z *Beniowskiego*, gdy wyraża karkołomne pragnienie: „aby język giętki powiedział, co pomyśli głowa”? To powszechne pragnienie poetów było również utrapieniem Norwida. Bowiem ani zwykłemu człowiekowi, ani artyście nigdy nie udaje się spełnić swojego zamierzenia całkowicie. Błoński porównuje artystę pisarza do rzeźbiarza, dla którego istnieje ironia materiału mającego swój własny upór, własne wymagania, nieulegające ideałowi. Poeta walczy ze słowem, zaś ironia jest właśnie świadomością oporu, ciężenia, przeszłości. Odczuciem nieużyteczności, marnotrawstwa istnienia: „Jakby wcielonej ciągle puls Ironii: / Słyszając, wiesz naprzód i wiesz ostatecznie, / Że z godzin żadna siebie nie dogoni! / Że nie wydzwoni siebie, dzwoniąc wiecznie!”. Ironia romantyczna — w tym ironia Norwida — jest kojarzona przede wszystkim z metaforycznym „szybowaniem” artysty ponad dziełem. Postrzeganiem go jako twórcy-Boga, który „przekracza własną kondycję”. Potrzebny do tego jest dystans. Toteż Przybylska zauważa, że „dla ironii romantycznej charakterystyczne jest to, że po wzniesieniu się na skrzydłach poetyckiej refleksji ponad faktyczność, Ja stworzone w świecie językowym z dystansu obserwuje własny tekst, ale także siebie jako autora”. Norwid w subtelnej grze ironicznej stawia czytelnikowi wyzwanie — zachęca do spojrzenia bardziej refleksyjnego i jakby przeniesienia się na wyższy poziom odbioru. Tylko wtedy przecież komunikat ironiczny może być nawiązany. Ale to dopiero początek, preludium do dalszej gry-dążenia. Właśnie dążenia — bo niemożliwe jest uzyskanie odpowiedzi, a jednocześnie cytując Przybylską: „konieczne jest nieprzerwane dążenie. Wszystko jawi się jako nieustający proces, ruch; jako ironia, której nie można dokładnie uchwycić, zdefiniować, gdyż cały czas się wymyka”. Okazuje się więc, że ta pozornie prosta definicja np. Allemanna, gdzie ironia jawi się jako dyskurs, „w którym istnieje różnica między tym, co powiedziane, a tym, co naprawdę chce się powiedzieć” nie rozwiewa w żaden sposób kłębiących się wątpliwości, zawieszonych, niedopowiedzeń, subtelności. Ironia jako trop wymaga od czytelnika szczególnej czujności. W przeciwnym razie może on łatwo paść jej ofiarą. Pozycja czytelnika to pozycja obserwatora ironii, a zarazem uczestnika gry, bez którego żaden ironiczny utwór nie może zaistnieć. Według Łaguny najważniejsze jest to, by czytelnik „w subtelnej grze ironicznej potrafił (...) wychwycić całą ruchliwość semantyczną zawartą w tkance zironizowanej wypowiedzi”. A do tego potrzeba pewnej refleksji i bystrości umysłu, która pozwoliłaby przenieść się na wyższy poziom odbioru, podjąć grę, której reguły wyznacza poeta, być zdeterminowanym w dążności do osiągnięcia celu (odczytania prawdy), a jednocześnie posiadać gorzką świadomość możliwej porażki. Ale to bez wątplenia dopiero wobec czytelnika może utwór ironiczny zaistnieć w pełni, oczywiście pod warunkiem, że nie zostanie niezrozumiany i odrzucony. Łaguna podkreśla rolę narratora, który w dziełach

Norwida jest jedynym pośrednikiem stojącym między światem przedstawionym a czytelnikiem, rozważa jego funkcję. Polemizuje — a może lepiej - precyzuje myśl Ireny Sławińskiej twierdzącej, że ironia Norwida w prozie epickiej wygrywana jest na bardzo cieniutkich strunach, jakby unosząc się nad głową narratora, ponad jego intencją. Nazywa ową ironię — ironią zdarzeń. Łaguna zauważa, że dotyczy ona jednak zdarzeń ukazanych w dziele literackim, nie zaś postrzeganych w rzeczywistości. Tłumaczy: „Dostrzegając obiektywizującą intencję, autorka nie pomija umowności tego chwytu. Narrator - choć zachowuje się jak teatralny sprawozdawca — nie przestaje być jedynym pośrednikiem pomiędzy światem przedstawionym a odbiorcą, zdarzenia nigdy nie tracą subiektywnej perspektywy, w jakiej dokonuje się ich konfrontacja, z natury interpretująca wiązanie w określone układy wynikania i przeczenia sobie. Wrażenie immanentnej ironiczności rzeczy to rezultat zręcznego zabiegu twórcy, efekt przerzucenia ciężaru interpretacji na samą materię literacką czy lepiej: na żywioł rzeczywistości wtłoczony w ramy literackiej konwencji”.

"Bytu cienie" w *Vade-mecum*

Precyzja. "Ziemia — jest krągła - jest kulista! — pisze Norwid w *Ogólnikach*, po czym dodaje: nieco...". Sytuacja liryczna może wydawać się nieco dziwna, bo podmiot liryczny najpierw ośmieszając próby idealnego opisu, potem pragnie jednak „odpowiednie dać rzeczy — słowo". To nie reinterpretacja, to jedynie zdystansowanie się do własnej wypowiedzi. Wydzwięk końcowego stwierdzenia jest wyraźnie ironiczny. Precyzja jest niemożliwa, ironiczna dwuznaczność nieuchronna. Wszystko — jedynie próbą nazwania.

Historia. Przybylska przyglądając się *Ironii*, pisze o szyderyczym śmiechu historii. Na czym on polega? „A co? w życiu było skrzydłami / Nieraz w dziejach jest ledwie piętą". W istocie, oczekiwania ludzi nie zawsze urzeczywistniają się jako „zaprogramowany przez nich bieg dziejów; ich osiągnięcia zweryfikowane przez czas, często nie znajdują miejsca w historii". Przyszłość - „korektorka wieczna". To ona ostatecznie zadecyduje, sklasyfikuje, oceni.

Dwupoziomowość. *Kolebka pieśni* to chyba jedno z najsubtelniejszych objaśnień ironii Norwida. Traktuje o konieczności przeniesienia się na wyższy poziom, zajrzenia głębiej, „czytania między wersami", gdyż tylko taka lektura prowadzi do odgadnięcia przewrotności dzieła poety — odczytania paradoksów świata: „Umiej słowom wrócić ich wygłos — pierwszy — / To jest całą wrażeń tajemnicą: / Rym?... we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy, Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą!”.

Autoironia. W *Finis* postawa podmiotu lirycznego (autora) przechodzi różne fazy: od zdystansowanego przyglądania się swemu dziełu poprzez przenikanie się świata realnego i poetyckiego, aż do ponownego dystansu i trzecioosobowej narracji. A wszystko po to, aby złożyć końcowy podpis: „śmiertelnik!". Norwid kończy autoironicznie i antyromantycznie. Widzi siebie jako jednego z wielu, zwykłego człowieka, śmiertelnika. Artysty-Boga nie ma. W *Krytyce (wyjętej z czasopismu)* pisanej w liczbie mnogiej, w rzeczywistości poeta zwraca się sam do siebie, „wmawiając sobie niejako, że mówi głosem innych, prowadzi niecodzienny dialog — ze sobą". Ironistą i odbiorcą ironii jest ten sam podmiot, perspektywa zbiorowości jest myląca. Ironiczna.

Ironia upersonifikowana

"O! tak, o! tak, mój drogi... czas idzie... śmierć goni,
A któż zapłaci po nas — kto? — prócz Ironii.
Jedyna postać, którą wcale znałem żywą,
Pani wielka i zawsze w coś ubrana krzywo,
Popioły ciche stopą lekką ruszająca,
Z warkoczem rudym, twarzą czerwoną miesiąca.
Ta jedna!..."

W *Do Walentego Pomiana Z.* — utworze o charakterze listu poetyckiego — ironia pojawia się po raz ostatni. Jest upostaciowiona. I chociaż i tu ta upersonifikowana ironia jest ironiczna, to ona jedyna „zapłaci”, będzie pamiętać. Nuta refleksyjna niczemu nie przeszkadza, niczego nie przekreśla. Wręcz przeciwnie — pokazuje złożoność ironii, jej dwuznaczność, tajemnicę.

Juliusz Słowacki

Geneza ironii Słowackiego

Theodor Lipps mówił, że „ironia jest syntezą postaw skrajnych, bo cechuje ją pozorna akceptacja i wiara w ostateczną realizację ideału”. Pallante zaś trafnie wyrażał się o niej jako „uczuciowej córce bólu”. Myślę, że z taką właśnie idealistyczno-uczuciową ironią spotykamy się u Słowackiego. Ironia Słowackiego jest i społeczna i indywidualna, bo wyrasta w istocie ze sprzeczności pierwiastka egoistycznego i społecznego. Ironiczny stosunek Słowackiego wobec świata nie przekreślał jednocześnie jego miłości do niego. Z tego dystansu i z tego uczucia wyrosły wielkie dzieła. Dzieła ironiczne. Zastanówmy się na jakim podłożu mogła wykształcić się ironia poety, co jest jej przedmiotem, a co celem. Następnie przyjrzymy się realizacji tej literackiej diagnozy — największym dramatom poety. Z pomocą przychodzi nam lektura „Ironii Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych” Gizeli Reicher-Thonowej — świetna rozprawa na temat ironii, która była swoistym odzwierciedleniem indywidualności poety.

Pytając o korzenie ironii, należy zacząć od cechy typowo romantycznej, będącej zresztą nie tylko właściwą dla Słowackiego, a mianowicie „poczucia wyższości jaźni twórczej”. Słowacki już jako dziecko, a potem młodzieniec „ma słaby organizm”, ale i jakoś dziwną „gorączkową energię”. W niej wzrasta z poczuciem predestynacji do czegoś wielkiego, nieprzeciętnego, wyjątkowego. Ironia wypływa również z rozbieżności między ideałem a rzeczywistością. Konfrontacja czystej duszy ze skażonym grzechami światem jest bolesna, wymusza obranie jakiejś w miarę komfortowej postawy, zdystansowania się wobec rzeczywistości. Piekielne rozdarcie między myślą a czynem prowadzi poetę w stan permanentnego zawieszenia i towarzyszącej jemu bezradności i złości. I są jeszcze ci, którzy nie czytają, nie akceptują, nie chwala, wreszcie — nie rozumieją. Z tego braku akceptacji, a nieraz i jawnego ataku wyrasta gniew, nienawiść, poczucie poniżenia. Przedmiotem ironii według Thonowej jest przede wszystkim społeczeństwo i sam poeta. W stosunku do społeczeństwa Słowacki: „przez ironię piętnuje jego bezwolę (*Kordian*, *Lilla Weneda*), serwilizm (*Kordian*), brak zgody, istnienie stronnictw (*Anhelli*, *Beniowski*), niemożliwość wykrzesania siły z siebie (*Lilla Weneda*), buńczuczność przy braku skromnego bohaterstwa (*Grób Agamemnona*), pozę i pogoń za romantycznością (*Fantazy*), fałszywą religijność (*Beniowski*). „Drugim obiektem ironii staje się sam poeta boleśnie świadomy swoich ułomności - bezwoli, bajronizmu, romantycznej pozy. Cemu zaś służy ironia jako środek, jakim celom? Słowacki jest poniekąd mizantropem, ironiczna postawa pozwala mu na ucieczkę od świata, zapewnia izolację, chroni przed zranieniem. Uwalnia się w ten sposób od nadmiaru uczucia, sentymentalizmu. W konsekwencji więc może dojść do nowego stosunku wobec rzeczywistości, nauczyć się zmierzania drogą ku pogodzeniu się ze światem "na nowo". Wiary w to, że idea ma szansę zwyciężyć.

"Jeśli gryzę co — to sercem gryzę" — transformacje ironii

W liście do matki z 30.6.1835r. Słowacki pisze: „Trzeba ci wiedzieć, Mamo, że mnie ludzie mają za żelazo bardzo zimne. Wszak pamiętasz, Mamo, że jeszcze na Julka dziecko

mówiono, że dumny; to wina mojej twarzy i Boga". Ten pesymizm zdaje się zrodzić ironię. Dzięki niej poeta wznosi się ponad świat, a ona zarazem jest formułą, wiążącą jego jaźń ze światem. Jednak ironia w dziełach Słowackiego będzie przejawiać się bardzo rozmaicie. Przyjrzymy się ironicznym postaciom, scenom, sytuacjom, fabule, a z nimi — kolejnym fazom nastroju ironicznego. Thonowa nazywa te metamorfozy swoistym pochodem od wartości negatywnych, burzycielskich do wartości twórczych. Od bezwzględnej wyższości artysty do narodowej koncepcji króla Ducha.

Błazen jest zawsze postacią tragiczną. Wystarczy wspomnieć błaznów Szekspira — sługę Leara czy choćby Falstaffa. Ich tragedia bowiem zasadza się na rozbieżności między wysoką samoświadomością, poczuciem wyższości a brakiem jej uznania wśród otoczenia. Wszak to właśnie błazna domeną jest widzieć i komentować paradoksy świata, lśnić ciętą ripostą i gorzkim dowcipem. Błazen Nick w *Marii Stuart* obdarzony jest najsubtelniejszą uczuciowością i najbystrzejszą inteligencją, a w sercu nosi gorycz, smutek i zawód. Niektórzy widzieli w Nicku *porte-parole* samego poety. Niemożność pogodzenia się z okrucieństwami świata wykształca we wrażliwej duszy swoistą tarczę obronną, a mowę czyni sarkastyczną i przewrotną. Bolesna także może być rozbieżność między ideałami a rzeczywistością. Szczęsny w *Horsztyńskim* musi spokojnie patrzeć na negację wszystkich znanych mu wartości. Powoli upada idealny obraz ojca, który używa swych wpływów przeciw ojczyźnie. Miłość do siostry jest dla niego czymś więcej niż tylko braterskim uczuciem, więc musi je stłumić. Toteż Szczęsny ciągle ironizuje — tym zabija pustkę gnieźdzącą się w duszy, zagłusza smutek. Ironia losu polega też na tym, że absolutnie dominującym u niego uczuciem jest niemoc — niemożność zmienienia sytuacji. Jedyne, co może zrobić bohater to usunąć się w cień, skryć za maską sarkazmu, pozostać biernym obserwatorem. Semenko w *Śnie srebrnym Salomei* ironizuje Leona jadem i nienawiścią. Obdarzona ciętą ironią jest też Księżniczka i niewierzący w nic Leon. Jednakże, jak zauważa Thonowa, w *Śnie srebrnym Salomei* następuje dość istotny przełom, a mianowicie — złamanie ironii, poddanie się przez bohatera (Leona) skrusze, dążenie do *katharsis*.

Scena Przygotowania w *Kordianie* to scena ironiczna z absolutnie szatańsko-satyrycznym nastrojem. Chłopicki, Lelewel, Krukowiecki — wszyscy dygnitarze są napiętnowani, bo „Z rdzy się narodzi niemało / Wymuskanych rycerzy-ospalców”. Spoza tej szatańskiej sceny przedziera się pesymistyczna refleksja Słowackiego — nie ma w Polsce ludzi zdolnych do czynu. Znikąd też nie można się spodziewać pomocy, stanowisko papieża względem Polski jest jednoznaczne. Jego prześmiewcza papuga „wypowiada w ironicznym wykrzyknikach myśli Kordiana-Słowackiego, który nie może darować papieżowi jego bulli”. Scena Przygotowania nie może jednak równać się pod względem subtelności z inną w tym dramacie. Sławne Strach i Imaginacja to personifikacje, pod którymi Słowacki ironizuje samego siebie. „Są to dwie potęgi z własnej duszy przeniesione na zewnątrz”. Strach — rozigrane nerwy młodzieńca i imaginacja — wybujałe fantazje ścierają się ze sobą, a właściwie toczą bój. Ceną jest wola. Od Kordiana oczekujemy wielkiego czynu — nigdy nie zostaje on spełniony. Na tym zasadza się ironia. W *Kordianie* ironia w końcu zostanie upersonifikowana. Doktor rozwiewając wszystkie marzenia Kordiana o czynie, jest jakby odzwierciedleniem autoironii, uosobieniem zimnego rozsądku, wewnętrznej niemocy. „Doktor szydzi z religii, nauki, idei poświęcenia. Neguje wszystkie wartości. Zabija w Kordianie wszystko, bo zabija wiarę” (Thonowa). Ale bywa, że Słowacki i fabułę czyni ironiczną.

Fantazy i Idalia lubują się w romantycznych, wzniosłych tyradach. Kochają wszystko, co poetyczne, upajają własnym cierpieniem. Dlatego i przed śmiercią, by pozostać wzniosłym Fantazy każe złoto przetopić w jeden pierścień i dać go Dianie, opatrując jakże pretensjonalnym opisem: „Trup małżonek, / Swej narzeczonej... i pannie Dyjannie / Wtoczyć go... Jeśli nie weźmie — w staw rzucić!”. Idalia to zaś ta: „Która by dała dziś... dziesięć lat życia / Za jaką scenę głośną i tragiczną. / Jej trzeba rany... usta ma do picia / trucizny”. Toteż, gdy spotkają się w finale na cmentarzu, by dalej tkwić w romantycznej pozie, strzał Majora, który usuwa się ze świata cicho i ofiarnie, pozostawia gorzką ironię. On jedyne bowiem okazuje prostotę i wielkość. Cichy czyn wobec głośnych słów znaczy jeszcze więcej, wybrzmiewa doniośle. Szkoda jedynie, że „ofiara pada człowiek najszlachetniejszy jak to często w życiu bywa”. Słowacki ostrzem ironii w *Fantazym* godzi w pusta pozę, drwi z udanej poezji i zachwyty. Widocznie dobrze już poznał życie i ludzi. Istotnie, tam, gdzie poeta jest tylko fantasta, nie ma ironii. Pojawia się zawsze tam, gdzie tworzy koncepcje na podstawie obserwacji rzeczywistości.

„Choć rzecz jest polska, ale nie patriotyczna, więc gotowa mi się źle odplącić” — pisał Słowacki do wydawcy. Istotnie — brak doświadczeń teoretycznych i literackich wywołał

głębokie niezrozumienie *Balladyny* wśród czytelników i krytyki. Słowacki w Epilogu stwierdza, że drwi z oceny krytyki. Wiedział, że ośmiesza poemat, bo go nie rozumieją. Żmigrodzka pisze, że "Ironiczność *Balladyny* ujawniał sam Słowacki przede wszystkim w płaszczyźnie filozoficznej 'gorzkiego dzieła'. W liście dedykacyjnym do Krasieńskiego wskazywał na zawartą w utworze drwinę 'z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie'. Połączenie sprzeczności między działaniem nonsensownej przypadkowości czy perfidii losu i wyższego prawa to przejaw ironicznego zabiegu, który pokazuje paradoksy świata. I choć nieliczni wykazali wtedy orientację w filozoficznym zapleczu teorii ironii romantycznej, Krasieński w artykule *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* traktował jego twórczość jako tę, która 'ma za formę ciągłe pojedynczych części stawianie i znoszenie, tworzenie i niszczenie — i utrzymuje się następstwem tych znoszeń, raczej ruchem niż postacią'. Słowacki w *Balladynie* ironizuje pewne kierunki czy postawy. I tak w Epilogu występuje historyk, fachowiec — w dramacie, który urąga prawdzie historycznej. Grabiec jest satyrą na chłopomanie, Filon to typ 'eterycznego sentymentalisty'. Ironiczne jest też sprzężenie postaci szlachetnych i złych — Aliny, Kirkora z *Balladyną*, Kostrzynem czy ukazanie ich wewnętrznej sprzeczności. Goplana będąc początkowo piękną nimfą, staje się dalej ciałem porównanym do rybiej galarety. Grabiec będąc w rzeczywistości pijakiem i nieudacznikiem, w oczach królowej Gopła urasta do roli cudownego kochanka. Jak widać najczęściej wątki ironiczne rozgrywają się na granicy dwóch światów: realnego i fantastycznego".

"Co? Ja królem? gdybym nie był pijanym,
Upiłbym się z radości. Los głupi jak rura!
Wyskoczyłbym ze skóry, gdyby moja skóra
Nie była teraz skórą królewską".
(akt IV, scena I)

W scenie uczt w zamku Kirkora Grabiec zostaje przyjęty jako aktor przebrany w królewskie szaty, ale nikt z obecnych nie traktuje jego prób panowania poważnie. On sam zaś operuje aluzjami, aby wzbudzić podejrzenia zebranych wobec okrutnej morderczyni skrywającej się pod maską dobrej gospodyni balu. Ale w *Balladynie* maskaradzie towarzyszy rozbicie iluzji, wprowadzenie „teatru w teatrze”- jak pisze Żmigrodzka — dla obnażenia fikcyjności kreowanego świata. Dzieje się to jednak już jakby poza dramatem, bo w Epilogu. Wawel to postać o „migotliwym statusie”. Ten — jak nazywa go dalej Żmigrodzka — „współczesny panowaniu *Balladyny* kronikarz będący jednocześnie nowoczesnym historykiem, dyskutuje z publicznością o sztuce i jej autorze”. Wawel sugeruje ironiczny dystans, nie należy doszukiwać się związków logicznych między przedstawionymi wydarzeniami, bo: „Z ziarnka piasku dojść można do obrotu słońca”. Wyraźnie zaznacza się gra kreacji i demaskacji wykreowanego świata. E. Dembowski twierdził, że rozbicie iluzji dramatycznej w Epilogu uniemożliwiało również oddziaływanie sztuki na czytelnika, „bo wiedząc, że poemat jest odegraniem komedii, trudno zeń być uniesionym” (*O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, 1843). *Balladyna* wytwarza wrażenie ironicznego dystansu między autorem a przedstawianymi problemami. To „intelektualna gra z odbiorcą odnośnie różnych znaczeń dzieła, transcendentalna błazenada”.

Wreszcie *Beniowski* - chwile triumfu Słowackiego i moment zawieszenia „namiętnej, rozpalonej, uczuciowej” ironii na rzecz tej chłodnej i ciętej. A za przedmiot ma ona wiele osób i zjawisk. Przed jej ostrzem nie uchronią się ani Towiański, Trentowski czy car, ani słowianofilstwo, poezja rosyjska i irytująca rozlewność polskiej. Jednakże ta bojowa ironia w *Beniowskim* zanika w dalszych jego pieśniach. Słowacki przechodzi do tonu epicznego. Thonowa zauważa, że nawet "zaczął prawdziwe epos podróźnicze. Więcej miejsca zajęło opowiadanie; mniej jest dygresyj lirycznych i słabsze wycieczki ironiczne".

Na koniec powróćmy jeszcze raz do Schlegla. We „Fragmentach” z *Athenaum*, przynoszących krystalizację teorii ironii romantycznej, we fragmencie 116 pisze, że ironiczna poezja romantyczna może : „wolna od wszelkiego realnego i idealnego zainteresowania, unosić się między przedstawionym obrazem i przedstawiającym autorem na skrzydłach poetyckiej refleksji, tę refleksję wciąż potęgować i zwielokrotniać jak w nieskończonym szeregu luster”. Lecz, jak już wspominałam, teoria ironii romantycznej, rozwijająca się wyłącznie na gruncie niemieckim, była w Polsce — podobnie jak w innych krajach europejskich — znana słabo i niedokładnie. Ludzie bliżej związani z poetami ironicznymi jak Krasieński, Goszczyński używali też określenia „forma ariostyczna”, zaś Dembowski — „humor” lub „humoryzm”. Ten ostatni owymi terminami posługiwał się prawdopodobnie też dlatego, iż ironia kojarzyła mu się z

sztyderstwem, wyśmianiem wartości. W artykule *Klemens Brentano* Dembowski przedstawił niszczący wpływ, jaki na dzieła Słowackiego ona wywarła, twierdząc, że: „ciągła gra ironii niszczy wszelką piękność”. Zjawiska poezji romantyków-ironistów kwitowano często takimi formułkami, jak: urywkowość, dziwaczność, chaos, dysharmonia formy lub moralistycznymi werdyktami potępiającymi twórcę za egotyzm, oschłość serca, próżność, brak idei, wiary. Nie zawsze też odbierano sygnały autoironii. Tak czy inaczej, pomimo wielu niezgodności, niemal wszyscy teoretycy i twórcy romantycznej ironii twierdzili, że jest ona świadomością wiecznej ruchliwości i zmienności świata pełnego chaosu. Temu właśnie światu przyglądali się Norwid i Słowacki, próbowali go opisać. A ironia jako środek posłużyła im do: przedstawienia złożonej prawdy, która nie może być wypowiedziana w sposób prosty poeta zbliża się do niej balansując między rzeczywistością a światem poezji, spoza którego się wychyla; wykreowania swoistej wewnętrznej tarczy chroniącej ironistę-idealistę i pomagającej uporać się z egzystencjalnym bólem, będącej jednocześnie postawą, właściwością istnienia; naszkicowania rozbieżności dążeń epoki i refleksji poety, który wyprzedzając ją pozostaje zazwyczaj długo niezrozumiany; przekazania komunikatu, dla którego niezbędnym jest odbiorca-czytelnik posiadający zmysł do wykrycia w poetyckim obrazie tego subtelnego środka i trwającego w dążeniu do odkrycia prawdy; w końcu — krytyki konformizmu i bezwoli społeczeństwa oraz samego siebie i własnych słabości.

Bibliografia:

1. Błoński Jan, *Norwid wśród prawnuków*, [w:] *Wszystko, co literackie. Pisma wybrane*, T.1, Kraków 2001.
2. Borowy Waclaw, *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, Warszawa 1960.
3. Brooks Cleanth, *Ironia jako zasada struktury poetyckiej*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, T.1, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.
4. Paul de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na świecie” 1999, nr 10-11, s. 7-38.
5. Paul de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na świecie” 1999, nr 10-11, s. 191-241.
6. Kawyn Stefan, *Studia i szkice*, Kraków 1976.
7. Kierkegaard Soren, *Z „Papierów” (Noty o ironii)*, przeł. i oprac. B. Świdorski, „Literatura na świecie” 1999, nr 10-11, s. 280-302.
8. Łaguna Piotr, *Ironia jako postawa i jako wyraz. Z zagadnień teoretycznych ironii*, Kraków 1984.
9. Norwid Cyprian Kamil, *Vade-mecum*, Wrocław 1990
10. Reicher-Thonowa Gizela, *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Kraków 1933.
11. Szturc Włodzimierz, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992.
12. Żmigrodzka Maria, *Etos ironii romantycznej — po polsku*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, pod red. A. Brodzkiej, M Hopfinger, J. Palewicza, Warszawa 1986
13. Żmigrodzka Maria, *Ironia romantyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 380.

Ewa Linow

Studentka polonistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 29-04-2006)

[Oryginał..](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4739) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4739>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl