

POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI
ROZPRAWY WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO
T. LXIII, nr 4.

GIZELA REICHER-THONOWA

IRONJA JULJUSZA SŁOWACKIEGO
W ŚWIETLE BADAŃ
ESTETYCZNO-PORÓWNAWCZYCH

W KRAKOWIE 1933
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA-KRAKÓW-LUBLIN-ŁÓDŹ-POZNAŃ-WILNO-ZAKOPANE

Rozprawy Wydziału Filologicznego Polskiej Akademji Umiejętności.

		Złotych
Tom LXI,	nr 1: Józef Rostafiński: Wpływ przeżyte chłopięcych Mickiewicza na obrazy ostatnich dwu ksiąg Pana Tadeusza oraz O święceniu ziół na Matkę Boską Zielną. 1922	1·50
" "	nr 2: Stanisław Windakiewicz: Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce. 1923	1·50
" "	nr 3: Eugenjusz Kucharski: Chronologia komedj i niektórych pomniejszych utworów Fredry. 1923	1·50
" "	nr 4: Józef Reiss: Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce. 1923	1·50
" "	nr 5: Witold Taszycki: Imiesłowy czynne, terażniejszy i przeszły I w języku polskim. 1924	2·—
" "	nr 6: Henryk Oesterreicher: Imiesłów bierny w języku polskim. 1926	2·—
" "	nr 7: Helena Windakiewiczowa: Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryd. Chopina. 1926	4·—
—		
Tom LXII,	nr 1: Władysław Folkierski: Fredro a Francja. 1925	1·20
" "	nr 2: Kazimierz Moszyński: Badania nad pochodzeniem i pierwotną kulturą Słowian. Część I. 1925	3·—
" "	nr 3: Witold Taszycki: Najdawniejsze polskie imiona osobowe. 1926	8·20
" "	nr 4: Joachim Reinhold: Ze studjów nad starofrancuskimi rękopisami. Część II. Nowoodkryty rękopis palatyński (lat. 1971) poematu „Floire et Blancheflor“. 1928	1·20
" "	nr 5: Ignacy Wieniewski: O zapowiadaniu przyszłych zdarzeń u Homera. 1928	6·—
" "	nr 6: Witold Klinger: Ze studjów nad liryką grecką. 1928	1·50
" "	nr 7: Stanislaus Witkowski: De a. Basilii Magni codicibus hispaniensibus. 1929	1·20
—		
Tom LXIII,	nr 1: Jerzy Kowalski: De Didone graeca et latina. 1929	1·20
" "	nr 2: Mieczysław Brahmer: Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego. Część I. 1930	7·—
" "	nr 3: Władysław Kuraszkievicz: Studja nad polskimi samogłoskami nosowemi. 1932	6·—

ADAMA MICKIEWICZA DZIADÓW CZĘŚĆ III

w podobiznie autografu — wydał J. Kallenbach: Kraków
1925, 4-o, str. VII i 126 24·—

Biblija Szarospatacka. Podobizna kodeksu Biblijoteki ref. gimnazjum w Szarospataku. Wydał Ludwik Bernacki. Kraków 1930, fol., str. 20 + 394 tablic światłodrukowych + 2 fotografie 200·—

Folkierski Władysław. Entre le classicisme et le romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle. Kraków 1925, 8-o, str. 604 12·—

Juljan Pagaczewski. Gobeliny polskie. Kraków 1929, foljo, str. 136, 1 tabl. w heljograwurze i 57 ryc. 45·—

02
Czytelnia czasopiśm

1/10

POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI
ROZPRAWY WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO
T. LXIII, nr 4.

4837A

GIZELA REICHER-THONOWA

IRONJA JULJUSZA SŁOWACKIEGO
W ŚWIETLE BADAŃ
ESTETYCZNO-PORÓWNAWCZYCH

W KRAKOWIE 1933

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA-KRAKÓW-LUBLIN-ŁÓDŹ-POZNAŃ-WILNO-ZAKOPANE

213782

K-114/20

297546



~~07634/~~63cz.4

RZECZ PRZEDSTAWIONA NA POSIEDZENIU WYDZIAŁU FILOLOGICZ-
NEGO DNIA 13 MAJA 1929 R.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0219692

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego.

297546

CZEŚĆ PIERWSZA.

Ironja, jej istota i rodzaje w świetle poglądów estetycznych.

1. Założenia metodyczne rozprawy.

Praca niniejsza ma na celu: A) Wyświetlenie zagadnienia ironji Słowackiego w jej ewolucyjnym rozwoju. B) Przedstawienie jej w świetle poglądów estetycznych. C) Zbadanie jej typów i form.

A) Pragniemy wysledzić, z jakich źródeł płynęło ironiczne nastawienie poety w stosunku do otaczającego go świata, a więc do zagadnień narodowych, politycznych, społecznych, religijnych, ogólnoludzkich, względnie do własnego »ja«. Śledzić chcemy ironję poety, przejawiającą się w jego utworach, zanalizować jej źródła, nasilenie, zabarwienie uczuciowe i cele, do których przez ironję zmierza poeta.

Dla takiego ujęcia konieczną była metoda opracowania twórczości poety w jej chronologicznym rozwoju, metoda, pozwalająca na śledzenie stopniowo wzrastającego nasilenia, względnie tak charakterystycznego dla pewnych epok zaniku ironji.

Rozumieć będziemy ironję jako pewne nastawienie poety w stosunku do zjawisk świata, jako pewną dyspozycję psychiczną, nastrój, zabarwiający reakcję poety na zjawiska zewnętrzne, lub na to, co wypływało z własnych przeżyć i dyspozycji wewnętrznych.

Zagadnienie ironji jako elementu psychicznego jest zagadnieniem naczelnym rozprawy i stanowi przedmiot rozważań drugiej jej części.

B) W części pierwszej dajemy obraz pewnych poglądów estetycznych na zjawisko ironji, jako elementu psychicznego pojętej. Zestawienie poglądów różnych estetyków wyświetla problem, wyjaśniając zjawisko ironji, jej genezę, jej wartość wychowawczą i artystyczną. Wybraliśmy pewne tylko poglądy, gdyż przedstawienie wszystkich na tak bogate i złożone zjawisko ironji rozsądziłoby ramy niniejszej rozprawy, a stać się może przedmiotem specjalnej pracy. Wybraliśmy poglądy różnorodne; cha-

rakterystyczne i takie, któreby ironję naszego twórcy wszechstronnie wyświetlały.

C) Ironja, będąca dyspozycją psychiczną, w dziele literackim objawia się w pewnej formie, poszukuje pewnego wyrazu. Rozróżniamy dwa zasadnicze typy ironji: ironję obiektywną i subiektywną. Typy te niezależne są od nastroju ironicznego twórcy, który może przejawiać się w obu formach.

Przez ironję subiektywną wyrażają się poglądy ironisty w formie bezpośredniej, przez obiektywną ironję wyrażają się one pośrednio, np. przez osoby dramatu, z którymi autor w widoczny sposób nie identyfikuje się, przez odpowiednie kierowanie akcją, przez spłot tragiki z farsą i inne środki, wyrażające pośrednio ironję.

Przez ironję obiektywną może wyrażać się nastrój ironiczny poety, ale często służy ona w dramatach lub powieściach do odpowiedniego naświetlenia występujących tam postaci ironistów lub ironizowanych, pogłębiając ich charakterystykę; jako ironja losu jest silnym elementem dramatycznej kompozycji i w obu wypadkach może być użyta jako środek artystyczny, niezależnie od nastawienia psychicznego twórcy. Wtedy przestaje być wyrazem dyspozycji psychicznej, a staje się elementem literackim, pierwiastkiem tworzywa literackiego.

W części drugiej rozprawy śledzimy ewolucję nastrojów ironicznych poety — niezależnie od tego, czy wyrażają się one w mocnej formie bezpośrednich ataków ironicznych *Beniowskiego*, czy w obiektywnej formie kompozycji dramatycznej *Lilli Wenedy*; przedmiotem części pierwszej jest zbadanie genezy ironji, jej przedmiotu, celu i jej ewolucji.

Zbadanie dwóch typów ironji: obiektywnej i subiektywnej — jest przedmiotem trzeciej części pracy. Tu sięgamy do twórczości dwóch wielkich poetów angielskich: genialnego dramaturga Shakespeare'a, ulubionego poety naszego wieszca, przedstawiciela typowej twórczości z obiektywizowanej, i jednego z największych poetów subiektywnych, Byrona, mistrza w ironji subiektywnej.

W tej części rozprawy badamy istotę ironji subiektywnej i obiektywnej obu poetów, by na tem tle tem jaśniej wystąpiły oba typy ironji Słowackiego. Celem rozprawy nie jest wysledzenie wpływu ironji poetów angielskich na ironję Słowackiego, ale przedstawienie mistrzostwa naszego poety na polu obiektywnej ironji szekspirowskiej i subiektywnego jej typu, udoskonalonego przez Byrona.

Nieodzwornie nasuwały się tu paralele z ironją Szekspira i Byrona, a na tem tle tem wyraźniej występowała oryginalność

ironji Słowackiego, na innym tle psychicznem zrodzonej, więc mimo podobnego wyrazu — odrębnej.

Ścisłe z tem zagadnieniem łączy się stosunek uczuciowy poety do obu mistrzów angielskich, bo przewaga pewnego typu ironji w jakiejś epoce wypływa — może nieświadomie — z tego właśnie stosunku (osłabienie tonu bojowego ironji bajrońskiej w epoce, kiedy wstydział się »melancholij bajrońskich«), choć i inne czynniki wchodzą tu w grę.

Tak więc w części drugiej rozprawy badamy ewolucję nastrojów ironicznych poety — niezależnie od formy ich wypowiedzenia się, która mogła być zarówno subiektywna, jak obiektywna, podczas gdy w części trzeciej analizujemy obiektywną formę ironji, uwzględniając przede wszystkim momenty nieosobistej natury w ironji poety, zaznaczając jednak, że w formie zobiektywizowanej mógł się wypowiedzieć światopogląd poety (*Balladyna*), że tę formę wybrać mógł poeta w walce z przeciwnikami literackimi, politycznymi i t. d. Uwzględniając pierwiastek ironji obiektywnej, jako elementu artystycznego i zarazem obiektywnej formy dla ironji poety, jako jego dyspozycji psychicznej, ustalamy możliwość syntezy ironji obiektywnej w zewnętrznym jej wyrazie — z subiektywnem, ironicznym nastawieniem twórcy.

Następnie w części trzeciej badamy subiektywną ironję poety typu bajrońskiego, której podłoże, nasilenie i cele zostały zanalizowane w części drugiej. W części trzeciej zajmujemy się jej formą: tu nastrój poety wyraża się bezpośrednio, ironja wyraża zawsze pewną reakcję poety, co jest przeciwieństwem ironji tego typu, podczas gdy obiektywna była albo pośrednim wyrazem ironji poety, lub tylko składnikiem artystycznym utworu.

Zrozumiałe, że poszczególne utwory poety poddane zostały często dwukrotnej analizie: w części drugiej śledziliśmy genezę ironji w *Kordjanie*, badaliśmy przedmioty tej ironji, jej odcienie uczuciowe i jej celowość. W części trzeciej, analizując ironję obiektywną w *Kordjanie*, badaliśmy te momenty ironiczne, przez które się nastrój poety nie wyraził (ironja cara względem w. ks. Konstantego i inne), i obiektywne środki dla wyrażenia nastroju poety; to samo dotyczy ironji w innych dramatach. Tą samą metodą postępowaliśmy w odniesieniu do dzieł, wyrażających bezpośrednio ironję poety. Po zanalizowaniu przyczyn genetycznych ironji w *Beniowskim*, po zbadaniu jej przedmiotu, nasilenia, charakteru i tendencji w części drugiej rozprawy, w trzeciej zajęliśmy się zbadaniem wyrazu tej ironji, formy, w jakiej się wypowiedział nastrój poety.

Celem rozprawy jest:

1) poznanie człowieka cierpiącego, walczącego o lepsze jutro i zmierzającego ku temu przez doskonalenie siebie i drugih,

2) poznanie wszechstronnej doskonałości artysty na polu ironji we wszelkich jej typach i formach.

Reasumując:

Część pierwsza daje obraz wybranych poglądów estetycznych na zjawisko ironji, uwzględniając te przedewszystkiem, które istotę ironji Słowackiego wyświetlają.

Część druga przedstawia ewolucję nastrojów ironicznych poety, analizując jej podłoże psychiczne i czynniki zewnętrzne, które ją zrodziły, jej zabarwienie uczuciowe, jej przedmiot i cele.

Część trzecia poddaje analizie stosunek Słowackiego do Szekspira i Byrona, daje obraz ironji obiektywnej Szekspira i subiektywnej Byrona, by na tem tle uwypuklić dwa typy ironji Słowackiego, której forma pod wpływem tamtych poetów pozostaje, jednak i oryginalnych środków poszukuje. Przy analizie obiektywnej formy ironji uwzględnić należało obiektywną formę dyspozycji psychicznej i obiektywną ironję, będącą elementem artystycznym.

Celem zamierzonym jest bliższe poznanie człowieka i artysty w świetle jego ironji.

2. Określenie pojęcia ironji.

Zanim zbadamy poglądy estetyków na zjawisko ironji, zajmiemy się określeniem pojęcia. Przez ironję rozumiemy zarówno pewne nastawienie, jak i wyraz tego nastawienia: ironiczne nastawienie wytwarza ironiczne powiedzenie, względnie w ironicznym powiedzeniu wyczuwamy ironję nastawienia.

Chcąc zanalizować zakres i treść pojęcia, należy uwzględnić oba znaczenia terminu »ironja«.

I. Najprostsze wytłumaczenie terminu w znaczeniu wyrazu, wpływającego z nastawienia psychicznego, brzmiałoby: ironja — to sposób mówienia, polegający na tem, że używamy słów, wyrażających myśl wprost przeciwną myśli właściwej, w taki jednak sposób, że można odgadnąć myśl właściwą (a to dzięki tonowi głosu, dzięki mimice, dzięki wskazaniu na przedmiot — w mowie żywej, względnie, jeśli idzie o słowo pisane, dzięki związkowi z całością utworu, lub dzięki temu, że znane są czytelnikowi inne źródła, któreby odsłaniały poglądy autora na tę samą kwestję, wypowiedziane w formie nieironicznej).

I tak najprostszem powiedzeniem ironicznym będzie nazwanie głupca »bardzo mądrym człowiekiem«, określenie łotrów jako »czci-

godnych« i t. p. Oczywiście, że poza takim powiedzeniem ironicznym kryje się odpowiednie nastawienie psychiczne, o czym niżej.

Jak już wyżej wskazywaliśmy, podobne powiedzenie ironiczne musi mieć pozory prawdy, ale tylko pozory, w ten sposób użyte, by nie zatarła się granica między obłudą autora a jego ironją, by powiedzenie ironiczne nie wyglądało na prawdę. Z drugiej strony musi autor powiedzenia ironicznego występować z całą swobodą, by nie wpaść w drugą skrajność, t. zn. by powiedzenie ironiczne nie zbliżało się do bezpośredniego nazwania rzeczy po imieniu, a tem samem nie zatraciło istotnych swoich cech.

II. Termin »ironja« oznacza pewien stan uczuciowy, pewien nastrój, usposobienie, które używa jako swego wyrazu powiedzenia ironicznego. Ironista musi mieć:

a) świadomość ujemnych cech przedmiotu,
 b) chęć uwydatnienia tych cech ujemnych,
 c) potrzebę ujawnienia ich nie w formie bezpośrednio krytykującej, lecz właśnie ironicznej, a więc:

d) poczucie kontrastu między stanem faktycznym a wybraną formą ironiczną, z czego wynika:

e) poczucie śmieszności, powstałe na skutek tego kontrastu,
 f) świadomość przewidywanego triumfu nad przedmiotem zironizowanym, lub triumfu idei swej dzięki ironji.

Spróbujmy powyżej podany schemat zastosować np. do procesu psychicznego w duszy Antonjusza, gdyby mowa Antonjusza na pogrzebie Cezara miała taki charakter, jak to przedstawił Shakespeare w *Juljuszu Cezarze* (akt III sc. 2). Zabito w niegodny sposób Cezara, którego Antonjusz bardzo kochał. Jego zabójcę Brutusa uważa Antonjusz za łotra (a). Chciałby, by i inni z tego sobie sprawę zdali (b). Czyż jednak należy bezpośrednio to powiedzieć ludowi rzymskiemu? Nie, raczej nazwać go »czcigodnym«; wszak, gdy będzie sławił jednocześnie Cezara, wszyscy to zrozumieją i tem silniej jego łotrostwo odczują (c). Zdaje sobie sprawę, jaki kontrast istnieje między »czcigodnością« Brutusa a jego łotrostwem (d) — i jak bardzo go w ten sposób ośmieszy (e). Ma pełną świadomość, że go tą drogą moralnie pokona, że dzięki tej ironji lud zrozumie, czym był Cezar dla Rzymu, i odpowiednio ustosunkuje się do jego zabójcy (f).

Nie mówiliśmy o jednej zasadniczej cesze ironji, jako dyspozycji psychicznej pojętej, gdyż nie da się włączyć w wyżej przedstawiony schemat; tkwi ona u podstawy całego procesu psychicznego, z którego zrodziła się ironja. Antonjusz musi mieć poczucie własnej wyższości moralnej nad Brutusem, musi mieć świadomość, że on do podobnego czynu byłby niezdolny. Ironizuje się często własne braki, jednak czło-

wiek garbaty nie będzie ironizował ułomności swoich bliźnich, choćby dlatego, że brak wtedy świadomości triumfu i wypływającego stąd zadowolenia (f). To poczucie wyższości tkwi u podstaw ironji.

Z powyżej przedstawionego procesu psychicznego, będącego emanacją nastawienia psychicznego, wynikają zasadnicze jej elementy: 1) świadomość kontrastu po stronie ironisty między myślową względnie uczuciową treścią przedstawienia a jego formą (elementy: a, b, c, d, e) i 2) pewna celowość ironji, która wynika z elementów: b, c, d, e, f.

Widzimy, że składniki obu elementów pokrywają się, z wyjątkiem: w elemencie 1) mamy: a) t. j. świadomość ujemnych cech przedmiotu, z której jeszcze nie wynika ironja, a więc niema mowy o jej celowości, czyli składnik a) odpada przy elemencie 2), podobnie jak przy elemencie 1) odpada składnik f), bo dla poczucia kontrastu między myślą a formą niekonieczna jest świadomość triumfu nad przeciwnikiem, czy triumfu idei.

Powiedzenie ironiczne polega zatem na podaniu sądu o przedmiocie, świadomie sprzecznego z istotą rzeczy, narzucającą się jednak mocą kontrastu świadomości apercepującego podmiotu, na przedstawieniu zawierającym pozory prawdy, a przez swą formę, związek z całością, lub inne odpowiednie środki nieprzybierającym charakteru prawdy.

Ironja, jako nastawienie psychiczne pojęta, to dyspozycja psychiczna, której elementami zasadniczymi są: 1) poczucie kontrastu między myślą a formą, w której tę myśl wyrażono, 2) podporządkowanie uświadomionego kontrastu pewnej idei, przyczem warunkiem zasadniczym jest poczucie wyższości ironisty nad przedmiotem ironizowanym¹.

Definicja powyżej ustalona tłumaczy zasadnicze cechy »ironji«, pojętej jako dyspozycja psychiczna i jako jej wytwór (powiedzenie ironiczne). Nie wyczerpuje jednak wszystkich możliwości, zwłaszcza w odniesieniu do ironji jako elementu literackiego. Prócz »powiedzenia ironicznego« mamy różne inne możliwości: ironja wyrażać się może przez odpowiednie kierowanie akcją, przez splot tragiki z farsą i przez odpowiednie zestawienie postaci, przez t. zw. ironję losu. Zawsze jednak u podstaw jej tkwić będzie prze-

¹ Jeśli mamy do czynienia z samoironją, nie odpada warunek zasadniczy, gdyż wtedy ironizuje się np. własny brak woli, gdy się zdobywa świadomość tego braku i gdy rodzi się poczucie wyższości tego idealnego »ja« nad »ja« istniejącem, które się pragnie przeobrazić. Nie odpada więc i kwestja celowości przy samoironji.

ciwieństwo, czyto między następującymi po sobie scenami tragicznymi i komicznymi, czy między zestawionymi postaciami, czy też między ludzkimi nadziejami a ich rozbitciem się wniwecz.

Przeciwnieństwo między formą a myślą, lub między poszczególnymi składnikami formy ustalimy jako zasadniczą cechę ironji w znaczeniu elementu literackiego. Jasne, że dyspozycja ironiczna szuka odpowiedniego wyrazu i wybrać może powiedzenie ironiczne lub którąś z wyżej ustalonych form, a jej istota nie zmieni się, bo pozostanie poczucie kontrastu i świadomość celowości użytego środka wypowiedzenia poety. Jest ironja w budowie utworu czynnikiem wybitnie subiektywnym, przejawem osobowości twórcy, bez względu na to, czy dla swego uzewnętrznienia znajdzie ona wyraz pozornie przedmiotowy, czy też bezpośrednio subiektywny.

Przedstawienie różnych źródeł, z których ironja wypływa, różnorodnego jej zabarwienia, przejawów, odcieni uczuciowych, będzie przedmiotem dalszych rozdziałów.

3. Ironja przed romantyzmem.

Pojęcie to ulega w ciągu wieków wielu zmianom i modyfikacjom, a Grecy, którzy nazwę stworzyli, z pewnością nie odnaleźliby w »ironji romantycznej« ani śladu tego, co oni przez »ejroneja« określali.

Słowo to greckie znaczy »przekąs«, a pochodzenie jego wywodzi się od »ejron«, to jest udający, obłudnik. Harald Höffding wykazuje¹ według Ribbecka, jakim zmianom uległo to pojęcie w Grecji². Po raz pierwszy zjawilo się w *Chmurach* Arystofanesa w negatywnym znaczeniu, bo ironista znaczyło tyle, co kłamca. Grecy, dążący do harmonji między treścią a formą, odczuwali ironję, której istotą jest kontrast między niemi, jako coś niemiłego, i nazwanie metody Sokratesa ironją może być objawem niechęci względem niego.

»Ironję« tworzy Sokrates; przedmiotem jej byli sofiści i ich pewność siebie. Metoda uczenia Sokratesa polegała przeciwieństwie na rozmowie, na wypytywaniu ludzi o różne sprawy i na udawaniu, że on nic nie wie. Rozmowy te przekonywały go, że tych ludzi przewyższa choćby świadomością, że nic nie wie. Uświadomiwszy sobie to, starał się i ich doprowadzić do przeświadczenia, że ich sądy są fałszywe.

Höffding nazywa Sokratesa wielkim ironistą i dopatruje się dwóch zasadniczych źródeł jego ironji: 1) Bardzo bogaty umysł często potrzebuje izolacji od świata zewnętrznego; przez to, że się pozornie wyraża zgodę na formy zewnętrzne życia, oszczędza się sił na pracę wewnętrzną,

¹ Höffding, *Humor als Lebensgefühl*, rozdział III, str. 67.

² O. Ribbeck, »Rheinisches Museum« N. F. tom 31, *Über den Begriff des »eiron«*.

i w ten sposób ironja służy jako środek do utrzymania osobowości na pewnym poziomie. 2) Ale równocześnie ironja jest pedagogicznym środkiem, ułatwiającym zrozumienie drugich, a ironiczna metoda miała pobudzić do poważnej i samodzielnej pracy myślowej.

W jednej i drugiej formie oznacza ironja Sokratesa ważny punkt zwrotny w życiu umysłowym, bo jest pierwszą formą, torującą zrozumienie dla zasady osobowości zarówno swojej, jak i drugich. Sokrates jest w tym wypadku bojowcem, walczącym o prawa jednostki. W historii filozofii jest właściwie jeden prawdziwy ironista i humorysta, a tym jest Sokrates, bo należy zarówno do życia, jak i nauki, bo u nikogo niema takiej zgody między życiem a nauką, jak u niego. Za jego ironją tkwi sympatja, »erotyka«. Jego metoda wpłynęła (według Ribbecka) na zmianę pojęcia, bo podczas gdy to pojęcie określało dawniej i kłamcę i chełpiącego się, u Arystotelesa ironista przeciwstawiony jest człowiekowi chełpiącemu się; nie była jednak jeszcze uwytatniona wyraźnie różnica między kłamcą a ironistą, pojęciami, które potem jasno zostały rozgraniczone, bo kłamca przez pozory chce coś uzyskać, ironista zaś używa pozorów, by swemu życiu wewnętrznemu zapewnić spokój, a drugim przysporzyć jasności w osądzaniu samych siebie¹.

W systemie filozoficznym Platona niema miejsca na ironję, a późniejsi Grecy znów nie rozumieją ironji Sokratesa. Epikurejczycy pojmowali ironję jako wyraz wielkiej śmiałości i chełpliwości².

Tak przedstawia się punkt wyjścia dla ironji. Sokrates jest jej twórcą, analiza jego ironji wyświeśliła jej metody, cele i jej znaczenie dla ironisty i otoczenia. Wyświetlone zostało pochodzenie nazwy i ewolucja jej znaczenia w starożytności. Dalszym naszym zadaniem będzie śledzenie poglądów różnych estetyków na jej istotę. Wspomnieć jednak należy o ironistach i dziełach ironicznych.

Na przełomie wieku V i IV przed Chrystusem spotykamy — śledząc ironję w dziejach ludzkości — dzieło ironiczne Arystofanesa, tego pierwszego ze znanych nam wielkich satyryków, którzy przez ironję działają wychowawczo na swój naród.

Druga połowa wieku V — to okres najbujniejszego rozkwitu starej

¹ J. Kowalski we wstępie do *Chmur* Arystofanesa wyprowadza rodowód ironji Sokratesa z motywów farsy ludowej, odmawiając jej nowoczesnej tendencji maskowania się. Głupota — według Jonów — działa humorystycznie, a mim sycylijski, który odtwarzał typy z folkloru, wprowadza udawanie głupoty. »Wykazano związek między ironją sokratesowską, polegającą na naiwnej rzekomo a w rzeczywistości metodycznej deklaracji własnej niewiedzy, a błazenstwem mimu sycylijskiego«. »Sokratesowski zgłupia frant musi polskiemu czytelnikowi przypomnieć Wołodyjowskiego i jego zastawianie się Zagłobą, ilekroć mogła nadarzyć się sposobność pojedynku«. Jako metodę naukową uważa ją za irracjonalną.

² Cytowane według Höffdinga.

attyckiej komedji, której panowanie przypada na czasy poperyklesowe, czasy panowania ludu. Dawna lekka, pogodna komedja zmienia się w komedję satyryczną, a śmiech niekiedy gruby i swawolny ukrywa maskę tragiczną pisarzy, rozumiejących nędzę życia politycznego i społecznego. Komedja Arystofanesa i innych jemu współczesnych chłoczce biczem satyry państwo, życie polityczne i prywatne, ułomności człowieka i społeczeństwa.

Arystofanes walczy, z otwartem czołem występuje przeciw wojnie i Kleonowi w *Acharnejczykach*, by jeszcze ostrzej zadzwic ze znienawidzonego władcy w *Rycerzach*. Metafizyka sofistów i Sokrates stają się przedmiotem bezlitosnej ironji w *Chmurach*. *Ptaki* wyszydają ptasią zmienność Ateńczyków, *Lizystrata*, inaczej *Gromiwoja*, przedstawia kobiecy bunt przeciw wojnie, ironja *Żab* chłoczce Eurypidesa za obniżenie poziomu heroicznego powagi tragedji Sofoklesa.

Arystofanes zajaśniał wśród współczesnych, bardzo zdolnych komedjopisarzy dzięki mocy swej ironji, nieubłaganej, ostrej, sprawiedliwej, przed którą nie ostała się ani polityka, ani sztuka czy filozofja. Wszystkie świętości — jeśli według jego przekonania były nieszczerze, czy zepsute — stracił z piedestału, na który wyniósł jedynie Prawdę. A choć współczesne problemy są przedmiotem jego ironji, to dzięki biczowi genialnej jego satyry są one wiecznie aktualne, bo pokazują człowieka zawsze równie słabego. A choć żart i śmiech szeroko władają w komedji Arystofanesa, to kryje się poza niemi tragizm głęboki; śmiech jest maską dla pokrycia tragicznej świadomości nieuchronnego zła. I przez to ironja arystofanesowska jest taka bliska współczesnemu człowiekowi, który poza maską śmiechu kryje często rzewny płacz, płynący z poczucia zła.

Arystofanes zapoczątkował drogę dla twórczości ironicznej o charakterze wychowawczym, na której jaśniej gwiazda Byrona, gromiącego życie współczesne Europy, i Wyspiańskiego, jednego z najpotężniejszych nauczycieli narodu — ironistów.

Ironją posługiwał się Chrystus wobec faryzeuszów (św. Jan VIII 3—9, X 24—30, św. Marek XII 13—17).

W epoce humanizmu posługiwanie się ironją należało do pewnej ogłady, kultury. Włoska literatura stworzyła typ poematu ironicznego: Ariosta *Orland szalony*, Ludwika Pulciego *Morgant olbrzym*, Franciszka Berniego trawestacja *Orlanda zakochanego* Boyarda. Są to poematy, z których formą się spotykamy w związku z *Don Juanem* i *Beniowskim*, poematy o pomieszaniu pierwiastków epicznych z lirycznymi, o cudownej lekkości w ich przeplataniu się. Na gruncie angielskim podobny charakter nosi Spencera *Królowa wróżek* i Pope'a *Porwanie pukla włosów*.

Z innego typu ironją spotkamy się u Shakespeare'a i u Molière'a, z ironją, wypowiadającą się w formie dramatycznej, ironją pośrednią, będącą elementem literackim, często jednak w pośredni sposób głębokie przeżycia twórcy wypowiadającą.

Obok dzieł ironicznych typu *Orlanda* i przedmiotowej ironji genialnego dramaturga angielskiego i komedjopisarza francuskiego spotykamy inny typ dzieł ironicznych i ironistów. Są to dzieła, których istotą jest walka, przez które ironista wypowiada swe ideały i pragnienia, przez które chce wychowawczo wpłynąć na otoczenie. Widząc rozbieżność między ideałem a rzeczywistością, ucieka się do ironji, która spełnia dwojaką funkcję, o czem była mowa w związku z ironją Sokratesa: ironista izoluje własne »ja« od świata zewnętrznego, a zarazem wpływa wychowawczo na otoczenie. Rodzi się ta ironja z rozbieżności między światem pragnień a rzeczywistością, podkładem jej zasadniczym jest poczucie wyższości ironisty nad otoczeniem, a cele wyżej zostały wskazane.

Z wybitnych ironistów wymienimy Rabelais'go, autora *Gargantui* i *Pantagruela*, Cervantesa przez jego *Don Kiszota* i Swifta, autora *Powiastrki o bezce* i *Podróży Guliwera*. Wszyscy trzej walczą ze współczesnym sobie społeczeństwem, pragnąc przez ironję przekształcić je w myśl własnej ideologii. Dzięki jednak problemom ogólnoludzkim *Don Kiszot* i dzieło Swifta nie straciło nic na swej świeżości, a ironja, z jaką poeta kreśli rycerza walczącego z wiatrakami, jest zawsze równie bolesną ironją w stosunku do przerostu wybijającego fantazji, nieumiejącej pogodzić pragnień i marzeń z rzeczywistością, podobnie jak ironja zgryźliwego i ciętego Swifta mimo jej tendencji aktualnej godzi zawsze świeżo w usterki i ułomności każdego społeczeństwa.

Epoka romantyczna wyda poetę wojującego, autora dzieła wybitnie wychowawczego, najbardziej moralnego w swej niemoralności, Byrona, autora *Don Juana*; wielkim ironistą wojującym był Heine¹.

Naszem jednak zadaniem jest śledzenie ewolucji poglądów na istotę ironji i nakreślenie ich obrazu. Jak z powyższego szkicu wynika, okres dotychczasowy, choć posiada wybitnych twórców-ironistów, nie znalazł jednak teoretyka, któryby usiłował wyświetlić istotę ironji bądźto jako czynnika artystycznego, bądź też jako nader ciekawego składnika życia duchowego. Wybitny teoretyk ironji pojawia się pod koniec XVIII w. w osobie Shaftesbury'ego. Między innymi czynnikami rozkładowemi oświecenia Łempicki wymienia ironizm².

¹ Ironja Byrona będzie zanalizowana w części trzeciej rozprawy, problemem ironji Heinego zajął się obszernie S. Kawyn w rozprawie *Słowacki—Heine (Beniowski — Niemcy, Baśń Zimowa)*, paralela, Lwów 1930.

² Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm*, Lwów 1923.

W Niemczech występuje krytyk rewolucyjny Hamann, który nawiązuje do sokratycznego samopoznania, a z tej »kuźni samopoznania« wychodzi psychologizm, tytanizm a także ironizm. Wzmaga się teraz samopoczucie jednostki, a w miarę jego wzrostu trudniej jednostce to, co obce, odczuć jako rzeczywistość. Według Brüggemana tu tkwi pierwotne źródło ironji wieku oświecenia.

Shaftesbury, teoretyk tej ironji (*Essay on freedom of wit and humour*, 1709), nawiązuje do Sokratesa i ironji sokratycznej, gdyż widzi podobieństwo między epoką współczesną a grecką, mianowicie w dogmatyzmie, krępującym wolność jednostki¹. Każde przekroczenie zasad ogólnie przyjętych jest niedopuszczalne. Samoobroną jednostki, pragnącej się wyzwolić, staje się ironja, która według Shaftesbury'ego wynika z chęci dojścia do prawdy.

W Niemczech zwolennikiem i niejako kontynuatorem ironji sokratycznej staje się Hamann, który chrystjanizuje ideę Sokratesa. Dla niego ironja jest »jednym ze środków, przy którego pomocy Bóg przez Biblię przemawia do ludzi. Bóg mówi ciemnym językiem natury i ludzkich dziejów, a ma na myśli niebiańską jasność i ponadziemską wspa- niałość«².

Ironizm wieku oświecenia jest wybitnym objawem niezadowolenia, skierowanym przeciw dogmatyzmowi i pewności siebie epoki, jest zarazem pomostem między oświeceniem a romantyzmem.

Dotychczasowy przegląd pozwolił nam zaobserwować, że ze zjawiskiem ironji spotykamy się od czasów najdawniejszych w okresach wysokiego rozwoju życia duchowego, na szczytach myśli ludzkiej, u wielkich umysłów danej epoki. Była ona stale bronią, którą jednostka wybitna zaznaczała swą odrębność i walczyła o zwycięstwo swojej prawdy. Do najwyższego jednak rozkwitu dojść ona musiała w tej epoce, która na czoło wysunęła kult indywidualności. Romantyzm był okresem szczególnego rozkwitu twórczości ironicznej.

4. Światopogląd romantyczny.

Słowacki — to poeta par excellence romantyczny, romantyk skrajny, rewolucyjny, ironista romantyczny, twórca jedyne go w polskiej literaturze wielkiego dzieła ironicznego, gdzie króluje ironja romantyczna. Analiza tego pojęcia i jego geneza jest dla zrozumienia ironji Słowackiego nieodzowna.

Stworzył to pojęcie i teoretycznie uzasadnił Fryderyk Schlegel,

¹ Sam tytuł: *Szkic o wolności dowcipu i humoru* wskazuje na zasadniczą tezę autora.

² Cytowane według Łempickiego.

jeden z twórców niemieckiej »szkoły romantycznej«. Żeby zrozumieć filozoficzne podłoże ironji romantycznej, musimy cofnąć się do estetyki Kanta i Schillera.

Kant wywalczył estetyce stanowisko samoistne obok etyki i logiki i stwierdził, że sztuka jest harmonijnem pojednaniem przyrody i moralności¹; estetyczna postawa pośredniczy między wolnością i koniecznością (przedmiotem praktycznej postawy naszego umysłu jest moralność, czyli wolność, przedmiotem teoretycznej postawy jest przyrodnicza rzeczywistość, czyli konieczność), a estetyczna władza sądenia stosuje zasadę celowości, kategorię praktycznego rozumu do przyrody, przedmiotu czystego rozumu; tak więc celowość staje się pomostem między praktycznym a czystym rozumem. Stwierdził, że istota piękna zawarta jest w estetycznym upodobaniu, które cechuje bezpojęciowość, bezinteresowność, powszechność i konieczność.

Wnioski z teorii subiektywnej Kanta wysnuł Schiller, stwierdzając, że piękno nie jest cechą obiektywną przedmiotów estetycznych, tylko wypływa z naszej subiektywnej postawy wobec nich. Piękno jest zjawą, »Schein«.

Druga zasada Schillera też wypływa z teorii Kanta. Sztuka może być pomostem między duchem a materją, gdyż postawą estetyczną naszego umysłu jest postawa igrająca. W człowieku jest popęd do igrania, który my nazywamy zmysłem estetycznym; ten stara się połączyć ducha z materją.

Trzecia podstawa teorii estetycznej Schillera: W pięknie człowiek odnajduje pełną wartość swego człowieczeństwa; artystą może być tylko pełny człowiek, najdoskonalszą ideę człowieczeństwa ucieleśnia tylko artysta. A więc koncepcja doskonałości sztuki i artysty.

Tezy Schillera: 1) piękno jest wartością subiektywną, 2) postawą estetyczną naszego umysłu jest postawa igrająca, 3) koncepcja estetycznej dostojności człowieczeństwa — stały się filozoficzną podstawą, na której oparła się szkoła romantyczna, czerpiąc jednak głównie swe zasady z systemu filozoficznego Fichte'go, ucznia Kanta, który utwierdził zasadę subiektywizmu. Wartością najwyższą jest dusza człowieka, jego »ja«. To »ja« istnieje nie tylko przedmiotowo, ale jest czemś wewnętrznym, a celem ostatecznym doskonałej jednostki jest pełne uświadomienie sobie tego »ja« i wydobycie go z samego siebie. Wszelkie »nie-ja« jest konieczne dla zaistnienia »ja«; a przez to silne uświadomienie sobie swego »ja« dąży człowiek do zlania się z tem, co Nieskończone.

¹ O estetyce Kanta i Schillera na podstawie Sobieskiego: *Filozofja sztuki*, str. 86 i dalsze.

Twórcze »ja« staje się jedyną normą sztuki. Celem artysty jest wydobycie własnej jaźni, a tem samem ośrodkiem twórczości staje się fantazja poetycka, której nie określa się żadnych granic; stąd swoboda twórcza w szkole romantycznej, stąd też kult dla ducha twórczego, dla silnej indywidualności, stąd późniejsza idea »nadczołowieczeństwa«.

Zarysowuje się główna podstawa światopoglądu romantycznego: jednostka jest siłą równoważną wobec rzeczywistości zewnętrznej, stąd rodzi się konflikt jednostki ze światem, zwłaszcza konflikt jednostki silnej, twórczej, przeświadczonej o swej wartości wewnętrznej. Jednostka dawniej ostatecznie podporządkowywała się rzeczywistości, obecnie, uważając swoje »ja« za najsilniejszą wartość, pragnie świat przekształcić na modłę swego »ja«; drogą ku temu jest walka ze światem, a nawet Bogiem. Jednostki buntujące się w dosadny sposób akcentują rozdźwięk między światem zewnętrznym a światem marzeń swych i pragnień: powstaje tragizm niedostoso-owania jednostki do świata, niezadowolenie, które staje się źródłem pesymizmu romantycznego, przybierającego skrajne formy werteryzmu, czy bajronizmu (z pierwszej epoki działalności poetyckiej Byrona).

Rodzi się w psychice romantycznej z jednej strony, jak już zaznaczyliśmy, bunt przeciw istniejącej rzeczywistości, z drugiej — ucieczka w lepsze światy.

Bunt objawia się w walce z tem, co napotyka jednostka w pierwszej fazie romantyzmu, a więc z wszelkimi dogmatami oświecenia, a przede wszystkim z dogmatem wszechpotęgi poznawczego rozumu. Stąd wypływała walka z deizmem, walka z przesadną wiarą w postęp dzięki rozwojowi oświaty, walka z dotychczasową kulturą, która krępowała jednostkę (Rousseau)¹. Skrępowaniu życia jednostkowego przeciwstawiono wolność, walkę z wszelką regułą, pęd do wyzwolenia jednostki, pragnienie pełnego życia. Rozumowi przeciwstawiono uczucie i pierwiastkom irracjonalnym (uczuciu, intuicji, fantazji) przyznano wyższość nad chłodnym i ciasnym rozumem.

W dziedzinie sztuki wszystkie wyżej zaznaczone momenty reakcji i buntu przeciw istniejącej rzeczywistości wystąpiły z całą siłą. Władzę objęły pierwiastki irracjonalne: uczucie w najszerszym tego słowa znaczeniu wyzwało do walki rozum, wyzwolenie jednostki z wszelkich więzów, moralnych czy estetycznych, stało się hasłem twórczości. Fan-

¹ J. Kleiner, *Studja z zakresu filozofji i literatury*, Warszawa 1925; J. Chrzanoski, *Z epoki romantyzmu*, Kraków 1921; Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm*, Lwów 1923.

tazja poetycka zdobyła sobie nieograniczony teren działania, wolno jej było nie liczyć się z logiką rozumu, czy logiką dotychczasowych ogólnie przyjętych prawideł — jedynym kryterjum piękna stawało się kryterjum twórczej fantazji. Stąd krok do »ironji romantycznej«, dzięki której poeta zdobywa sobie wyższość nad całym światem, a nawet własnym tworem, uważając wszystko za igraszkę.

Niezadowolone z rzeczywistości przybiera formy ucieczki od świata:

- a) w krainy egzotyczne (egzotyzm),
- b) w przeszłość lepszą (historycyzm),
- c) do świata legend, baśni, obyczajów ludowych (ludowość),
- d) w krainę fantazji (fantastyczność),
- e) do przyrody, która staje się ucieczką, ostoją, a zarazem rezonansem uczuć romantyka (obrazy przyrody w twórczości romantycznej),
- f) w krainę wyidealizowanej miłości (miłość romantyczna),
- g) do lepszej przyszłości (mistycyzm religijny, w literaturze polskiej mesjanizm),
- h) do własnej duszy (liryzm, psychologizm, a nawet egotyzm),
- i) kończy się niekiedy zupełną ucieczką od świata — samobójstwem.

Wszystkie wyżej zaznaczone możliwości (z wyjątkiem ostatniej oczywiście) zmierzają do względnego zaspokojenia romantycznej tęsknoty za lepszym światem, który jest gdzieś w dalekich, wymarzonych krainach Wschodu, albo w cudownych blaskach niebosiężnych szczytów górskich, czy też falach szumiących oceanu, czy w blasku spojrzenia kochanki, tej jedynej, wybranej, kobiety-aniola, czy blisko, w pieśniach naiwnych ludu, czy w zamierzchłej, bajecznej przeszłości legendarnej, lub śnie o rycerskim średniowieczu, kiedy miłość i honor rycerski były nienaruszalnymi świętościami, lub w świecie marzeń, zjaw, wizyj, skąd krok już tylko do przeduchowionego mistycyzmu i przedidealizowanego mesjanizmu.

Ale ten świat lepszy może być też w duszy twórcy, w jego jaźni artystycznej. Poeta dopełniał świat przez tworzenie, w poezji tworzył lepsze światy. Ucieczką przed złem rzeczywistości może być też samo tworzenie. Radość tworzenia, wynikająca z poczucia siły (»Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę«), przenosi twórcę w lepsze, doskonalsze światy, czyni go wolnym, wyższym ponad świat.

A więc nowa możliwość ucieczki romantyka od świata: j) tworzenie, możliwość, tkwiąca u podstawy tamtych wszystkich, bo one wszystkie w tworzeniu mogły się realizować, a niektóre tylko w tworzeniu (historycyzm, mesjanizm).

W kształtowaniu tych wszystkich możliwości pomocną była fantazja twórcza, stąd jej wszechwładztwo, stąd lekceważenie świata rze-

czywistego, skoro są inne lepsze i piękniejsze, stąd pewne poczucie wyższości artysty, zdolnego do stworzenia nowych światów, wobec już stworzonego dzieła poetyckiego, które wobec mocy fantazji twórczej niedoskonałem się zdaje. Tu źródło ironji romantycznej.

Zarówno bunt przeciw rzeczywistości, jak i dopełnienie jej i tworzenie nowej wyraża się ostatecznie w poczuciu wszechwładnej mocy fantazji twórczej, przejawiającej się jako ironja romantyczna.

Reasumując: Kant wywalczył estetyce stanowisko samoistne, stworzył teorię subiektywizmu w sztuce. Rozwinął ją Schiller, który zarazem ugruntował teorię igrania, będącego podstawą doznania estetycznego; jest też twórcą pojęcia o dostojności sztuki i artysty. Fichte najszerzej rozwinął i ugruntował zasadę subiektywizmu, wartości »ja«, zwłaszcza »ja« twórczego.

Filozofja Fichtego z jego indywidualizmem staje się podstawą romantyzmu. Światopogląd romantyczny, podkreślający samoistną wartość jednostki, przeciwstawiający ją światu, w dwóch kierunkach gruntuje swą odrębność: 1) walczy ze światem, dochodząc na tej drodze do przeświadczenia o sile twórczej fantazji, a równocześnie: 2) tworzy światy lepsze, dochodząc do tego samego poglądu. To wszystko staje się podstawą dla powstania teorii romantycznej, która wychodzi jednak poza granice teorii i w szeregu dzieł romantycznych staje się podstawowym nastrojem i dla tego nastroju poszukuje sobie odpowiedniej formy.

5. Ironja romantyczna.

Przyjrzyjmy się szkole romantycznej Schległów i pojęciu ironji romantycznej. W Niemczech na przełomie stulecia XVIII i XIX objawia się w literaturze walka z regułami, sięganie do nowych ożywczych źródeł poezji, a przede wszystkim akcentowanie siły i potęgi własnej jaźni. Herder już reprezentuje nowy kierunek, a jego *Stimmen der Völker* i Augusta Bürgera *Lenore* (1774) i inne ballady spowodowały przewrót w literaturze europejskiej. Zaznacza się odwrócenie od reguł estetycznych Lessinga i zwrot ku Herderowi.

Twórcami szkoły romantycznej stali się August Wilhelm i Fryderyk Schległowie. Są oni wybitnymi reprezentantami poezji »nowej« (die neue Poesie), potem »romantyczną« zwanej. Obaj wydają czasopismo *Atheneum*, którego współpracownikami byli Tieck i Hardenberg (Novalis). W piśmie krytycznym *Atheneum* i *Lyceum* i w rozprawach o poezji wypowiadają Schległowie krytyczne sądy o klasycznej i romantycznej poezji, dając romantycznej bardzo szeroką podstawę

i zakres, określając ją jako »progressive Universalpoesie«¹. Jest u nich dążenie do jedności absolutnej i z tego powstaje ta romantyczna teoria, starająca się pokonać wszelkie granice i wszelkie sprzeczności przetopić, a temi są: indywidualizm i uniwersalność, entuzjazm i ironja, alegorja i realizm, sztuka i wiedza, religja i filozofja (Marie Joachimi Dege, *Die Weltanschauung der Romantik*).

Ulegają oni silnemu wpływowi Fichtego, a Fryderyk Schlegel bardzo zbliża się do jego idei absolutu »ja« i stara się połączyć swoje »ja« ze światem, a jednak wynieść je ponad świat. Tą formułą była romantyczna ironja. Chodzi o wzniesienie się artysty nad to, co względne, do wartości absolutnych, chodzi o to, by na własną sztukę, cnotę i genialność patrzył z ironją.

Obaj bracia stoją w pewnej sprzeczności do siebie, gdy chodzi o ironję wypływającą z tragizmu. Wilhelm Schlegel przyjmuje, że ironja zanika tam, gdzie zaczyna się tragizm, natomiast u Fryderyka Schlegla ironja znaczy tyle, co wyższy stopień duchowości autora, a więc nie może nigdy ustać. Podobnie jak tworzy on system poezji romantycznej, dając jej szeroki zakres, tak i ironja opiera się u niego na szerokiej podstawie. Nie uważa ironji za jakiś poddział humoru, jak to robili późniejsi romantycy i estetycy: u niego nie jest ironja ucieczką, nie jest wyjściem z sytuacji, jakie znajduje w ironji człowiek słaby, lecz jest »punktem, w którym przecinają się wszystkie koła pojmowania świata i sztuki u Schlegla«². Pojęcie ironji wypływa u Schlegla z całości myślenia romantycznego, a zwłaszcza produktywności pierwiastka subiektywnego.

Bardzo często poddaje Fryderyk Schlegel analizie pojęcie dowcipu, zjawiska pokrewnego ironji. Oba pojęcia zajmują bardzo ważne miejsce w systemie Schlegla. Nie idzie mu o dowcip w poszczególnych wypadkach, ale »im grossen«. Nie uznaje w dowcipie ratunku ze wzburzenia umysłu, lecz jest on »Bewegungsprinzip des geistigen Schaffens«. Podkreśla silnie społeczną wartość dowcipu (»Witz ist unbedingt geselliger Geist oder fragmentarische Genialität« *Lyceum* 9). Dowcip w najszerszym tego słowa znaczeniu ma pomagać duchowi ludzkiemu w spostrzeżeniu każdej »śmielszej fali« w życiu ludzkim.

¹ »Ihre Bestimmung ist nicht bloss alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art ausfüllen und sättigen und durch die Schwingung des Humors beseelen«.

² E. Lewalter, *Friedrich Schlegel und sein romantischer Witz*, rozdział *Romantische Ironie und romantischer Witz*.

Jak wysoko ceni dowcip, widać z porównania »Die romantische Poesie ist unter den Künsten, was der Witz der Philosophie und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist« (*Atheneum* 116). »Verstand ist mechanischer, Witz ist chemischer, Genie ist organischer Geist« (*Atheneum* 366). Nie uznaje dowcipu, wypływającego ze smutku¹, nie uznaje też jakiegokolwiek celu dowcipu², nie chce też, by był punktem oparcia dla rozbitków. »Witz ist Zweck an sich«³ — pojęcie dowcipu zatracą więc zupełnie znaczenie praktyczne, bo nie może on być bronią w walce, ani ucieczką przed samym sobą, ale staje się jedną z podstaw systemu Fryderyka Schlegla.

Pojęcie dowcipu łączy się ściśle z pojęciem ironji. Podkreśla on silnie ironję sokratyczną i uważa, że ona jedynie pozwala przemóc walkę tego, co skończone, względne, z tem, co nieskończone, bezwzględne⁴. Nazywa ją »najwolniejszą z wszystkich wolności«, a zarazem najbardziej »moralną«, bo jest bezwarunkowo konieczna⁵.

Ironję nazywa »kolejną przemianą samostwarzania się i samoniszczenia«⁶.

»Idea — to pojęcie skończone aż do ironji, absolutna synteza absolutnych antytez, ciągła samowytwarzająca się przemiana dwu sprzecznych myśli«⁶.

Idealizuje nawet cynizm, ujmując go jako pierwiastek kształcący i umoralniający. Humor określa jako dowcip uczucia; przestaje on być szczery, gdy się wyczuwa w nim zamiar. Ironję nazywa »klares Bewusstsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos« (*Atheneum* 69). Uważa, że moralność powinna mieć zmysł dla paradoksu, bez niego staje się pospolitą (*Atheneum* 76).

Wybraliśmy kilka fragmentów krytycznych, by zilustrować doktrynę Schlegla. Rozwijala się ona powoli i ewolucyjnie⁷. Już wcześniej odczuwa ironję sokratyczną, »sokratyczną mieszaninę żartu i powagi« (*Lyceum* II, 143, 161). Znajduje w starej i nowej poezji utwory, które techną »boskim powiewem ironji«. W poezji Goethego znajduje utwory, przeniknięte w »swej głębi nastrojem, który wszystko widzi i wznosi się nieskończenie nad wszy-

¹ »Trauriger Witz ist verächtlich«, *Lyceum* 17.

² »Schändlich als Werkzeug der Rache«, *Lyceum* 51.

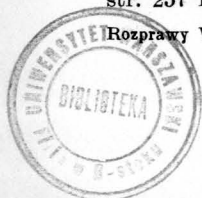
³ *Lyceum* 59.

⁴ »Den Widerstreit des Unendlichen und Endlichen«. Sokratyczna ironja »die ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Bedingten und Unbedingten erregt, die Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung«, *Lyceum* 118.

⁵ *Lyceum* 108.

⁶ *Atheneum* t. I, str. 31.

⁷ Obraz tego rozwoju u Hayma, *Die romantische Schule*, Berlin 1870, str. 257 i nast.



stko, co względne, nawet nad własną sztukę, cnotę i genialność»¹.

W tem określeniu mieści się cała doktryna Schlegla. Jest tu wyrażona wieczna, nigdy niekończąca się walka ducha ludzkiego z własnymi granicami. Zastosowanie tej myśli do świata sztuki jest nauką o ironji.

Z początku był zwolennikiem obiektywizmu w twórczości, szcześnie dochodzi do przekonania, że prawdziwa poezja powinna być subiektywna, a miejsce prawa obiektywizmu zaczyna zajmować prawo ironji. Na prawie dowcipu, fantazji, zamiaru ironicznego opiera swą powieść *Lucyndę*, urągającą wszelkim zasadom moralności. Później w *Gespräch über die Poesie* zmienia się prawo ironji². Teraz wysuwa żądanie, by całą grę życia w poezji brać tylko jako grę.

Jego pojęcie dowcipu i ironji określił Erwin Kircher: dowcip jego to »schaffendes Vermögen«, a ironja to nastrój twórczego ducha (Stimmung des schöpferischen Geistes). Określa ją tak, jak »daimonion« Platona, jako »rzecz delikatną, uskrzydloną, świętą«³.

Ironja jest nastrojem, przez który wyzwala się duch od przymusu wszystkiego, co względne, ucieka z rozdarcia, jakie jest między jego nieskończoną wolnością a pierwotną ograniczonością, do absolutu »ja«. Przenosi więc Schlegel filozoficzny schemat Fichtego na sztukę i poezję i tworzy doktrynę. Dowcip to twórcze bogactwo, ironja to nastrój twórczy wielkich poetów, którzy na własne dzieła i talent patrzą jako na igraszkę; ironja jest główną osią jego nauki, opartej na Fichtego absolutie »ja«, jest zasadą i organem jego filozofji. Ironja stała się formułą, łączącą twórcze »Ja« ze światem, powstała z ciągłego falowania u twórcy tworzenia i wyczerpania, a tak jak łączy jaźń ze światem, tak jest też dla niej ucieczką przed przymusem, nakładanym przez to, co jest w świecie »względne« i »skończone«, do tego, co »bezwzględne« i »nieskończone«.

Inni romantycy niemieccy zajmowali się również problemem ironji. Tieck uważa siebie za pierwszego przedstawiciela romantycznej ironji, niesłusznie, gdyż do roku 1798 nie zna on tego pojęcia, a ono już wcześniej pojawia się w *Lyceum*. Studjując Shakespeare'a, »przeczuwał« jego ironję i stwierdził, że to go odróżnia od innych wielkich talentów⁴;

¹ Cyt. według Hayma, str. 259.

² Haym, rozdział 5, str. 690, 691.

³ Erwin Kircher, *Philosophie der Romantik*, Jena 1906, rozdział V.

⁴ Diese dunklen Ahnungen hatte ich namentlich bei dem Studium Shakespeare's; ich fühlte heraus, das sei es, was ihn zum grössten Dichter macht und von so vielen bedeutenden höchst trefflichen Talenten unterscheidet. Marie-Joachim-Dege, *Deutsche Shakespeare-Probleme im XVIII-ten Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik*, Leipzig 1907, str. 167.

sam dzieli ironję na »unbewusste oder bestimmt ausgedrückte, direkte und höhere«. Ironja jest siłą, która pozwala poecie opanować materję, a ironista dzięki niej wznosi się ponad życie.

Novalis według Kirchera ujął najgłębiej istotę ironji, określając ją jako »die Folge, den Charakter der Besonnenheit, der wahrhaften Gegenwart des Geistes«¹. Powyższe ujęcie Kirchera polega na pewnym nieporozumieniu. Kircher przypisuje bowiem błędnie cytowany wyżej pogląd Novalisowi, podczas gdy w przytoczonych wyżej słowach Novalis charakteryzuje jedynie system Schlegla. W tem określeniu mieści się tylko strona umysłowa ironji bez czynnika uczuciowego, tak bardzo ważnego. A ironja w ujęciu Schlegla jest raczej umysłowo abstrakcyjna, a nie uczuciowa. Wiemy jednak, że zwykle ironję wywołuje przeżycie uczuciowe z silnym oczywiście udziałem rozumu i powziętego zgóry zamiaru, co Schlegel też odrzuca.

W *Blütenstaub* (*Atheneum*, ersten Bandes erstes Stück, str. 79) podkreśla silnie Novalis zamiar. »Das Willkürliche ist das Pikante daran. Humor ist Resultat einer freien Vermischung des Bedingten und Unbedingten«. Następnie daje określenie, wyżej cytowane, ironji Schlegla, którą on jako humor określa. Sam bada genezę dowcipu i ironji: »In heitern Seelen gibt's keinen Witz. Witz zeigt ein gestörtes Gleichgewicht an: er ist die Folge der Störung und zugleich das Mittel der Herstellung. Den stärksten Witz hat die Leidenschaft. Der Zustand der Auflösung aller Verhältnisse, die Verzweiflung ist am fürchterlichsten witzig«. Tu geneza ironji: najsilniejszy dowcip spowodowany jest namiętnością. Podkreśla więc silnie czynnik uczuciowy. On też uwydatnia stronę społeczną dowcipu (*Blütenstaub* 79)².

Schelling też się zajmował problemem ironji, a swe poglądy wyłożył w *Philosophie der Kunst*. Artyście, podobnie jak inni teoretycy romantyzmu, wyznacza stanowisko wyjątkowe: on jedynie zdolny jest odzwierciedlić w sztuce wszechświat, t. zn. ducha i przyrodę; on jedynie ma prawo wnieść się ponad świat i kanony ogólnie uznane. Dzięki ironji demaskuje poeta ludzką, zuchwałą wolność, noszącą maskę prawności, występującą jako wartość ogólnie uznana³.

Solger, podobnie jak Schelling, ujmuje prawo komizmu i tragizmu metafizycznie. Według niego ma komizm te same prawa, co tragizm, bo oba mają do czynienia z wiecznymi prawami, z tem, co

¹ Erwin Kircher, op. cit. rozdział V.

² Das Unbedeutende, Gemeine, Rohe, Hässliche, Ungesittete wird durch Witz allein gesellschaftsfähig.

³ *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* t. V: Hans Heinrich, *Hebbels Anschauungen über das Komische*.

boskie. Humor określa jako połączenie komizmu z tragizmem, ironji z entuzjazmem. Ironja więc schodzi ze swego piedestału i staje się podziałem humoru. »Artystyczną ironję« definiuje w ten sposób: artysta musi zniszczyć prawdziwy świat, nietylko kiedy jest zjawą idei, lecz nawet jej wyrazem. Jest to taki nastrój, kiedy uważa prawdziwy świat za nic nieznaczący. Z estetycznych poglądów jego i Schellinga przeziiera perspektywa na tajemniczy, metafizyczny zarodek świata.

Hegel zajmuje się problemem ironji romantycznej¹. W jego poglądach niema metafizyczności Schellinga czy Solgera. Według niego tkwi komizm w przesadnym kulcie, często nieświadomym własnej indywidualności. Tak się da wytłumaczyć uśmiech »des Besserwissens«, służący osobie komicznej do podnoszenia się zwykle po klęsce, która ją spotyka przy zetknięciu z rzeczywistością.

Pojawia się pojęcie romantycznej ironji, choć mocno zmodyfikowane, jako rys charakterystyczny głupca, który w głębi serca uważa się za najpoważniejszego i najznacznieszego, chociażby ponosił fiasko przed światem przez swe szalone czyny. W ten sposób możliwe jest, że zniszczenie i zwycięstwo mogą trwać obok siebie.

6. Ironja w świetle różnorodnych poglądów estetycznych.

Epoka romantyczna wydała też estetyka, poetę Jean Paula Fryderyka Richtera. W jego *Vorschule der Aesthetik* znajdziemy rozpatrzenie problemu ironji. Analiza jego z dzisiejszego punktu widzenia niewystarczająca, ale u niego spotykamy próbę określenia istoty ironji jako wyrazu.

Widzi on w ironji pierwiastek obiektywny², a charakteryzuje ją jako »Schein des Ernstes« lub »Ernst des Scheines«. Tej obiektywnej ironji przeciwstawia »die subjektivierende und mehr lyrische Laune«, uważając, że ku ironji skłaniają się więcej ludzie rozumowi, a ku temu nastrojowi ludzie fantazji.

Podkreśla, że gorycz ironji wzrasta wraz z jej chłodem i powagą (z czem się zgodzić trudno, uwzględniając dzieła ironistów-subiektywistów) i że wymaga ciągłej obiektywizacji. Najwyżej stawia ironję Pla-

¹ Cytowane na podst. Hansa, j. w.

² Tom I, rozdz. VIII, str. 159 i dalsze: »Die komische Objektivität zeigt sich da, wo bloss der objektive Kontrast oder die objektive Maxime hervorgehoben und der subjektive Kontrast verborgen wird. Das ist aber die Ironie, welche daher als reiner Repräsentant des lächerlichen Objekts immer lobend und ernst erscheinen muss«.

tona (t. zn. chyba Sokratesa, przekazaną w pismach Platona). Tę nazywa »Weltironie«¹.

Problemem ironji zajmuje się też Vischer². Nie wyznacza ironji miejsca naczelnego, jak to czynili romantycy, lecz uważa ją za pewną kategorię estetyczną, będącą poddziałem dowcipu obok dowcipu abstrakcyjnego i dowcipu kształcącego. Ironję określa jako »der in seinen Gegenstand eingehende Witz« i daje analizę ironji, pojętej jako wyraz a mianowicie określa ją jako przedstawienie pozornie chwalaące, a w swej istocie ganiące. Podkreśla konieczność obiektywizmu³ i nawiązuje do teorii Jean Paula, wyjaśniając, że jego »pozór powagi« oznacza »powagę pozor« — a przez nią rozumie Jean Paul opanowanie się ironisty —, mówi też bardzo prawdziwie, że ironja staje się tem trudniejszą, im bardziej przedmiot jest komiczny. Według Ruge'a rozróżnia Vischer »ironję łagodną« i »ostrą, nieubłaganą, zimną«.

Prócz podziału wyżej przedstawionego, a mianowicie przydzielenia ironji do kategorii dowcipu, włącza ją w pojęcie szersze, a mianowicie w pojęcie jednej z form komizmu, uważając jednak, że ironja jako wyraźna forma dowcipu jest ostatecznie formą niedoskonałą, bo nie pozwala małości, którą gani, możliwości rehabilitacji, jak to ma miejsce przy komizmie.

Analizując tragizm, czyli »das Erhabene des Subjekts-Objekts oder das Tragische« (pomieszenie pojęć), zauważa, że często, dążąc do wielkości, okazujemy naszą małość, »a ten ruch, przeczący sobie, może być nazwany ironicznym«. Podkreśla też ironję losu, gdyż często, dążąc do dobra, stwarzamy zło, a jeszcze bardziej wzmagają się ona, gdy przeczuwając katastrofę, by ją uchylić, właśnie w nią wpadamy.

Widzimy więc w jego przedstawieniu zjawiska ironji: a) zgodę na stanowisko Jean Paula, jeśli idzie o obiektywizm ironisty, b) próby różnorodnego rozwiązania problemu, a mianowicie: włączenie ironji w kategorię dowcipu, próby włączenia w całokształt zagadnień komizmu i powiązania zjawiska ironji (jako ironji losu) z tragizmem. Jest tu więc ważne stwierdzenie, że jakkolwiek ironja przez kontrast powagi ze śmiesznością wchodzi w zakres zjawisk komizmu, może stać się przejawem tragizmu.

Lipps w studjum specjalnie temu problemowi poświęconem⁴

¹ Str. 167: »Weltironie, welche nicht bloss über den Irrtümern, sondern über allem Wissen singend und spielend schwebt, gleich einer Flamme frei, verzehrend und erfreuend, leicht beweglich und doch nur gen Himmel dringend«.

² Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846.

³ »Das witzige Subjekt muss ganz hinter der Coullisse stehen. Nichts ist schlimmer als Herausplatzen mit direktem Tadel und allzu lebhaftes Lob«.

⁴ Theodor Lipps, *Komik und Humor*, 1898.

opiera pojęcie komizmu na kontrastach między doskonałością a niedoskonałością, między czemś wzniosłym a małym, między oczekiwaniem a rzeczywistością¹. Analizuje humor i komizm z punktu widzenia czysto estetycznego (nie psychologicznego), a do działów komizmu zalicza też »określenie ironiczne« (ironische Bezeichnung)² i »ironiczne połączenie sądów«, a w tem »dowcipne ograniczenie«³, i »ironiczne dowiedzenie przeciwieństwa«.

Ciągle opiera się Lipps na pojęciu »des Nichtigen« (tego, co mało znaczące) i przekształceniu go w coś przeciwnego.

Tu zauważyć musimy, że trzeba by też przeciwstawić to, co dodatnie, co godne pochwały, temu, co ujemne i na nagane zasługuje. Zmienia się to, gdy z zakresu komizmu, pojęcia obiektywnego, przechodzi Lipps do humoru, subiektywnego pojęcia. Musimy zapoznać się z jego określeniem humoru, bo tu i ironję zalicza. Uważa, że humor to pewien nastrój, lub sposób patrzenia na rzeczy. Mam humor, gdy mam ten nastrój. Ja sam jestem wyższy ponad różne zjawiska i tak patrzę na świat. Znajduję w nim rzeczy śmieszne i zagłębiam się w komizmie, obserwując go. Wkońcu osiągam wzmocnienie i wywyższenie siebie samego, lub tego, co wzniosłe we mnie. Jest to »humor pogodzony, nieporóżniony«.

Rozróżnia trzy rodzaje humoru. Jest humor nieszkodliwy: spostrzegamy komizm i jesteśmy z nim pogodzeni. Jest humor taki, że wyśmiewamy coś, a nie uśmiechamy się; jest konflikt między tym przedmiotem, a tem, co jest »Erhaben«; jest to humor poróżniony, satyryczny. Trzecia wreszcie możliwość jest taka, że konflikt istnieje i dochodzi do rozwiązania, t. zn. że to, co śmieszne, niszczy się samo w sobie i przez to zwycięża to, co wzniosłe; to jest humor ironiczny.

Satyryczny humor może być ostry, gorzki, ale zostaje humorem, dopóki nie odtrąca tego, co śmieszne, lecz, jak to jest zgodne z naturą satyry, zajmuje się tem przez ośmieszanie, a więc bierze w tem udział.

W trzecim wypadku rzecz zwykła jest w konflikcie do wzniosłej i zostaje przez nią zniszczona. Ale musi się to dziać w sposób »humorystyczny«, jeśli ma być stopniem humoru. Zwycięstwo wzniosłości objawia się jako samozniszczenie tego, co mało znaczące. Ironja jest więc »komizmem samozniszczenia«.

¹ Odnośnie do tej teorii kontrastów powołuje się na Kräpelina, szkołę Wolfa, Kanta, na Jean Paula i Vischera.

² Str. 6: Gdy czyn godny nagany nazywam chwalebny, gdy me skromne mieszkanie pałacem mienię, i t. p.

³ Np. oznajmia się wolność druku, by dodać wyjątki i ograniczenia, które nie już nie pozostawiają z faktu.

Następnie przechodzi do stanowiska mego »ja« w każdym z tych wypadków.

W wypadku drugim zdajemy sobie sprawę ze zła na świecie, patrzymy na świat z poczuciem własnej godności i wyższości. Mamy tu już świadomość wyższości i godności idei, a zarazem zyskujemy możliwość wydania wyroku na to, co płaskie. To satyryczny pogląd na świat. W trzecim wypadku przeciwieństwo jest zniesione, humor staje się pojednany (wiederversöhnt), o ile dochodzę do tego przekonania, że to, co małoznaczne, wkońcu zostanie przez wyciężone, lub straci swą moc, a przez to idea zwycięży. Ten w najgłębszym znaczeniu humorystyczny światopogląd nazywa »światopoglądem ironicznego humoru«.

A więc ironję umieszcza jako poddział humoru, tworząc jakby trójcę estetyczną: tezę, antytezę, syntezę. Tezą byłby »humor pogodzony«, bo przyjmuje kontrast, stwierdza go i zgadza się nań, antytezą humor satyryczny, bo zwalcza to, co niskie i małoznaczne; wreszcie humor ironiczny, najgłębszy i najwyższy, przyjmuje tę walkę, lecz przyznaje zwycięstwo wyższości, więc po walce staje się pojednany i jest syntezą tamtych dwóch.

Trudno zgodzić się na umieszczenie ironji w ramach humoru jako jego poddziału, niezawsze też odpowiada ironja kategorii trzeciej, lecz raczej drugiej, ale znamienne jest ujęcie ironji jako »samoniszczącej się«, a światopoglądu ironicznego jako takiego, który jest pewny, że wzniosłość odniesie zwycięstwo nad płaskością.

Ciekawie ujmuje ten problem Bergson. Wychodzi on z punktu widzenia społecznego i uwzględnia nietyle estetyczną wartość śmiechu, co społeczno-obyczajową¹. Zupełnie odmiennie od Lippsa określa humor i ironję. Uwzględnia ich równowagę i istnienie tego samego przeciwieństwa w ich istocie, natomiast inne środki i odwrotny kierunek.

»Istnieją dwa rodzaje krańcowego zestawiania, między którymi uskutecznia się transpozycja: między czemś bardzo dużym a bardzo małym i między lepszym a gorszym«.

»Najogólniejszym może z takich przeciwstawień będzie przeciwstawienie życia realnego idealnemu, tego, co jest, temu, co być powinno« (str. 96). Podkreśla więc coś odmiennego od Lippsa: nie kontrast między wzniosłością a płaskością, ale między ideałem a rzeczywistością, między naszymi pragnieniami a ich realizacją.

O ile chodzi o przyczynę powstania ironji i humoru, to będzie nią przeciwieństwo między tem, co jest, a tem, co być powinno. »Tu również transpozycja może iść w dwóch odwrotnych kierunkach. Czasem wyrażamy to, co być powinno, udając, że jest niem właśnie

¹ Henryk Bergson, *Śmiech*, studjum o komizmie, Lwów 1902.

to, co jest: na tem polega ironja. Czasem znowu przeciwnie: opisujemy dokładnie i szczegółowo to, co jest, udając, że właśnie tak być powinno; i w ten sposób często wyraża się humor. Tak zdefiniowany humor jest odwróceniem ironji. Posługujemy się ironją, wznosząc się coraz wyżej do tego ideału dobra, który chcielibyśmy urzeczywistnić. W ten sposób ironja może się wewnątrznie coraz bardziej rozpalać i stawać się coraz wymowniejszą. Humor natomiast schodzi coraz niżej w głąb istniejącego złego, ażeby z zimną obojętnością notować jego szczegóły«.

Jest więc wyraźne przeciwstawienie tych kategorii, podczas gdy Lipps wprowadzał między niemi stosunek podrzędności i nadrzędności.

W ironji podkreśla Bergson dodatnie określenie tego, co ujemne, humor zaś opisuje to, co ujemne, udając, że jest ono dodatnie. Lipps uważał ironję za najwyższy stopień humoru, a taksamo czyni Bergson: przeciwstawiając te dwa rodzaje, stawia ironję wyżej, wyznaczając jej pęd ku górze.

Tworząc résumé swej rozprawy, tak określa funkcję śmiechu:

»Śmiech jest przedewszystkiem upomnieniem, mającem poniżyć i sprawić przykrość osobie, do której się odnosi«.

»Intencja przynajmniej może być dobrą, często się karci dlatego, że się kocha, i śmiech, karcąc zewnętrzne objawy niektórych wad, zachęca nas w imię naszego własnego dobra do uniknięcia tych wad i do wewnętrznej poprawy«. Silnie podkreślona społeczna, wychowawcza funkcja śmiechu¹.

Całkiem inne, bardzo negatywne ujęcie spotykamy w *Estetyce* Lemckiego². Widzi on w ironji wyłącznie elementy ujemne, podkreśla je, przeciwstawiając ironję komizmowi. W ironji pierwiastek dobrodusznosci właściwy komizmowi jest wykluczony, bo tkwi w niej narzędzie ostre i zabójcze. Ponad dowcip i komizm wysuwa humor.

¹ »Funkcją śmiechu jest upokarzanie i onieśmianie. Nie zdołałby się utrzymać, gdyby przyroda nawet w najlepszych ludziach nie była zostawiła małego kącika złości lub choćby złośliwości«.

»Śmiech wreszcie, podkreślając kształty niespokojnych falowań na powierzchni społeczeństwa, wypełnia czynność bardzo użyteczną... Przyływ morza zostawia często taką pianę na piaskach wybrzeża. Dziecko, bawiące się opodal, chce sobie złapać garść tej piany i dziwi się, że w chwilę potem ma w ręku tylko kilka kropel wody jeszcze bardziej słonej i gorzkiej niż woda fali, która tę pianę wyrzuciła«.

»Śmiech rodzi się taksamo, jak ta pianą, znacząc na powierzchni życia jego ciągle zewnętrzne zaburzenia i utrwalając natychmiast wiecznie płynne kształty tych wstrząśnień. Jest on również pianą o słonej zawartości i taksamo jak ona się iskrzy« (str. 150—152).

² Karol Lemcke, *Estetyka*, przekład Zawadzkiego, wydanie trzecie, Lwów 1901.

Podkreśla on więc (spotykamy to po raz pierwszy) praktyczną wartość ironji jako broni w walce, natomiast nie uwzględnia nastroju, wywołującego ją.

I ta strona kwestji jest ważna, bo niejednokrotnie z tem się właśnie spotkamy: ironja będzie ostrem narzędziem we walce u Słowackiego i u Byrona. Ujęcie problemu ironji przez Lemckiego jest wyrazem reakcji przeciw ironji romantycznej, którą uważa za igraszkę artysty z życiem, otoczeniem, własną twórczością, a nawet z wszelkimi ideałami. Ważne jest to, że akcentuje praktyczną wartość ironji, jako narzędzia »ostrego i zabójczego«.

Zanim przejdziemy do przedstawienia zagadnienia ironji w świetle studjów, ujmujących wszechstronnie to zagadnienie, zajmiemy się psychologicznem naświetleniem zagadnienia ironji. Jean Paul, Vischer i Lipps przedstawiali ironję, jako kategorię estetyczną, Bergson ujmował zjawisko »śmiechu« wogóle, a ironji w szczególności jako objaw społeczny, spotkaliśmy się więc z podkreśleniem życiowego, praktycznego jej znaczenia; nie wyświetlił się jednak problem, skąd się bierze w duszy człowieka potrzeba takiej, a nie innej reakcji na zjawiska świata zewnętrznego lub przeżycia wewnętrzne. Odpowiedź na to zagadnienie dają teoretycy sztuki kierunku psychologicznego, a wśród nich jeden z najwybitniejszych jej przedstawicieli R. Müller-Freienfels w *Psychologie der Kunst*¹. Nie analizuje tego zjawiska łącznie z psychologją twórczości, lecz przy wyświetlaniu psychologii doznania estetycznego; pod działem »czynników emocjonalnych« rozróżnia przeżycie tragizmu, wzniosłości, etyczne uczucie w sztuce i przeżycie komizmu. Wyświetlenie przeżycia komizmu w duszy doznającego (des Kunstgeniessers) rzuci też światło na to przeżycie wogóle, nie rozświetli jednak problemu tego przeżycia w duszy twórcy.

Zwraca on uwagę na trudności analizy tak złożonego przeżycia, jakim jest przeżycie komizmu. Nie zgadza się z ujmowaniem komizmu jako czegoś obiektywnego, bo nigdy rzecz nie jest komiczna sama w sobie. Stwierdza, że wszystkie warunki, mające zrodzić komizm (rozpłynięcie się oczekiwania wniwecz, połączenie wzniosłości z podłością) niekoniecznie go rodzą. Żeby rzecz odczuć jako komiczną, konieczne jest subiektywne nastawienie, uzewnętrzniające się w specyficznej reakcji, a tą jest śmiech. Jeżeli powstanie takie subiektywne nastawienie, rzeczy najpoważniejsze stają się śmiesznymi.

Jeżeli uwzględnimy, że nastawienie ironiczne, jakkolwiek płynące może z tragicznych uczuć, uzewnętrznia się w reakcji zbliżonej do

¹ *Psychologie der Kunst*, Band I, Allgemeine Grundlegung und Psychologie des Kunstgeniessens, Leipzig-Berlin 1923.

śmiechu, dalsze wywody Freienfelsa rzucą światło na źródła tej specyficznej reakcji, którą my jako ironję określamy (w sensie funkcji, nie jej wyrazu).

»Śmiech to akt odruchowy, służący do tego, by usunąć lekkie uczucie przykrości; towarzyszą mu jednak silne uczucia przyjemności i one przewyciężają uczucia przykre«. Dokładnie analizuje wszelkie źródła śmiechu, a więc: śmiech może mieć charakter depresji — wtedy to śmiech z akłopotania: gdy czujemy się zakłopotani, śmiejemy się i w ten sposób wyzwalamy się z zakłopotania i salwujemy naszą pozycję wobec otoczenia — bo śmiech ma wielkie znaczenie społeczne¹.

Inny ważny moment, tłumaczący genezę pewnego typu ironji: afekty agresywne też w śmiechu znajdują ujście. Śmiech służy tu do wyzwolenia nagromadzonych wrogich afektów«. I tu podkreśla Freienfels moment socjalny, ale w przeciwnym znaczeniu, niż Bergson. Inny moment genetyczny: dodatnie samopoczucie jednostki; wtedy powstaje śmiech przekory i przewagi, zwłaszcza jeśli splatają się z tem wrogie afekty. Ostatnie wreszcie źródło śmiechu, przejawiającego się jako uśmiech humoru: afekty sympatji. Godzi się z teorjami »objektywizmu« komizmu w tym sensie, że do subiektywnych stanów przyłączają się fakty obiektywne, które z natury rzeczy zdolne są śmiech wywołać.

Postaramy się zastosować wywody Freienfelsa do ironji: obiekt wtedy staje się obiektem zdolnym wywołać ironję, gdy powstanie odpowiednie nastawienie subiektywne. Przyczyną tego nastawienia może być zakłopotanie i chęć ratowania zagrożonej swojej pozycji (np. ironja ludzi słabych, którzy ironizują drugich, by zdobyć nad nimi przewagę, a równocześnie zabezpieczyć się od ironji z ich strony). Afekty agresywne szukają sobie ujścia w ironji (ironja jako broń w walce z wrogiem), z czem łączy się uczucie przewagi i wyższości ironisty (które jest uczuciem podstawowem ironji). Wreszcie ironja wypływać może z sympatji do przedmiotu ironizowanego (ironja Sokratesa, ujęcie Bergsona, Höffdinga, o czem niżej).

Spotykamy więc psychologiczne wytłumaczenie przeżycia komizmu, które mutatis mutandis rozświetla problem powstawania ironji.

Höffding w *Humor als Lebensgefühl*² daje głębokie ujęcie psychologiczne humoru w jego wszelkich przejawach. Wychodzi od prze-

¹ Tę funkcję śmiechu podkreślał też Bergson, ale inne jej znaczenie: według Bergsona wpływa się wychowawczo na otoczenie, według Freienfelsa śmiech ratuje naszą zagrożoną pozycję wobec otoczenia.

² Harald Höffding, *Humor als Lebensgefühl (Der grosse Humor)*, Eine psychologische Studie, Leipzig und Berlin 1918.

ciwstawienia t. zw. »Einzelgeföhle« i »Gesamtgeföhle«, uważając humor za »Gesamtgeföhle«. Istnieją różne rodzaje śmieszności zależnie od tego, co ją wywołuje: uwolnienie od niebezpieczeństwa, antypatja do przedmiotu, sympatja. Zgadza się on z określeniem angielskich pisarzy: Thackeraya i George Eliot, że »humour is wit and love«, a więc »dowcip i miłość«. Podkładem humoru może być albo nasza przewaga, lub żal, tęsknota, sympatja; w każdym wypadku musi istnieć przeciwieństwo między rzeczywistością a tem, co jest w naszej duszy¹. Najważniejsze to, że »stosunek do życia musi być pozytywny«². Nie ceni satyry, bo prawdziwa przewaga prowadzi do humoru, a nie do szyderstwa³. Ironja też może być jednym ze środków satyry. Wtedy występuje z pozornem uznaniem i powagą, a jej istotą jest napadanie i niszczenie. Tu więc określa ją Höffding jako »Re-defigur«. Ironja jest tu tylko środkiem, a nie oznacza specjalnego typu. Nazywa ją »die kleine Ironie«. To więc, co u Lemckiego jest jej istotą, nie przestaje i tu nią być, ale w odniesieniu do «małej ironji»; »wielka ironja« jest nietylko formą i środkiem, lecz pewną postawą życiową (ein Lebensstandpunkt).

Mała ironja, jako czysta forma i figura, musi się starać o to, by rozumiano, że jest ironją. Wielka tego nie czyni. Przy niej — jak u Sokratesa, odpada polemiczny stosunek względem otoczenia, bo albo jest ucieczką dla ducha o wielkiem bogactwie wewnętrznem, lub objawia się jako metoda, pedagogiczny środek »umożliwiający zrozumienie innych osobowości, co znów jest warunkiem pomocy, wychowania i współpracy«⁴.

Satyra odtrąca przedmiot, ironja zaś umożliwia stworzenie wspólnoty z nim. Widzimy więc tu, podobnie jak u Lippsa, wywyższenie ironji ponad satyrę i uznanie w niej pozytywnych pierwiastków. Dowodzi dalej Höffding, że jeżeli ironista wywołuje oburzenie otoczenia, to dlatego, że nikt nie lubi, by wyprowadzać go z dawnych form życia, a każdy niepewny się czuje wobec człowieka, usuwającego się ze wspólności.

Wyodrębnia też »künstlerische Ironie« — ironję artystyczną, którą, podobnie jak romantycy, głównie u Shakespeare'a podziwia. Ironja artystyczna ma ze sztuką to wspólne zadanie, że daje konkretne i indywidualne obrazy charakterów i losów. I tu niema elementu

¹ Str. 62 i nast.

² »Dass das Verhältnis zum Leben positiv ist, oder dass der Lachende oder Lächelnde hierbei jedenfalls sich einschliesst«.

³ Choć Nietzsche uważał szyderstwo za objaw silnej przewagi.

⁴ Str. 70: »dass Verstehen anderer Persönlichkeiten zu ermöglichen, ein Verstehen, das wiederum Bedingung für Hilfe, Erziehung und Mitarbeit ist«.

negatywnego, bo pozytywną rzeczą jest indywidualizowanie tego, co inni niewyraźnie czują. Rozpatruje też ironję jako formę humoru. Blińska humorowi jest ta kategoria, która ma charakter zgody na przypuszczenia drugich. Tak w humorze, jak i pedagogicznej ironji jest połączenie między humorystą a jego przedmiotem.

Pozorne przyjmowanie wartości i sądów u ironisty tłumaczy Höffding tem, że ironista chce utrzymać swą wewnętrzną wolność, lub wyzwoić psychiczną energję u ludzi hołdujących celom i sądom, z którymi on się nie zgadza. Nawiązuje do pojęcia »ironji romantycznej« Schlegla; przez to żartobliwe pośrednie wypowiedanie się artysta chroni swe wewnętrzne zadania.

Za najważniejsze przeciwieństwo, wywołujące ironję, uważa przeciwieństwo między światem wartości a światem rzeczywistości. Przy analizie wielkiego humoru podkreśla, że splatają się na to uczucie śmiech i powaga, bo wielki humor widzi, że życie jest wielkie i małe, tragiczne i komiczne (co podkreślał Solger). Łączy nawet wielką ironję z żalem i twierdzi, że za ironją i bolesnym żalem może tkwić rezygnacja, czasem więcej praktyczna, to gorzka, to znów odważna¹. W miarę pogłębiania się podmiotowego podkładu ironji staje się ona coraz bardziej humorem, a więc ironję, podobnie jak inni estetycy, uważa Höffding za obiektywną.

Ciekawe jest też ujęcie, że do humoru, nietylko ironji, skłaniają się bardziej ludzie przesiąknięci pesymizmem, bo optymizm lubi brać rzeczy bardziej powierzchownie.

Spotykamy więc u Höffdinga rzecz nową: stworzenie pojęcia »małego« i »wielkiego humoru« i podobnego podziału ironji. Z wielkiego humoru tworzy światopogląd, a przynajmniej »nastrój życiowy« (eine Lebensstimmung). Wielką ironję uważa za postawę życiową (Lebensstandpunkt) i uważa, że to nie chwilowy nastrój, lecz stałe życiowe usposobienie, bo wpływa ono albo z chęci wzajemnego zbliżenia się, lub też z chęci izolacji swego bujnego »ja« od świata zewnętrznego. Oba typy znajdziemy w genezie ironji Słowackiego.

Zupełnie oryginalne ujęcie spotykamy u Fr. Paulhana w studjum *La morale de l'ironie*. Sam tytuł wskazuje na zasadniczą koncepcję autora. Lipps jest estetykiem, Höffding tworzy psychologję humoru, Paulhan zaś, rozpatrujący problem ironji ze społecznego punktu widzenia, najbliższy będzie Bergsonowi. Bergson jednak zajmuje się »śmiechem« w różnych jego przejawach, a Paulhan moralnością społeczną, gdzie na błędnych drogach walki pierwiastków egoistycznych ze społecznymi znajduje względne wyjście w pozycji ironicznej wobec życia.

¹ Str. 142: »Hinter der Ironie und der Wehmut wird eine grosse Resignation liegen, bald mehr praktisch, bald mehr kontemplativ, bald bitter, bald mutig«.

U Bergsona śmiech jest jakgdyby napomnieniem społecznym, u Paulhana jest jedyną możliwą formą, tworzącą jakiś łącznik między walczącymi pierwiastkami.

W każdym z nas istnieje antagonizm mego »ja« z mojem »my« i świat pełen konfliktów między pragnieniami a powinnością. I te dwa pierwiastki ciągle walczą z sobą. Każdy z nas jest jednostką egocentryczną a zarazem społeczną. »Je suis les autres, mais je suis moi«¹. Istnieje w nas nieświadomie »dusza społeczna« (l'âme sociale). Stale podkreśla to, że »my jesteśmy jednością i wielością, ja jestem sobą i jestem tobą, ja cię kocham i nienawidzę, a gdybym cię nie kochał, nie mógłbym cię nienawidzić«.

Chodzi o to, by znaleźć jakieś stanowisko, któreby godziło te wszystkie sprzeczności. Za jedyne uważa stanowisko ironji (une attitude d'ironie)². Nie twierdzi, że ironja jest podstawą moralności³, lecz jest jedynym stanowiskiem, odpowiadającym naturze świata i społeczeństwa. Jest więc u niego ironja ogólnym nastrojem, podobnie jak w romantycznej ironji i w ujęciu Höffdinga.

U romantyków niemieckich jest ta ironja formą, łączącą »ja« ze światem zewnętrznym, ale w sposób mglisty i abstrakcyjny, u Höffdinga — biorąc jego teorię w jaknajszerszym znaczeniu — jest to uczucie sympatji, starającej się ułatwić człowiekowi pogodzenie wszelkich sprzeczności, zaś u Paulhana jest to najwyraźniejsza forma, łącząca moje »ja« ze światem, ale ten świat nie jest siłą daną zzewnątrz, lecz jest przerzucony w głąb naszej duszy; niema więc walki tego »ja« ze światem, ale ze samym sobą, bo ten świat tkwi w nas. Mamy więc w tych trzech ujęciach jakgdyby trzy stopnie: od połączenia dość teoretycznego przez połączenie wszelkich sprzeczności zapomocą uczucia pogodnego humoru aż do połączenia w naszej duszy sprzeczności między jednostką a światem.

Ironja, wypływająca z ogólnej koncepcji życia, jest korzystna dla ciągłej kontroli, zapobiegającej przecenianiu chwilowych wartości. Ironja nie wywołuje ani obojętności, ani miękkości charakteru — nietylko nie przeszkadza uczuciom i myślom, lecz przyczynia się, że je odczuwamy, a może je tylko osłabiać lub wzmacniać.

Rozróżnia Paulhan ironję ludzi słabych (des impuissants), którzy śmieją się z tego, czego nie mogą odczuć lub zrozumieć i przez ironję czynią swe życie bardziej znośnem. Istnieje ironja z zazdrości: poniża się to, czego się nie ma, zwłaszcza, jeżeli się tego pragnie. Te dwa rodzaje ironji spotykamy bardzo często w dramatach Słowackiego

¹ Str. 10.

² Str. 145.

³ Str. 146.

i Shakespeare'a, jako przyczynki do charakterystyki osób. Ale ironja niekoniecznie rodzi się z nieżyczliwości, nie musi być pogardliwą i wywyższającą. Często towarzyszy jej dobroć i sympatja¹.

Ironja nie jest jedynie obroną przeciw drugim. Może być obroną człowieka przed samym sobą. Istnieje też ironja niska, która jest rodzajem udanej wyższości, rozmyślnie impertynenckiej. Jest to ironja tych, którzy nie chcą wejść w sądy i uczucia drugih, lecz je rozmyślnie lekceważą. Ironja jest zwykle obroną człowieka bojaźliwego, a czasem zbyt wrażliwego, który się usuwa, przybierając postawę wyższości. Ironja ta nie staje się nigdy samoironją.

Ironja przypomina nam względność wszystkiego, nie pozwala zbyt podziwiać ani zbyt gardzić. »Niecو ironji może poniżać, zbyt wiele czasem podnosi«². Ma ironja często charakter wybitnie pozytywny, bo odkrywając sprzeczności i niedoskonałości wielu rzeczy, zbliża je do nas.

Następnie stara się Paulhan wyprowadzić ogólny system moralności, która z ironją łączyć się może. Wytworzy się przez nią »trzeci duch« (tiers esprit), który nie będzie ani duchem indywidualnym, ani społecznym, lecz czemś wyższym, co będzie poza i ponad niemi, duch łączący je i kierujący niemi³. Ironja go pobudza i nadaje kierunek jego rozwojowi, on rodzi się z niej, wywodząc swój byt z walk i sprzeczności. Ironja zna względność wszystkich rzeczy i dlatego duch ludzkości prowadzi do tolerancji. Ten »tiers esprit« znajdzie źródła niewyczerpane ironji smutnej w tym chaosie harmonji i dysharmonji, a dążyć będzie do stworzenia takiej formy społecznej, któraby pogodziła życie jednostkowe ze społecznem. Duch ten wiedzieć będzie, że ironja jest formą przejściową życia, że jak inne formy pochodzi z braku doskonałości, ma je poprawić i z niemi zniknąć⁴.

Moralność ironji jest więc moralnością istoty nieprzystosowanej do życia, człowieka rozdwojonego między jego duszą egoistyczną a społeczną, między jego »ja« a »my«⁵.

Zyskaliśmy oświecenie ironji z nowego całkiem punktu widzenia, już nietylę estetycznego czy psychologicznego, lecz raczej socjologicznego.

Pallante rozpatruje ironję we wszelkich jej przejawach w związku z jej psychologiczną podstawą⁶. Teorię Paulhana przypomina o tyle,

¹ Str. 159.

² Str. 163: »Un peu d'ironie rabaisse, beaucoup d'ironie relève parfois«.

³ Str. 165.

⁴ Str. 173.

⁵ »La morale de l'ironie est évidemment celle d'un être qui est mal adapté à la vie, et c'est le cas de l'homme partagé entre son âme égoïste et son âme sociale, entre le »moi« et »les autres«.

⁶ G. Pallante, *L'ironie*, étude psychologique, Revue Philosophique t. 61.

że uwzględnia konflikt społeczny, ale jako jeden z wielu, a różni się zasadniczo, podkreślając w ironji raczej pierwiastek indywidualny twórcy¹.

Zaczyna Pallante od rozważania, czy ironja jest uczuciem indywidualnym, czy raczej społecznym, a jej istotę oświetla nietyle z punktu widzenia jej genezy, lecz obiektu. Ironizować można siebie, naturę, Boga. »Ironja ma przed sobą państwo nieskończone i powiedzieć można, że rozprzestrzenia się na uniwersalną rzeczywistość«. »Jednak werwa wielkich ironistów zwracała się zawsze przeciw życiu społecznemu z jego różnaitościami, sprzecznościami, dziwactwem i anomaljami wszelkiego rodzaju«. Ironja rozwija się bardzo często »na tem »milieu« złożonem, zmiennem, pełnem dysharmonji i kłamliwem, jakim jest świat społeczny«. Jest jedną z głównych możliwych pozycyj osobnika względem społeczeństwa (to samo u Paulhana).

Zasadniczą przyczyną ironji jest według niego — jak to i dotąd poznaliśmy — dualizm myśli i czynu, rozumu i uczucia, lub myśli abstrakcyjnej i intuicji. Śmiech i ironja mają to samo źródło, a jednak śmiech jest wesoły, a ironja bolesna. W śmiechu cieszy nas triumf intuicji nad myślą (Schopenhauer), czasem jednak ta porażka rozumu jest bolesna i to powoduje ironję i jest źródłem niepokoju i smutku w ironji.

Podkreśla on ciągle bolesność ironji, co jest rzeczą wielkiej wagi i co odpowiadać będzie naszej koncepcji ironji u Słowackiego. Źródło ironji tkwi w tem, że równocześnie czujemy i rozumiemy, a święcąc porażkę rozumu w śmiechu, zarazem przeżywamy klęskę swego »ja«². Ironja wypływa więc ze smutku, ma w sobie coś tragicznego i jest uczuciem głębszem niż śmiech³.

Są i inne konflikty: dwoistość myśli i czynu, ideału i rzeczywistości. Jednostka może się rozdzielić w aktora i widza w dramacie życiowym, a w tej »Doppelgängerei« dopatrywać się można źródła ironji. Za najgłębszy uważa autor konflikt rozumu i uczucia, a ironiści to ludzie uczuciowi, starający się uwolnić od uczucia przy pomocy ironji. Inni znów lubują się w sentymentalizmie, a u tych ironja jest osłoną uczucia. Ironję zwie nawet »córką

¹ Na tem stadjum kończy część pierwszą, bo ono doprowadza zagadnienie do tego momentu, że po wszechstronnem zbadaniu »wielkiego humoru« wogóle, po specjalnem uwzględnieniu ironji społecznej, jako ogólnej i jedynie możliwej pozycji jednostki, istoty indywidualnej i społecznej, dochodzimy do koła ciaśniejszego; wyświeśla nam ironję jednostki, i to twórczej. Przez to wchodzimy już bezpośrednio w zagadnienie.

² »Car quand nous fêtons la défaite de la raison, c'est la défaite de nous-mêmes que nous fêtons«.

³ To samo u Bergsona, Lippsa.

uczuciową bólu«, a jest ona też córką zimnego rozsądku. Wprowadza więc rozróżnienie, że istnieje ironja chłodna, rozsądna — i namiętna, rozpalona, uczuciowa.

Przyczyny powstania ironji: rozbrat między rozsądkiem a uczuciem, lub rozdarcie w samym uczuciu: równoczesne uczucia sprzeczne, jak sympatja i antypatja, miłość i nienawiść, a zwłaszcza walka instynktu indywidualnego ze społecznym. »Muza kontrastów jest źródłem ironji«.

Umysłowość ironisty uważa za złożoną, dualistyczną i analityczną, a przytem pesymistyczną, bo jej podstawą jest koncepcja pesymistyczna, którą wielu »prawem ironji« nazwało. Oddziela też ironję od cynizmu, który z egoizmu wypływa. Dla ironisty własne życie nie jest czemś wyższem od życia drugich. Istnieje równie głęboka, jeśli nie głębsza ironja względem swego »ja«. Ironja zdradza inteligencję delikatną w odczuwaniu wrażeń, jakiej nie spotykamy u istot płasko-egoistycznych.

Nie można jej przeciwstawić temu, co »sérieux«, bo ona jest niem właśnie, a nawet jest tragizmem. Dusze najbardziej uczuciowe skłonne są do ironji. Aby być prawdziwym ironistą, trzeba też mieć zdolność dziwienia się temu, co płaskie i brzydkie. Przez swą pozycję wybitnie intelektualną jest też uczuciem arystokratycznym. Każdy ironista jest arystokratą z inteligencji. Jednym z jej źródeł jest duma, którą Amiel nazwał »pogardą olbrzyma dla karłowatego świata«.

Przez swą postać indywidualistyczno-pesymistyczną, przez arystokratyzm jest ironja uczuciem romantycznym, jest romantyzmem myśli i uczucia. Pojawia się głównie w epokach romantycznych.

Na podstawie sądów innych krytyków dochodzi autor do tego przekonania, że ironja jest prawdziwą wolnością, że jest prawdziwą poezją i tą solą odżywczą, dzięki której do dziś zachowały swą wartość *Satyricon*, *Don Quixote* czy *L'ane d'or* i *Pantagruel*.

Doszliśmy już do właściwego zagadnienia przez poznanie wszelkich pobudek rodzących ironję. U Pallante'a spotykamy prawie wszystkie, a zarazem wprowadza on w zagadnienie ironji w sztuce i u artystów¹.

7. Synteza.

Zanalizowaliśmy pojęcie »ironji« jako nastawienia psychicznego, nastroju i wyrazu tego nastroju. Doszliśmy do wniosku, że zasad-

¹ Znaczenie dziejowe ironji jako wartości estetycznej i kulturalnej przedstawia Schasler, *Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und aesthetischer Beziehung*, jej znaczenie kulturalne podkreśla Brüggeman, *Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der deutschen Romantik*.

niczą postawą uczuciową ironisty jest poczucie wyższości nad przedmiotem ironizowanym, istotą nastawienia ironicznego — poczucie kontrastu między przedstawieniem przedmiotu ironizowanego a jego stanem faktycznym.

Określiśmy różne możliwości przejawiania się »formalnego« ironji, stwierdzając, że i tu zasadniczym elementem jest przeciwieństwo.

Wyjaśniliśmy pochodzenie określenia »ironja« i daliśmy szkicowy obraz przejawiania się ironji w różnych epokach i różnych formach, zatrzymując się przy ironji Sokratesa jako jej twórcy, przy ironji wieku oświecenia jako pomostu do ironji romantycznej, której genezą i istotą zajęliśmy się dokładniej, by dać tło dla twórczości Słowackiego i wyjaśnić, że ironja naszego poety, zrodzona z głębokich przeżyć osobistych, nie da się oddzielić od prądów uczuciowych i myślowych epoki, która stworzyła nawet pojęcie »ironji romantycznej«.

Następnie daliśmy przegląd pewnych poglądów estetycznych na zjawisko ironji, przyczyny jej powstawania, jej rodzaje, odcienie, celowość.

Istota ironji jako nastroju, nastawienia psychicznego została w świetle tych badań wyjaśniona, nie rzuciły one jednak światła na zjawisko ironji, pojętej jako wyraz¹, — z wyjątkiem wyjaśnienia Jean Paula, że ironja to »Schein des Ernstes« lub »Ernst des Scheines«.

Przyczyną powstania ironji jako nastroju, nastawienia psychicznego jest zasadniczo poczucie kontrastu. W świetle poglądów estetyków romantycznych jest to poczucie kontrastu między wysoką wartością twórczego »ja«, a względnie małą wartością otaczającego twórcę świata, poczucie wypiaślowane przez filozofję romantycznej jaźni Fichtego, ucznia i kontynuatora Kanta, a zrodzone też z teoryj estetycznych Schillera, poczucie wyrosłe na tle światopoglądu romantycznego, którego zasadniczymi cechami: 1) bunt przeciw światu, 2) ucieczka ze świata i tworzenie nowych światów. Jako skrajna konsekwencja obu form walki ze światem wypływa pojęcie »ironji romantycznej«.

W świetle innych poglądów estetycznych: ironja wypływa z potrzeby walki mojego »ja« ze światem, bo istnieje kontrast między ideałem a rzeczywistością (Bergson, Höffding, Pallante), między myślą a czynem (Pallante), myślą abstrakcyjną a intuicją (Pallante), rozumem a uczuciem (Pallante), lub w nas samych jest rozdarcie wewnętrzne, np. między sympatją a antypatją

¹ Tem zagadnieniem zajmujemy się w trzeciej części rozprawy.

do przedmiotu ironizowanego (Pallante), lub między naszym instynktem egoistycznym, który każe nam odejść od ludzi, a społecznym, co nas prze ku ludziom, między mojem »ja« a mojem »my« (Paulhan).

To poczucie kontrastu może wyrastać na tle miłości, sympatji do świata i ludzi, lub na tle antypatji. Według Höffdinga i Bergsona zasadniczą postawą uczuciową ironisty jest sympatja, miłość, które rodzą potrzebę przekształcenia świata przy pomocy ironji. I Lipps widzi w ironji wyraz pogodzenia się ze światem, wpływającego z sympatji do świata, jednak drogą do tego jest walka.

Sympatja może być podłożem dla powstania »śmiechu« — twierdzi Müller-Freienfels, który podkreśla raczej elementy agresywnej natury, podobnie jak Lemcke, który genezy ironji dopatruje się w potrzebie walki. Freienfels podkreśla też i inne możliwości, a przede wszystkim wyzwolenie uczucia przykrości, powstałe na tle zakłopotania lub poczucia poniżenia.

Różne więc są rodzaje i odcienie ironji zależnie od tego, na jakim podłożu powstaje ironja. W ujęciu Schlegla i Jean Paula jest ona obiektywna, ma charakter rozumowy, nie uczuciowy. Twórca z pełną świadomością i chłodem wznosi się ponad świat, a nawet nad własne dzieło w poczuciu bezwzględnej wyższości swej twórczej jaźni. Ale już u innych estetyków romantyzmu spotykamy się z podkreśleniem charakteru uczuciowego ironji (Novalis), a u Höffdinga jest ona również czynnikiem uczuciowym, podobnie jak u Pallante'a, który podkreśla silnie bolesność ironji w przeciwieństwie do bezbolesności śmiechu. Ironję nazywa »córką uczuciową bólu«.

Spotykamy się więc z różnymi odcieniami ironji: z ironją chłodną, rozsądną i namiętą, rozpaloną i uczuciową.

Przedmiotem ironji może być przede wszystkim społeczeństwo (Bergson, Höffding, Paulhan, Pallante), które staje się nim dzięki charakterowi swej złożoności, skomplikowania, anomalij społecznych, może być Bóg i natura (Schelling, Pallante), a także własne »ja« (Paulhan, Pallante).

Celowość ironji: w ironji mogą przetopić się wszelkie sprzeczności świata (ironja romantyczna).

Dzięki ironji twórca może wzniesić się ponad świat (pojęcie ironji romantycznej).

Ona jest formułą, łączącą twórcze »ja« ze światem (ironja romantyczna).

Ona umożliwia duchowi o wielkiem bogactwie wewnętrznym ucieczkę od świata, izolację, uratowanie wewnętrznej swej wartości (Höffding).

Dzięki niej artysta może odzwierciedlić wszechświat (Schelling, Solger).

Ona — jako ironja artystyczna — daje obraz życia i charakterów (Höffding).

Ona pozwala uwolnić się od nadmiaru uczucia (Pallante).

Naprawia zło w świecie, jest środkiem wybitnie wychowawczym (Bergson, Höffding).

Ona pozwala pojednać się ze światem, z którym satyryk był połączony, dzięki świadomości, że zwyciężyła idea (Lipps).

Ona wreszcie jest jedyną możliwą pozycją osobnika rozdartego przez jego »ja« i »my«, dzięki niej wytworzy się »tiers esprit«, który będzie duchem przejściowym do czasu, aż zniknie to rozdarcie (Paulhan).

Jako kategoria estetyczna jest spokrewniona z satyrą (Lemcke), jest nią tylko jako »mała ironja« (Höffding), jest podziałem humoru (Lipps), jest wartością równoważną z humorem, ale o przeciwnym kierunku, a obie kategorie podporządkowane są kategorii »śmiechu« (Bergson), jest włączona w dowcip przez Vischera, jest spokrewniona z tragizmem (ironje losu u Vischera, ironja w ujęciu Pallante'a). U romantyków nie jest kategorią estetyczną, lecz nastrojem twórczym, w ujęciu Paulhana staje się światopoglądem.

Ironista w świetle naszych badań — to człowiek o poczuciu wyższości swej nad światem, nietylko u romantyków, ale nawet w ujęciu Höffdinga, który podkreśla uczucie sympatii; 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 nietylko zdaje sobie sprawę z tragizmu własnego położenia czy położenia społeczeństwa, czy z tragiczności losu ludzkiego, ale to człowiek, co cierpi pod tem rozdwojeniem, co ironizuje, by utopić w ironji własny ból. Ale to zarazem człowiek szlachetny, który pragnie przeobrazić siebie i drugich, który dzięki ironji dąży do osiągnięcia ideałów, jakie wypiastrował w swej duszy.

CZEŚĆ DRUGA.

Ewolucja nastrojów ironicznych Słowackiego.

1. Młodość Słowackiego. Pierwsze wyrazy ironji.

Odkąd duch ludzki wyzwolił się natyle z więzów krępującej go materji, że zaczął się zastanawiać nad zagadkami bytu i nad własną istotą, odkąd filozofja się zrodziła, dadzą się zauważyć i ściśle odgraniczyć dwa kierunki myślenia, dwie drogi, na których duch ludzki wyjaśnienia wszechrzeczy szuka. Nazwy tych dwóch kierunków: idealizm — materjalizm, lub spirytualizm w przeciwstawieniu do sensualizmu czy też empiryzmu.

Objawiają się one we wszystkich dziedzinach myślenia ludzkiego, dadzą się też wyróżnić w związku z zagadnieniem duszy ludzkiej. Idealisci twierdzą, że idee są wrodzone człowiekowi, że ludzki duch jest ich siedzibą, a świat zewnętrzny, doświadczenie zapomocą zmysłów doprowadzają do naszej świadomości to, co już tam było, pobudzają niejako do życia drzemiące idee i myśli. Materjaliści czy też sensualisci są wręcz przeciwnego zdania; według nich dusza to »tabula rasa«, na której dopiero życie i doświadczenie wypisuje pewne idee i myśli.

Trudno zgodzić się na ten drugi pogląd, jeśli uwzględnimy, że aposterjorycznemu pojmowaniu sprzeciwia się prawo dziedziczności pewnych uzdolnień, sposobu myślenia, temperamentu; na teorię, że wszystko istnieje w duszy a priori, tem trudniej się zgodzić, jeśli uwzględnimy bezwzględną zależność naszych myśli i uczuć od życia, które niejednokrotnie zmienia je doszczętnie.

Musimy więc obrać »złoty środek« i przyjąć, że istnieją wrodzone duszy skłonności, idee i myśli, ulegają jednak wpływom tego najpotężniejszego pierwiastka, któremu na imię — życie. Tej regule podpadamy bez wyjątku wszyscy, wielcy i mali. Wyjątku nie stanowił i Słowacki. Dusza jego była czuła na najlżejsze drgnienia, jak harfa Eola. Ulegał przemożnym wpływom życia, a w swej twórczości chłonał w siebie cudze dzieła i motywy — bo miał naturę wyjątkowo wrażliwą na wszelkie podniety zewnątrz mimo ogromnego bogactwa wewnętrznego.

Śledzić będziemy te rysy charakteru poety i te wpływy otoczenia i wychowania, które zaważą na kształtowaniu się Słowackiego-ironisty.

Kwestja dziedziczności u Słowackiego nie jest rzeczą obojętną: choroba ojca przeszła na syna, i zawsze boryka się w nim silny, ognisty duch z ciałem, żartem przez chore płuca. Ojciec zostawił mu w spadku słaby organizm, ale dał zdolności umysłowe. Po nim mógł też odziedziczyć miękką, wrażliwą naturę, uczuciowość skłoną do marzeń i rozmyślań, wreszcie głęboki smutek, który cechował naturę Euzebjusza Słowackiego.

»Smutek jest towarzyszem moim od powicia«¹. Miał Euzebjusz wiele uczucia dla ludzi, ale nie spotykając u nich otwartych serc, zamykał się w sobie, w krainie myśli i marzeń, darząc ich zato sarkazmem i ironją. Ten rys znamionuje ojca, w podobnych warunkach zjawi się u syna. Ojciec, literat i esteta, przelał też w niego umiłowanie piękna, matka, Salomea — żywość, upodobanie w literaturze i bujną wyobraźnię.

Cechy rodziców złożyły się na słaby organizm Juljusza, na pewną gorączkową energję², temperament delikatny, wrażliwy, niemal kobiecy. Już we wczesnem dzieciństwie okazuje kapryśność woli³, bujną fantazję obok braku dziecinnej bez troski. Wczesna lektura i opowiadania matki budzą w nim jakieś nieokreślone porywy fantazji. Już jako dziecko miłuje to, co piękne, a przez grę barw w oko wpadające. Znajdziemy ten rys w *Wykładzie nauki* (Dzieł tom X, wiersz 708 do 758). Heljon-Słowacki maluje Tłómaczowi Słowa swoje dzieciństwo: »lubilem wystawę — księży, procesje... gdy oto nagle z książeczką Tassa... weszły we mnie nowe rycerskie zapaly i imagi-nacje... marzyłem o półrozbójniczym rycerskim żywocie... Pomagała mi śnić matka moja, cytując mi często imiona jakichś zamorskich rycerzy samym dźwiękiem dziwiące... jako to imię Wallasa...«.

Zapewne już w główce młodego chłopca roily się fantastyczne postacie i sceny, a fantazję podsycala lektura, której zawsze ląknął poeta, i opowiadania matki, »poetki duchem«⁴.

¹ Cytowane na podstawie Witka *Euzebjusz Słowacki*, Księga pamiątkowa t. I, str. 70.

² Bychowski Gustaw w swem studjum psychoanalitycznem *Słowacki i jego dusza*, 1930, jako psychoanalityk silnie podkreśla znaczenie dzieciństwa Słowackiego, wydobywając następujące podstawowe rysy: 1) pragnienie czułości i miłości, nigdy niezaspokojone, 2) pragnienie wysunięcia się na plan pierwszy, żal o to, że się nie jest dostatecznie zauważonym i uważanym (str. 100). Rys ten tłumaczy nam też powstanie ironji z chęci »pokazania się«, postawienia swej wartości na odpowiedniej wyżynie.

³ »Ty wiesz, ja, ogień chodzący, ja niegdyś dziecko niepohamowane — teraz żyję, jakdyby we mnie nic ludzkiego nie było — ani krwi, ani żądy, ani chęci, ani zawrzenia, ani wybuchu«. (List z 14. XII. 1846 r.).

⁴ Tak ją nazywa Grabowski str. 13, tom I jego monografji.

Śledzimy znane z monografji i biografji poety rysy charakteru i przeżycia młodego poety, ale nasświetlamy je w związku z problemem ironji. Pierwszym jego przyjacielem był Ludwik Spitznagel, chłopak inteligentny, o bujnej wyobraźni, ogniem wewnętrznym trawiony i — jak on — ogromnie wrażliwy. Starszy i więcej czytany, wpływał silnie na wrażliwego towarzysza. Obaj pisali wiersze, szukali poezji w życiu, błędzili samotni wśród pól, aż Spitznagel, oddający się studjom filozoficznym, popadł w pesymizm, który udzielić się mógł delikatnemu przyjacielowi.

Słowacki był już niejako przez dziedziczność obarczony brzemieniem smutku, a choć zrazu życie układało mu się pomyślnie, a matka usuwała zapewne wszystkie ciernie z drogi jedynaka, dojrzał wcześniej pod wpływem lektury i przyjaciela i wyrósł na chłopca poważnego i smutnego. Wpływało zapewne i wątłe zdrowie¹. Twórczość zaczęła się w zaraniu młodości, bo obok rojeń i marzeń czuł w sobie siłę twórczenia. Twórczość umożliwia mu życie pośród szarej, złej rzeczywistości, a zarazem daje przeświadczenie o sile twórczej fantazji, co jest podstawą dla powstania ironji romantycznej.

Młodszy marzenia stroił czarnoksięską szatą,
A potem, silną wolą, rzucił je przed siebie,
I stawały...

.....
Więc przeczuł, że marzeniom da kiedyś wyrazy.

(w. 109—114)

Mickiewicz żył w tym samym okresie swego życia w kole filaretów, gdzie wśród grona przyjaciół, ożywionych wspólnymi ideałami, dojrzywały przyszłe rysy twórcy *Pana Tadeusza*: ukochanie przeszłości, ziemi ojczystej, religji, rodaków, gdzie rozkwitły uczucia społeczne. Słowacki, żyjący w atmosferze wybitnie literackiej domu państwa Bécu, pozbawionej wszelkich ideałów czyto społecznych, czy politycznych, chowany przez wrażliwą matkę, przyjaciel Spitznagla, przesiąkł kulturą estetyczną, »literackością«, ale i pesymizmem i stąd płynącą niewiarą w ludzi, zrazu nawet pogardą dla nich i sarkazmem, na który żaliła się matka².

¹ *Godzina myśli*:

Ludzie nieraz »on umrze« mówili przed matką;
Lękała się nieszczęścia i myśląc o synie,
Nie śmiała wyrzec: Niech się dzieje wola Boga;
Bo w czarnych oczach dziecka płomień gorączkowy,
Przedwcześnie zapalony, trawił młode życie.

(w. 57—65)

² Pini zauważa (*Księga pamiątkowa*, tom II, str. 40): »Będzie musiał później zniweczyć swe dawne wiary i ukochania, a po tej bolesnej negacji, po wy-

Stąd zrodziła się później samokrytyka i samoironja, bo czuł, że to, co przeżywał przed powstaniem, nie było rzeczywistą tragedją, ale pozą: wszak pesymizm i niewiara tkwiły w »duchu czasu«, wszak tak rozumiano Byrona — i to z jego dzieł kopjowano, nie mówiąc już o wertyzmie. Sam się boleśnie osądzi: »I czuję, że uczucia moje są skrzywione, bo, wstrząśniony smutkiem, znajduję w nim jakąś głupią, poetyczną, egzaltowaną rozkosz. Ja w dzieciństwie kształciłem się tak, abym nie był podobnym do ludzi« (list z 4. X. 1832).

Ale narazie nie umie się jeszcze zdobyć na samoocenę, narazie jest bratem duchowym Ludwika, którego pesymizm pchnął do samobójstwa, jest dzieckiem swego wieku z jego niezadowoleniem i pesymizmem. Czuje się też nieszczęśliwy przez miłość do Ludwiki. Tu opierać się musimy na pamiętniku, listach do matki i utworach poetyckich. Wszystkie te świadectwa mówią, że choć było w tem uczuciu trochę romantycznej egzaltacji, choć później szuka dla niego odpowiedniego poetycznego tła w *Godzinie myśli* i *Kordjanie*, to jednak było ono silne, skoro po latach odzywają się bolesne wspomnienia (*Podróż na Wschód* i *Beniowski*). Ludwika, starsza od niego o lat parę, zakochana w Korsakowie, przyjmowała hołdy Juljusza może z pewną próżnością, ale i uśmiechem. To raniło śmiertelnie dumnego chłopca¹, a namiętne strofy *Podróży* i *Beniowskiego* świadczą najlepiej o tem, że nie było to tylko tak pożądanem przez poetę zamłodu przeżyciem romantycznym², ale prawdziwem, głęboko odczutem³.

darciu ze siebie i odrzuceniu wszystkich dawnych wiar i ukochań, wszystkiego, co mu młodość dała, zbliży się do tej wyżyny niedościgłej, na której go dziś widzimy i podziwiamy«. »Całą niemal tę kartę życia musi on przekreślić i zatrzeć, nim będzie mógł napisać na niej nowy, wzniosły poemat swego późniejszego życia«.

¹ Tego wieczora, dziecię ustami drżącemi
Anioła snów dziecinnych żegnało na wieki;
A potem bladą twarzą upadło do ziemi,
Jak zabite słowami, dumnym wstydem drżące.
Bo dziecko miało dumę wielkiego człowieka,
Przeczcuciem nakarmioną.

(*Godzina myśli*, w. 289—294)

² »Życie romantycznego poety powinno być romantyczne, a choć nie potrzebuje wielu wypadków, chce, aby te wypadki były czyste i wnoszące duszę«. (*Pamiętnik z lat 1817—1829*, notowane 20 lipca 1832 r.).

³ List do matki z 26. V. 1832: »Ja ciebie, Mamo, upewniam, że już dosyć kochałem się, i nie prosicie Boga, żeby wasz Julek był kiedy drugi raz takim warjatem, jak wtenczas, kiedy miał lat 17, bo nie wiem, czyby wyszedł z tego paroksyzmu«.

W *Godzinie myśli*:

Serce jak kryształ w setne poryło się skazy
I tak wiecznie zostało.

(w. 299—300)

Przyjaciela stracił, miłości wzajemnej nie zyskał, a pesymizm potęguje się pod wpływem lektury i prądów czasu, którym wrażliwe usposobienie zawsze ulega. Stąd to umiłowanie Byrona w tym okresie. Byron ma sam w sobie dużo energii, męskości, brak mu rozlewnego liryzmu¹, a jednak widziano i odczuwano w jego bohaterach spleen, ucieczkę od życia, płynącą z pogardy dla ludzi — i te ujemne i przeciwne usposobieniu Byrona rysy kopjowano, bo one odpowiadały najlepiej psychice romantyków. I u Słowackiego pierwsza faza bajronizmu nacechowana jest naśladownictwem rysów, niewłaściwych naturze angielskiego poety.

Na rysy bohaterów pierwszych utworów, pisanych jeszcze w Wilnie, a potem w Warszawie, dokąd przeniósł się w 1829, złożyło się przeżycie i literatura. Smutny epilog przyjaźni i miłości odbija się w ponurym nastroju tych poematów, w niechęci do ludzi i ucieczce od nich, a literatura w naśladowaniu Byrona.

Po ukończeniu uniwersytetu jedzie do Warszawy. Tu całą siłą skierowuje się ku literaturze. O tym okresie sam mówi: »Świat uczuć zniknął dla mnie i przez kilka lat następnych żyłem w innym świecie poezji — w przeszłości, i tych czasów pamiętnik będzie tylko prawie historją rozwijania się i formowania poezji, które pisałem« (*Pamiętnik*). W tem świetle oceniać należy utwory z tej doby, a więc *Hugona*, *Mindowego*, *Marję Stuart*, *Mnicha*, *Jana Bieleckiego* i *Araba*. Już tu znamienne są pewne rysy młodego poety: pisze stylem jeszcze niedoskonałym, ale skrzącym się od bogactwa słów, metafor, śmiałych porównań, a treść odzwierciedla jego ówczesny nastrój: silnie rozkołysana wyobraźnia poszukuje poetycznych wrażeń, uczuciowość pragnie silnych poruszeń serca. Ci, których kocha, opuścili go: poczucie samotności przeradza się w jakąś manję osamotnienia — każdy z jego pierwszych bohaterów jest osamotniony, bo albo stroni od ludzi, gdyż to jest jego dogmatem życiowym (*Arab*), albo też przeszedł przez pewne nieszczeście (*Mnich*).

Tragedją Słowackiego było osamotnienie. Ono bolesnemi głoskami wyryło się we wszystkich utworach o podłożu lirycznym, ale narazie jest ono raczej wyteoretyzowane niż odczute. Pierwsze utwory są naprawdę »piękną świątynią bez Boga«, bo brak w nich ognia wewnętrznego, brak prawdziwie bolesnego przeżycia, a jeśli ono nawet było, to tak się zlało z bolesnością czerpaną z literatury, że trudno oddzielić »Dichtung« od »Wahrheit«.

Sam powiedział o sobie potem w *Godzinie myśli*

Wszystkie czucia skarby

Ognistej wyobraźni rzucił na pożarcie.

¹ Porów. część trzecią rozprawy.

A jednak już i te utwory o więcej literackim charakterze mają pewne znamienne nastroje i cechy, wypływające z natury Słowackiego-człowieka i Słowackiego-artysty: przez wszystkie mówi poczucie braku, osamotnienie, głęboki smutek i żal do ludzi, przeradzający się chwilami w nienawiść ku nim (to ostatnie jest raczej wpływem naśladownictwa niż uczucia). Wybitnie odcina się wśród tych utworów *Arab*, utwór najmniej sympatyczny z punktu widzenia etycznego, ale najciekawszy jako problem psychologiczny i artystyczny. Tu po raz pierwszy przemawia ironja poety. Gdzie szukać jej przyczyn i jak ją wytłumaczyć? Stan duszy poety i wpływy literackie składają się na pierwszy i jeszcze dość niewyraźny objaw tego nastroju, jaki później zabarwia inne dzieła¹. Skąd ten nastrój ironji w *Arabie*? Smutek rzeczywisty i pesymizm urojony złożyły się na tę nieco dziwną koncepcję poematu i na ten specjalny odcień ironji.

Przez zasadniczą koncepcję *Araba* mówi zgorzkniała i rozgoryczona ironja poety: szczęście burzone bywa tym, którzy go mają niewiele, bo ci najbardziej czują jego utratę; zresztą gdyby dotyczyło to innych, mogłoby mieć charakter sprawiedliwej żądzy odwetu. I na tem polega ta dziwna i trudna do wytłumaczenia ironja, każąca iść Arabowi takimi drogami².

W kierowaniu jego postępkami widać świadomą ironję. Widocznie Słowacki, zgorzkniały do świata, strojący się w płaszcz samotności, pragnął choćby jako artysta (jeśli nie człowiek) wezuć się w taką koncepcję psychologiczną i z świadomością każe rządzić tu ironji losu, kierującej wszystkiemi naprzekór. Ironję tę zrodził pesymizm i chęć odosobnienia się od świata.

Pierwsze utwory odzwierciedlają rozwój artysty, mniej zaś człowieka, bo epoka warszawska do powstania nie była bogata w bujne życie wewnętrzne. Gdyby nie był nastąpił zwrot, poszedłby może poeta dalej po linii objektywizacji własnych uczuć.

Z okresu warszawskiego pochodzi też *Mindowe*³. Mimo słabej jeszcze techniki dramatycznej jest to utwór ważny jako pierwsza próba ujęcia dramatycznego tych samych tematów, jakie pojawiły się w epice. I tu samotnictwo *Mindowego* jest jego tragizmem, i tu podobne motywy zbrodni. Mamy tu wybitny wpływ dramatu pseudoklasycznego,

¹ Bo jako nastrój rozpatrywać tu będziemy ironję-nastrój, zbliżony do poj-mowania ironji u romantyków, tak jak ją pojmują: Müller-Freienfels, Höffding, Paulhan i Pallante. Ma ten nastrój swoje odcienie i odmiany, ma też swoje róż-norodne formy.

² *Arab*, w. 51 i nast., w. 91 i nast., w. 189 i nast., w. 213.

³ Nie cały *Mindowe* pochodzi z 1829, bo 12. III. 1832 pisze Słowacki, że dodał kilka scen, ale problem nas tu interesujący możemy traktować w *Mindowem* w tym okresie.

ale także po raz pierwszy ślad wczytywania się w Shakespeare'a, późniejszego mistrza Słowackiego.

Bardzo znamienny jest stosunek do Kościoła w *Mindowem*. Słowacki był naturą głęboko religijną, *Genesis z ducha* jest najpiękniejszą modlitwą religijnego ducha. Ale przeszedł przez okres wolterjanizmu i zwątpienia. »W takich to snach i marzeniach... doczekałem się młodzięczego wieku i zwykłej onym czasom choroby... religijnego otręwienia, ostygnięcia miłości bożej, którą inna miłość zastąpiła... A odtąd już ciągle pracowałem nad wiedzą moją...« (Heljon w *Wykładzie nauki* w. 737—741).

Ten okres zachwiania się wiary może stać w łączności z nastrojem ówczesnym poety. Pesymizm, smutek, żal do ludzi rodzą brak wiary. Może czuł żal do Boga, że nie spełnił mu wszystkich marzeń. Ale przede wszystkim przyjmuje pozę antykościelną. Podstawą wolterjanizmu jest teza, że religja jest narzędziem, którym posługuje się jednostka dla swoich celów. W *Mindowem* jest wolterjańska pozycja względem Kościoła, i ta mimo głębokiej religijności pozostała mu na zawsze. Ostrzem swej ironji uderza w oficjalnych przedstawicieli Kościoła w okresie nawracania Litwy na chrzest¹.

Ironja to w środkach i w formie bardzo prymitywna, ale znamienna ze względu na przedmiot, ku któremu się zwraca, i dość wielką siłą ekspresji. Rys ten, jak już wyżej zaznaczono, zostaje mu i później, a najgłośniej odezwie się w scenie Kordjana z papieżem, gdzie mówi bolesna ironja patrioty. Narazie jest to raczej wyraz ogólnej niechęci

¹ Zaraz w akcie I każe mówić o Kościele jego przedstawicielom, i to z uznaniem i uwielbieniem, co właśnie wywołuje wrażenie ironji. Zaraz po przekleństwach matki czyta Hejdenrich list papieski, upominający się o świętopietrze. Hejdenrich został obdarzony wszystkimi ujemnymi rysami, przede wszystkim obłudą. Ironję poety okazuje w przeciwstawieniu słów Hejdenricha (wypowiedzianych do Mindowego):

Nasz kościół nigdy nie zostawi,
Twej wiary bez nagrody, żalu bez pociechy,
Litościwy odpuszcza, kocha, błogosławi. (akt III)

W zestawieniu z poprzednimi słowami:

Nienawidzę Litwinów! pocóż z taką pracą
Nawracać ich na wiarę? jakież stąd korzyści?
Chrzest nie zgasi wzajemnej ludów nienawiści.

Cały dialog jest okraszony uszczypliwą ironją. Mindowe przedstawia się w całej ohydzie zbrodni, a Hejdenrich, bojąc się jego potęgi, wszystko mu przebacza, a granice przebaczenia grzechów są tak szerokie, że ironję wyczuć można wyraźnie. Wojsielko (akt IV) nakreślony jest satyrycznie, a postępowanie jego wobec Trojnata, którego chce w mnicha przedzierzgnąć, wcale nie licuje z pokorą chrześcijańskiego zakonnika. Wszystkie ujemne rysy Zakonu skupił w postaci Hejdenricha, czyniąc z niego jednostronnego przedstawiciela chrześcijaństwa.

do ludzi, szukania jaknajwiększej swobody dla jednostki, wyraz romantycznego buntu przeciw wszelkim więzom i narzuconym formułom. Mindowe, ten wielki samotnik, jest kreacją jednostki o silnej osobowości, człowieka cierpiącego pod tragizmem osamotnienia, a zarazem buntownika. Ma więc ten dramat spotęgowane rysy poprzednich utworów, a zarazem ma pierwszy po *Arabie* silną już ironję, wypływającą z ogólnych znamion psychiki Słowackiego w tym okresie.

Marja Stuart jest znacznie subtelniejszym dramatem pod względem wycieniowania i ujęcia psychologicznego charakterów. Jest to już jeden krok naprzód w ewolucji dramaturga¹. Obraz królowej jest artystycznie nakreślony, a jej dość skomplikowany charakter zapowiada już głębokiego psychologa. Ironiczny nastrój przeblyskuje tu już częściej, a forma jego bardziej artystyczna i skończona niż w dramacie poprzednim.

W pewnych momentach ironja ma charakter osobisty i da się powiązać z ogólnym nastrojem poety, w innych jest tylko środkiem artystycznym, przyczynkiem do charakterystyki osób, właściwością pewnych osób dramatu, jak i inne właściwości, i tu należy do typu szekspirowskiej ironji, czysto przedmiotowej, nie mówiąc nic lub mało o nastroju twórcy. A więc i tu do ironji skłania go przeżycie i względy artystyczne. Przeżycie dyktuje zawsze ironję wyraźną, bezpośrednią, wybuchającą silnie i niepohamowanie, ironję typu Byrona, względy artystyczne każą użyć ironji jako pewnego środka przy charakterystyce osób, przy splocie akcji, czy poprostu jako kunsztownej formy. To typ ironji szekspirowskiej².

W stosunku Rizzia do Marji odczuć można osobiste akcenty miłości ku Ludwice. Marja traktuje Rizzia tak, jak zapewne Ludwika młodego Julka, przyjmując jego holdy na zimno i z ironją³.

¹ Walory dramatyczne twórczości poety opracował Kallenbach w cyklu wykładów uniwersyteckich p. t. *Dramaturgja Słowackiego*.

² Por. część trzecią rozprawy.

³ Marja wzruszona jest wzruszeniem Rizzia przy rozstaniu.

Marja (wzruszona) Rizzio!

Rizzio Powtórz tym głosem! powtórz moje imię!
Z dźwiękiem mowy głos duszy twojej się wyrывa.

Marja (zimno) Rizzio, chciałam cię prosić, kiedy będziesz w Rzymie,
Proś ode mnie Papieża, niech zamknięty w złoto
Przyśle mi chleb ze stołu Pańskiego.

A gdy Rizzio oburzony jest jej chłodem i zbolący spowodu rozstania,

Marja (z ironją) Zostań! Zostań!...
Dziś bal na dworze, ...
Ja sama się ubiorę, jak królowa śmiechu;

Przejście z Śniadecką zostawiło bolesne ślady w duszy zranionej; rodzi się potrzeba jakiejś samoobrony, ucieczki przed smutkiem; znajduje ją poeta w ironji. Nie jest ona w tej fazie prawdziwą ucieczką, jest raczej formą niż nastrojem, ale już są pewne próby utopienia w niej bólu. Marja staje się też objektem ironji Botwela — i tu możnaby dopatrywać się pewnej chęci odwetu¹.

Młody dramaturg nie zna psychiki ludzkiej z życia, lecz z książek, ma jednak głębokie »współczucie psychologiczne« — potrafi tworzyć najczystsze porywy ludzkiej duszy, a równocześnie maluje najbrudniejsze i najskrytsze jej zakamarki. Tę znajomość wziął z Shakespeare'a, którego ślady w tym dramacie są już wyraźne. Najpiękniejszym wyrazem tego wpływu jest postać Nicka, wiernego błazna królewskiego².

Charakter jego ironji jest bardzo subtelny, jest pięknym środkiem artystycznym dla oddania całej głębi bólu biednego błazna. Ale i tu możnaby się dopatrzeć czegoś więcej, niż li tylko artystycznej ironji. Wszak Nicka-błazna obdarzył najsubtelniejszą uczuciowością i najbystrzejszą inteligencją. I w tem tkwi ironja losu, jakiej się zapewne i we własnem życiu dopatrywał: już od dziecka uważał się za istotę wyższą od otoczenia, a czuł, że wyższości tej nikt nie uznaje. Rodził się w młodym chłopcu sarkastyczny dowcip wobec ludzi, a w głębi serca smutek i zawód. I właśnie Nicka, tę najpiękniejszą kreację poetycką, obdarzył ironicznym dowcipem wobec ludzi, a w duszę jego przelał swój własny głęboki smutek, a przedewszystkiem tęsknotę za ziemią ojczystą i matką³. Że się z Nickiem utożsamiał, dowodzi list z 23. VIII. 1833. »A Ty, Matko, Ty, mój Aniele Strózu!... Ludzie wszyscy płyną, jak rzeka, do jednego celu, w jedną stronę; zejdziemy się kiedyś, Matko... Słowa Nicka natrącają mi się tutaj:

...Przyjdę tam do chaty,

Odpocznę, ja myślałem zawsze do was wrócić«.

Przyjdź więc... tam nowe będzie pożegnanie,

Przyjmiesz je, choć ze śmiechem, z ust śmiechu królowy.

Rizzio opuszcza ją, a Marja mówi do siebie:

Zawsze gorzkie lekarstwo dobre skutki sprawia.

(Akt II, sc. 8, w. 281 do końca sceny)

¹ Botwel nakłania Marję do zabicia męża, a potem z szatańską ironją pyta:

Cha! cha! Więc ci niemile Darnleja spojrzanie?

Można obraz zasłonić? (Akt IV, sc. 1, w. 45—46)

a w akcie V, gdy Marja pragnie śmierci Henryka, ale równocześnie nie pozwala tknąć lampy z ołtarza, Botwel nie może powstrzymać się od szyderstwa (sc. 2, w. 133—143).

² Wpływ błazna z *Króla Leara*.

³ Podobne ujęcie we wstępie Ujejskiego do *Marji Stuart*. Słowackiego *Dzieła wszystkie* pod red. J. Kleinera, tom I, str. 216—217.

2. Wpływ powstania listopadowego na ironiczną samoocenę. Pierwszy wyraz realizmu.

Inne utwory z tego okresu nie mają znaczenia dla ewolucji nastroju ironicznego u Słowackiego. Życie w Warszawie płynęło nudno i bezbarwnie w biurze ministerjalnym, »przy zielonym stoliku komisji skarbu«, co silnie rozbudzonemu młodzieńcowi bynajmniej nie odpowiadało. Ale w pisaniu znajdował pociechę i 15. XI. 1830 zapisuje w notatniku, że oddał swe utwory do cenzury, a wkrótce odda do druku. Dwa tygodnie później wybucha powstanie.

Słowacki jest nieprzygotowany do czynu, niezdolny doń fizycznie i nienastawiony psychicznie. Dom, który na dusze wrażliwe ma zawsze ogromny wpływ, nie przygotował gruntu odpowiedniego, a lektura skłaniała raczej do odwracania się od ludzi, do samotnej kontemplacji. Byron, ten wybitnie społeczny genjusz angielski, działał na żywą wyobraźnię Słowackiego swemi antyspołecznymi utworami. Dusza młodego artysty kształciła się w samotności w kierunku kontemplatywności i refleksji, a odwracała się od życia.

Czy Słowacki tkwił swą duszą artystyczną w samym centrum życia, czy też odwracał się od niego jako natura introspektywna — oto kwestja sporna dla krytyków. I jak zwykle, sądy rozchodzą się jaknajzupełniej: stroi się go w szaty anachorety, co stroni od życia, co nie chce w niem zatopić swej artystycznej jaźni, co nie może żyć z nikim i dla żadnego konkretnego ideału, bo jest tylko fantastą i tylko artystą (jakoby największy nawet genjusz nie był i człowiekiem z człowieczą miłością i nienawiścią), lub wykreśla się linię trudu Słowackiego (trud oznacza czyn), abstrahując od wyższych walorów artystycznych. Słuszność jest w pośrodku: ma Słowacki, jak każdy człowiek, momenty przyływu i odpływu¹, momenty silnego pożądania życia realnego, miłości, przyjaźni, poświęcenia, ma chwile odpływu, gdy zamyka się w sobie po wysiłkach zdobycia realnego szczęścia, przeważnie bezskutecznych, bo mimo ciepła i szlachetności uczuć przez swą nadwrażliwość i przesubtelnienie nie umiał walczyć z życiem i jego przeciwnościami; ono zbyt było twarde na słabe, delikatne dłonie poety.

Po »zetknięciu się z rzeczywistością rzeczami« i »opadnięciu skrzydeł«² następował »odpływ«. Zrażony rzeczywistością i swoją bezwolą cofał się w głąb swej artystycznej pracowni i w swoje twory, które »dziećmi« swemi zwał, przelewał wszystkie swe »górne i chmurne« marzenia, pragnienia, ukochania i zawody. Wtedy dla ludzi, którzy go zrozumieć nie chcieli, lub jako artysty, należącego przez cechy swego

¹ Tak określa swój stan Płoszowski w *Bez dogmatu* Sienkiewicza.

² List do autora *Irydiona*, jako przedmowa do *Lilli Wenedy*.

artyzmu raczej do wieku następnego¹, zrozumieć nie mogli, zostaje mu głęboka i bolesna ironja, zrodzona z rozbratu między rzeczywistością a ideałem (Pallante), lub z konfliktu jego »ja« z »my« tkwiącym w nim, prącym do życia i współżycia, czasem wbrew temu »ja« (Paulhan).

I stąd te pozorne wykołajenia u Słowackiego dla reprezentantów jednego z dwóch wyżej określonych kierunków. Odchyleń niema, bo w każdym z nas tkwi równocześnie to, co Paulhan nazywa »moi«, i to, co określa jako »nous«. One są i w Słowackim i zwalczają się w nim jako pęd ku życiu i ludziom z odśrodkową siłą, odpędzającą go od nich ku sobie samemu. I w tem świetle zrozumiemy stosunek Słowackiego do powstania.

Samotnik, marzyciel, bez wszelkich narazie porywów społecznych, znalazł się w obliczu wielkiego ruchu narodowego, jakim było powstanie listopadowe. Przemówiło ono do niego z całą siłą, bo pierwszy raz poczuł, że istnieją sprawy i bóle wielkie, większe od osobistych, że istnieją zdarzenia dziejowe, które obok politycznych czy społecznych mają i artystyczne walory. W tem, co zobaczył dokoła siebie, wyczuł życie i poezję. Pierwszy co do czasu uderzył w lutnię i wygrał na niej kilka pieśni: *Hymn do Bogarodzicy*, *Odę do wolności*, *Kulig*, *Pieśń legjonu litewskiego*.

Przez te pieśni stał się sławny po raz pierwszy w życiu². Zrozumiał że literatura może być i czynem, ale zrozumiał, że poezja nie wystarczy, że powinien — tak jak i inni — chwycić za broń i krwią zadokumentować ukochanie sprawy. Ale teraz przychodzi moment wahania: sił fizycznych nie miał warty poeta, nerwy jego były bardzo subtelne, natura zapewne rwała się do służby dla ojczyzny, ale wzdrażała się przed brutalnością wojny. Wiedział, że i piórem służyć jej można, więc w wahaniu zwrócił się do rządu i ofiarował swe usługi w biurze dyplomatycznym; z listu do matki wynika jednak, że nie mógł się na nic przydać.

Może nie miał też wiary w powodzenie, lub nie doceniał ważności powstania, a zresztą w tym okresie był jeszcze zbyt sobą zajęty, zbyt głęboko tkwił w literaturze, za mało znał życie i nie umiał on, wybitny indywidualista i subiektywista, nagiąć się do ogólnego nastroju, pod który grunt u niego nie był przygotowany. Później jednak wyjazd z kraju stanie się przedmiotem samoironji najboleśniejszej, bo ona własne rany otwiera.

¹ Vide Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*.

² »Po raz pierwszy znalazł się w harmonji z ogółem i po raz ostatni«. Kleiner, *Juljusz Słowacki* tom I, str. 116.

Życzenie matki wpłynęło ostatecznie na decyzję wyjazdu i pierwszy list z zagranicy technie wdzięcznością dla niej za postanowienie. Czuje się tu najwyraźniej, że była w nim rozterka; uwolniony od niej, czuje się zadowolony¹. Ale przez wszystkie późniejsze listy inny przemawia nastrój. Już w następnym liście, z dn. 12. IV. 1831, pisze: »Trzeba było iść do wojska, miałem aż nadto do tego chęci«². I to poczucie niespełnionego czynu gnębi go przez całe życie. Zawsze pragnie sławy, za dzieciństwa chce jej dla siebie³, potem »sławy nie dla mnie, lecz dla mej biednej kuzynki pragnę«. »Ja nic nie zrobiwszy dla naszej kuzynki — ja mam na sumnieniu, żem za mało czuwał nad nią, kiedy chora leżała. Ja mam także sumnienie, a jeżeli stetryczniał, to nie mało się do tego przyczyniła ta myśl, że nieużyteczny byłem jak chwast, a każdy smutek w mojem życiu zdaje się być słuszną karą«⁴.

I ten bolesny ton przewija się przez listy i zwierzenia, tkwi u podstawy wszystkich utworów, aż znajdzie swój najbardziej pokorny i dumy wyzbyty wyraz w słowach do matki Makryny Mieczysławskiej: »Godności nie mam — przed męką uciekłem«. Miał wiele smutków i zawodów w życiu, ale poczucie niespełnionego czynu jest może najboleśniej. Inne, które śledzić będziemy, szukały sobie jakiegoś zaspokojenia lub wyładowania. To dręczy go zawsze, wywołuje samoironję (w *Lambrze*, *Kordianie*), wieczne szukanie usprawiedliwienia dla swego czynu i dążenie do stworzenia nowego typu bohatera (*Anhelli*).

W Paryżu, a więc już na emigracji, powstaje *Lambro*, pełen samokrytyki i samoironji. Do trzeciego tomu swych poezyj napisał potem w Genewie (1833) *Przedmowę*, gdzie sam najjaśniej tłumaczy jego znaczenie⁵. *Lambro* jest odbiciem epoki: jego dusza jest chora i targana rozterką, jaką Słowacki czuł we wszystkich wielkich duszach epoki. Jej przewodnikiem jest Byron⁶. Niebrak bohaterowi rysów bajrońskich

¹ 17. III. 1831.

² Potem 6. VII. 1831: »syn nie jest godzien teraz, by kto o nim pamiętał i jeszcze go kochał... Chciałem — nie mogłem być użytecznym«.

25. I. 1832 pisze do dziadków: »możecie być dumni z waszego syna, który tak skończył, jakbym ja kiedyś życie chciał zakończyć; i przyjdzie jeszcze chwila«.

Ten sam ton później, coraz boleśniej; przyrzeka dziadkowi (4. X. 1832): »Nie wstydz się wnuka wierszoklety, bo on prócz wierszy ma jeszcze do rozrządzenia życie«.

³ 24. I. 1832.

⁴ 29. XI. 1835.

⁵ »*Lambro* jest to człowiek, będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań — jest to wcielone szyderstwo losu, a życie jego jest podobne do życia wielu teraz mrących ludzi, o których przyjaciele piszą, czem być mogli, o których nieznamomi mówią, że nie byli niczem« (w. 19—25).

⁶ »Byron, rozpaczający o wątpliwą przyszłość poety, zaczął wiek dziewiętnasty« (*Przedmowa*, w. 45—46).

i oblicza dawnych bohaterów Słowackiego: jest u niego tragizm samotnictwa, dusza chora, rozdarta rozterką. Dotąd nie potępił duszy chorej, lecz przeciwnie: lubował się w malowaniu jej. Teraz patrzeć zaczyna na świat już nie z indywidualnego, ale społecznego punktu widzenia. Zaczyna szukać wielkiej myśli i biczem ironji smagać będzie własną duszę, póki tej idei nie odnajdzie¹. Już teraz uwydatnia niezdolność do czynu, która jest tragizmem Lambra. Słowacki oddaje tu własne przeżycia. Maluje jego pustkę wewnętrzną, wyrażającą się w czynach pompatycznych (spalenie okrętu), jego osamotnienie i słabość woli. Lambro nie wie, jak spełnić czyn, nie uświadamia sobie jego konieczności, stoi w rozbracie ze światem, jak wszyscy romantyczni bohaterzy.

Sam siebie potępił poeta; szuka jednak usprawiedliwienia: w duszy narodu i duszy epoki². Jemu pesymizm i krytycyzm nie pozwala na samouwielbienie, lecz dyktuje pełną ukrytej ironji koncepcję bohatera, w którym on sam odzwierciedlony; ale ten krytycyzm każe osądzić z bolesną ironją i narodowe wady.

W powieści Greka jest surowa ironja względem słabości narodowych³. Jest więc stwierdzenie własnej niezdolności do czynu, ale równocześnie stwierdzenie słabości narodu. Nie chodzi mu, jak Mickiewiczowi, o krzepienie serc narodowych, choćby przez wyidealizowanie rzeczywistości, ale o bezwzględną przedmiotową prawdę, choćby przez ostrą ocenę i ironję.

Uważał *Lambra* za dzieło politycznie bardzo ważne, a dla nas to sąd znamienny, bo *Lambro* przez to staje się narazie jego »credo« politycznym. Czynu nie spełnił, osądzi się za to z bolesną ironją, ale przyczytny niemocy tkwią nietylko w nim, lecz i w duszy narodowej⁴.

¹ Patrz Ujejskiego opracowanie *Lambra. Dzieła wszystkie* tom II, str. 26.

² »Wypadki są tylko szatą, ciałem, pod którym trzeba szukać duszy narodowej lub duszy świata« (w. 62—63).

³ Miałem tu znaleźć ludzi — widzę trupy.

Niezdolni z życia wybić się skonaniam,

Wyście odważni — lecz na pół otrucia,

Wyście przywykli zabijać pół czucia

I zmartwychwstawać, lecz półzmartwychwstaniem.

(w. 117—122)

⁴ Dopełnieniem obrazu własnej psychiki jest *Godzina myśli*, nazwana przez niego *Poematem serca* (list 15. III. 1833). Tu uzupełnia swój wizerunek, tłumaczy ukształtowanie duszy dziecka pod wpływem przyjaciela i kochanki i daje wizerunek psychiki romantycznej, zdolnej do kontemplacji i refleksji, ale niezdolnej do czynu. Mimo że wyłoniły się przed nim nowe piekące problemy, dawne »literackie« zostały też żywotne — obaj chłopcy mają wszelkie rysy swego wieku. Jest tu dużo przeżycia, ale treść ujęta spokojnie, możliwie przedmiotowo. Choć może w tym okresie już potępił taką psychikę — dał piękny jej obraz, nie okraślił ani pesymizmem, ani ironją, lecz odniósł się do niej możliwie obiektywnie.

Ironja w *Arabie* i *Marji Stuart* miała za podkład pesymizm i smutek; była wyrazem własnych przeżyć życiowych, a zarazem pozą literacką; w *Lambrze* jest z jednej strony samokrytyką, z drugiej samoobroną przez wciągnięcie własnej »choroby« pod mianownik »chorób wieku«.

Ale przyczyny ironji, przynajmniej pewnego jej typu, umiejscowić można w innej sferze: może być ona wpływem czysto literackiej fantazji, próbą sił artystycznych, miarą własnego talentu, a zarazem drogą do zdobycia literackiego rozgłosu zagranicą. I tu wchodzimy już w trzecią żywotną sferę pragnień niezaspokojonych poety. Pierwszą była potrzeba przyjaźni i miłości, drugą pragnienie spełnienia czynu dla ojczyzny, trzecią — żądza sławy. Ona nurtuje już w duszy dziecka, o czym sam mówi później¹.

Poza poezjami pisanymi po polsku zaczyna romans francuski *Le roi de Ladawa*, powodując się chęcią zyskania sławy europejskiej. Chce napisać powieść lekkim stylem, powieść pełną realizmu, a malującą Francuzom życie polskie. Zapewne pragnął, by go poznali Francuzi, wśród których żyć mu wypadło, a zarazem chciał im dać najbardziej realistyczny obraz życia polskiego, wreszcie pragnął też zapewne poprobować własnych sił na obcym dla siebie terenie, w powieści pisanej prozą. Powieść była dla niego rzeczą nową, a proza była dotąd jedynie formą listów. Miał więc być ten romans francuski »próbą sił« pod względem formy. W utworze tym spotykamy co krok lekką ironję, pełną swawoli i żartobliwości. Może był poeta chwilowo w podobnym usposobieniu i ono udzieliło się powieści, ale *Lambro*, *Kordjan* i *Godzina myśli* nie wskazują na podobny nastrój; ironja ma tu wiele pogody, jest bezbolesna i raczej zbliża się do humoru, łagodną falą przenikającego utworu. Może być, że nie jest ona wyrazem nastroju poety, lecz wynika z narzuconej sobie tendencji.

Widać tu bystry dar obserwacyjny. Poza marzeniami fantastycznymi, silnym darem kryptomnezy, która pomaga mu w tworzeniu, poza literackimi bezpośrednimi wpływami — ważnym czynnikiem jest bystra obserwacja. Nieraz jeszcze złoży dowody tego daru, jak w *Beniowskim*, *Świeconem u ks. Radziwilla* i *Fantazym*, gdzie z całym realizmem człowieka o wielkiej wnikliwości skreślił charakter i sytuacje.

¹ Bardzo znamienne słowa z listu 24. I. 1832: »Wiesz Mamo kochana — powiem Ci to, czegom nikomu nie mówił: w dzieciństwie kiedy byłem egzaltowanie nabożnym, modliłem się do Boga często i gorąco, żeby mi dał życie najdłuższe, żebym był pogardzony przez cały wiek mój, tylko zato, żeby mi dał nieśmiertelną sławę po śmierci«.

Lub: »Czy uwierzycie, że, dowiedziawszy się o śmierci Goethego, pomyślałem sobie, iż Bóg go wziął z tego świata, żeby dla mnie, wydającego poezje, miejsce zrobił na świecie... (List z 13. IV. 1832, notowane 6. IV.).

Tu ten rys pojawia się po raz pierwszy i wbrew wszelkim teorjom o jego braku zmysłu dla życia realnego dowodzi, że zmysł ten był bardzo silny, tylko niekiedy przygasał pod wpływem rozbijającej fantazji, która odrywała go od życia i wiodła hen... »gdzie Bóg: w bezmiar — wszędzie«, przedła takie czarowne tkaniny, jak *W Szwajcarii*, gdzie niemożliwe zda się odgrodenie przeżycia rzeczywistego od marzenia¹.

Jest ten zmysł słabszy niż u Mickiewicza, ale i Słowacki potrafi zdobyć się na realistyczne obrazy i oddać je nietylko z odrazą i szyderczą ironją (*Beniowski*), ale z pogodą, żartobliwą ironją, obserwującą bardzo bystro fakty życia, tylko że oceniającą je z pewnego rodzaju pobłażliwością i wyższością artysty.

Jest więc *Król Ladawy* momentem bardzo istotnym i charakterystycznym w ewolucji nastrojów ironji u poety. Świadczy wyraźnie o wybitnym zmyśle dla życia rzeczywistego. Jest próbą literacką, ale i odzwierciedleniem, jeśli nie nastroju chwilowego, to w każdym razie pewnej dyspozycji, tkwiącej w nim i dyktującej dzieła bardzo z ziemią zrosłe. Rys ten uchwycimy jeszcze nieraz w dalszej ewolucji. Tu jest jego punkt wyjścia. Ironja ta jest bez ostrza, bo nieskierowana przeciw nikomu, niewypływająca z głębi zbolącej duszy. Jest prosto wynikiem zaobserwowanych śmiesznych stron życia, na które patrzy się półdobrotliwie, półironicznie.

W technice jest tu bardzo niewyrobitny, ironja w środkach jeszcze prymitywna; osoby są portretowane z rzeczywistości, a jednak traktowane z romantyczną swobodą, pewnego rodzaju romantyczną ironją Schległów: autor może na życie ludzi, siebie, a nawet swój

¹ Matuszewski (*Słowacki i nowa sztuka*) uważa, że »rzeczywistość była dla Słowackiego złudzeniem, a prawdy należało szukać z tamtej strony«, a potem w przeciwieństwie do Mickiewicza, a zgodnie z prerafaelitami widzi u Słowackiego tę cechę: »Życie przestaje interesować samo przez się, przestaje być słońcem systemu estetycznego« (str. 233-4), a w genezie ironji widzi chęć odwrócenia się od rzeczywistości (str. 246) i stwierdza: »Kto rzeczywistość uważa za wstrętne rojowisko gadów, a cudną krainę mar za naturalną swoją ojczyznę, ten nie może być obiektywnym sędzią i malarzem świata realnego«. Wreszcie ten subtelny krytyk artyzmu Słowackiego dochodzi do stwierdzenia, że Słowacki żywił »pogardę i obojętność dla fenomenów świata rzeczywistego« (str. 247). Jest to typowy pogląd przedstawiciela kierunku, dopatrującego się u Słowackiego wyłącznie cech artysty o fantazji »nieziemskiej« czy »nadziemskiej«, bo odmawia mu nietylko sympatji etycznej czy umysłowej, ale nawet estetycznej dla rzeczywistości. Nie wiem tylko, jak krytycy z tego kierunku pogodzą to z temi utworami, które wybitnie o tym zmyśle rzeczywistości świadczą, którym niebrak najdrobniejszych rysów życia rzeczywistego (*Złota czaszka* i inne). Przecież nie wyrzucą poza nawias tych utworów, ani nie uznają ich za przypadkowe, bo w rozwoju artysty niema przypadków; zresztą jeśli są, to przyjąć je musimy jako istniejące, a więc wpływające z pewnych właściwości.

twór patrzeć z pewną wyższością, bo to płynie z poczucia »nieskończoności«. Byłby to typ szekspirowskiej ironji, tak cenionej przez romantyczną szkołę niemiecką, ale u Shakespeare'a jest obiektywizm i iluzja; tu jej brak, tu jest bardziej bezpośredni stosunek do tworu, choć w prymitywnej jeszcze formie.

Ironja spowodowana realistyczną pozycją względem życia załśni ponownie, choć w innej formie, w *Balladynie*. Narazie powróci typ ironji o podłożu bólu osobistego.

3. Ironja w »Kordjanie«.

Rok 1832 i początek 1833-go to okres bardzo piękny i znamieny dla wewnętrznej przemiany Słowackiego. Jest to okres ciągłej walki z samym sobą, wahań w sędzi o własnej wartości, obrony i samoskarżeń za niespełnienie czynu. Walka z samym sobą najlepiej odzwierciedla się w listach: prócz oskarżenia się o ucieczkę z kraju jest potępienie dawnego kierunku swej ewolucji¹, jest szczery okrzyk »O matko moja, jak jabym chciał być dobrym człowiekiem!«². »Jedyną moją modlitwą jest troska, aby mi Bóg pięknie i szlachetnie dał umrzeć«³.

Jest więc silne dążenie do »wyanielenia«. Ostatecznym wcieleniem tego dążenia będzie *Anhelli*. Narazie zrzeka się sławy dla siebie na rzecz kuzynki⁴ i zaczyna wielkie dzieło o bólach narodowych, *Kordjana*, o którym pisze do matki z wielką radością⁵.

Gdy wyszła *III część Dziadów*, malująca ojczyma Juljusza, dra Bécu, w najgorszym świetle, Słowacki ledwie dał się odwieść od zamiaru wyzwania Mickiewicza, a mając już do niego żal za obcięcie *Przedmowy* do *III tomiku* i umieszczenie jej w jakimś piśmku, postanowił stoczyć z nim walkę, i to równą, posyłając do druku *Kordjana* bezimienne. Wyrzywa mu się szczery okrzyk »Nienawidzę go!«⁶. Wskutek tego wyjechał do Genewy i tu w skupieniu, wśród przyrody alpejskiej postanowił stoczyć walkę z nieprzyjacielem osobistym i tym, który skrzywdził matkę⁷.

A więc dwa już momenty w genezie *Kordjana*; jeden moment: walka z samym sobą i dążenie do wyanielenia ducha, domagające się ucieleśnienia w szacie poezji; a moment drugi: potrzeba rozprawienia

¹ 4. X. 1832.

² 15. III. 1833.

³ 15. VII. 1833.

⁴ 22. IX. 1833.

⁵ 26. X. 1833.

⁶ List z 30. XI. 1833.

⁷ Tenże list: »Nic mi nie pozostaje, jak okryć ciebie, Matko moja, promieniami takiej sławy, aby cię inne ludzi pociski dojsć nie mogły«.

się z tym wielkim antagonistą, który na jego dzieła patrzył z pewnem pobłażaniem, zranił jego uczucia, a wreszcie nie miał słusznej — według Słowackiego — ideologii. Do momentu pierwszego dołącza się to, co było zaznaczone już w *Lambrze*: chęć samoobrony, a zarazem ostry zmysł krytyczny i pewna skłonność do obserwowania ujemnych cech i ironizowania ich.

Antagonizm z Mickiewiczem dyktuje odmianę koncepcji bohatera; on najlepiej rozumiał dzieła Mickiewicza i zarazem przeciwstawiał się im. Kordjan miał działać dla narodu w przeciwstawieniu do Konrada cierpiącego »za miliony«. Umysłne to podobieństwa, by na ich tle wystąpiły różnice. Ale jest też bezpośrednia walka z Mickiewiczem i ironja względem jego ideologii, czego w zasadniczej koncepcji niema, bo ostatecznie i Kordjan niczego nie dokonuje.

Cały ustęp, powiedziany przez pierwszą osobę prologu, ma wiele ironji względem ideologii Mickiewicza, względem natchnień księdza Piotra. Równocześnie daje zapowiedź »rozprzędzenia jego zapału na nici«. Jest to ironja krzywdząca, ale należy ją usprawiedliwić dotkniętą dumą i obrażeniem uczuciem. Słowacki od pierwszej chwili odnosi się do Mickiewicza z pewnego rodzaju uszanowaniem dla jego wielkości, zachowuje się jak uczeń wobec mistrza, ale ten stosunek zmienia się, gdy »uczeń« został zraniony do głębi duszy, i pojawi się powtórnie dopiero na uczcie u Januszkiewicza, by znów się zmienić, i to nie z winy Słowackiego.

Tu po raz pierwszy pojawia się ironja względem Mickiewicza, ironja o wybitnym charakterze walki, ironja o typie Shakespear'a co do środków, ale w tonie przypominająca walkę Byrona z przeciwnikami literackimi. Walka odgrywa w genezie ironji Słowackiego pierwszorzędną rolę i znajdzie lekki a dźwięczny wyraz w *Podróży na Wschód*, by ostatecznie dojść do punktu szczytowego w *Beniowskim*, gdzie miała się raz na zawsze załamać.

Drugi moment wybitnej wagi — to potrzeba pokazania narodowi jego wad przez pryzmat ironji. W akcie trzecim *Kordjana*, tej właściwej części o narodowym charakterze, daje kilka scen zbiorowych, gdzie przedstawia tłum w oświeceniu ironicznym.

Można się w tem dopatrywać pewnego arystokratyzmu duchowego Słowackiego, pewnego właściwego wielkim ludziom »odi profanum vulgus«, ale raczej jest to ocena kierowania pobudkami natury nie społecznej, lecz narodowej. Tłum jest przedstawicielem wielkich mas, które mają walczyć o narodową wolność, a nie dorosły do tego, bo brak im zrozumienia jej wartości. Czuje on jarzmo niewoli¹, a jednak na widok

¹ Akt III, sc. 1.

cara woła »niech żyje! niech żyje!« Cechuje tych ludzi wybitny oportunizm i chęć używania¹. Scena 3., gdzie czuje się groźny pomruk tłumu, który potrafi wziąć odwet za krzywdy, świadczy, że ironja nie zaślepiała poety i że umie zdobyć się na obiektywizm. Ale naogół koncepcja ludu pozostaje ironiczna. Podchorąży w scenie 4. traktuje tych z tłumu z bolesną ironją².

Jeszcze boleśniej piętnuje służalczość i uległość wobec cara³.

Taki jest ogół. A jacy są wybrańcy powstania? Tych napiętnuje w *Przygotowaniu*. Może to miała być parodia obrzędu *Dziadów*, ale jakże inny tu nastrój! Przygotowanie ma nastrój szatańsko-satyryczny. Przez usta Mefistofelesa zaznacza poeta swój pesymistyczno-ironiczny pogląd na powstanie, oczywiście przerzucając swój obecny nastrój w przeszłość.

Mefistofel: Królu, niechaj poszukam w djabelskim psalterzu
Modlitwy na dzień, co się zowie zmartwychwstaniem⁴;

Jeszcze większem szyderstwem darzy dygnitarzy, zgóry określając ich stanowisko.

Więc temu narodowi stwórzmy dygnitarzy,
Aby nimi zapychał każdą rządu dziurę.

Pierwszą ofiarą ironji staje się Chłopicki (w. 142—144), potem Czartoryski (w. 174—195), Skrzynecki (w. 202—208), Niemcewicz

Poeta — rycerz — starzec — nic
Dziewięciu Feba Sultanic
Eunuch.

Nie oszczędził Lelewela, którego nigdy nie lubił (»buty z kutasami« w listach do matki), a wreszcie z ostrą, pełną oburzenia krytyką rzuca się na zdrajcę Krukowieckiego (w. 267—276). Nie ostali się przed ostrzem ironji i rycerze

Z rdzy się narodzi niemało
Wymuskanych rycerzy-ospalców.

(w. 233—235)

¹ Idźmy lepiej po bruku wybijać hołupce,
Mówią, że z beczek wino leje się jak woda.

(akt III, sc. 1)

² Można jednym krzesiwem dwie hupki zapalić,
Będzie nas i kraj kochać, i szpieg cara chwalić.

(akt III, sc. 4, w. 172—174)

³ I palą się pochodnie, a muzyka grzmiąca
Gipsy ze ścian oprósza. Kobiety dokoła
Rozkwitłe, świeże, wonne, jak Saronu róże,
Na rossyjskich ramionach opierają czoła.

(akt III, sc. 4, w. 245—249)

⁴ W. 137—139.

Dostało się i mówcom narodowym

Rzucić język Balaama oślicy;
 A ci, co się z niego wyrodzą,
 Narodowej się chwycą mównicy,
 Mówców w plemię.

(w. 240—244)

Jest tu pełna jadu ironja względem wszystkich ludzi wybranych, czynnych w służbie narodowej w czasie powstania, ale najostrzej napiętnowany Niemcewicz-Prezes w scenie w podziemiu: Młody zapaleniec-Podchorąży nie może znieść ospałości Prezesa i wszystkie jego słowa rozwiewa »na nice« z bolesną ironją. Ilekróć Prezes zasłania się siwizną, woła z ironją Podchorąży:

Pamiętaj, że są ludzie tknięci nieszczęśc ciosem,
 Ludzie z bijącym sercem i duszą płomienną,
 Których włosy zbieleły w jedną noc bezsenną;
 Więc ich uszanuj — wstań przed nimi, stare dziecię.

(w. 431—435)

Niema więc w Polsce ludzi zdolnych do czynu: nie są nimi ni wielcy, ni mali. Znikąd też nie można się spodziewać pomocy; stanowisko papieża względem Polski napiętnował z szyderczą ironją: papież nie ma zupełnie zrozumienia dla położenia Polski, a jego papuga wypowiada w ironicznych wykrzyknikach myśli Kordjana-Słowackiego, który nie może darować papieżowi jego bulli.

Ironję w *Kordjanie* dyktuje krytycyzm, ale i poczucie własnej bezwoli i potrzeba usprawiedliwienia jej. Oddać trzeba tę sprawiedliwość poecie, że nie poprzestaje na wyszydzeniu stanowiska Mickiewicza, na wskazaniu wszelkich słabostek narodowych, ale z jeszcze bardziej ostrą ironją ocenia Kordjana, w którego włożył tyle z własnej duszy, swych pragnień, dążeń i rozczarowań. Daje mu własną marzycielskość, fantazję, porywy pełne szlachetności, żądzę bohaterstwa przy braku woli; a mimo swej sympatji dla niego, osądza to wszystko z ironją i krytycyzmem i niezupełnie się z nim identyfikuje, bo czuje, że dusza Kordjana jest chora i bezwolna: każe mu ciągle wahać się między postanowieniem a sceptycyzmem i zwątpieniem, czyni zeń wybitnego przedstawiciela »choroby wieku«. Przeprowadza go przez wszystkie jej odcienie (akt I i II), by wreszcie w scenie na Mont-Blanc przerodzić Gustawa w Konrada, bajronistę w Kordjana-spiskowca¹. Po tem wewnętrznem odrodzeniu spodziewamy się, że bohater będzie mocny i stanie się Winkelriedem polskim. Utwierdza nas w tem przekonaniu jego zachowanie się w podziemiu, jego gorący zapal i miłość ku ojczyźnie.

Nie pociągnął za sobą nikogo; czynu ma dokonać sam; udaje się do zamku cara. I teraz następuje scena niezrównana pod względem

¹ O tem obszernie Pigoń, *Trud Słowackiego, Eleusis* tom V, str. 115.

subtelności ironji. Dotąd używał środków, które nazwać możemy zewnętrzными, choć były wcale cięte i trafne (w *Przygotowaniu* — wazwienie ludzi, w scenie z papieżem — papuga). Tu, gdy zironizować miał siebie samego, środki te stają się ogromnie subtelne. Własną rozterkę przedstawia przez przeciwstawienie swej osobie dwóch sił: Strachu i Imaginacji. Są to dwie potęgi z własnej duszy, przeniesione nazewnątrż. Przez Strach uzmysłowił swą bezwolę i rozigrane nerwy, które nie pozwoliłyby na czyn, przez Imaginację — wybijała fantazję, która odrywała go od ziemi i często przeszkadzała mu w realnem życiu.

I na tem zasadza się ironja; oczekujemy wielkiego czynu — nie zostaje on spełniony¹. Na tem rozplynięciu się wniwecz oczekiwań, wpływających z wszystkiego, co było przedtem, co Kordjan przez słowa zapowiadał, polega ironja głęboka i subtelna, zwłaszcza że scena ta następuje bezpośrednio po scenie w podziemiu. Tu raz siebie zironizował; drugi raz w szpitalu warjatów. Doktor — to zły duch, to brat duchowy Masynissy, ale tem gorszy, że kiedy tamten, do złego nakłaniając, dawał pewną wiarę, cel, dla którego walczyć i grzeszyć warto, ten nie daje żadnej wiary, afirmacji czy przyrzeczenia; on tylko burzy wszystkie wiary, a przez to straszniejszy od Masynissy i Mefistofelesa faustowskiego. Ale to także uosobienie zimnego rozsądku samego Kordjana, studzącego wszelkie zapawy i wiary młodzieńcze; to przeciwstawienie tej władzy duchowej Kordjana, którą zapalem nazwać można. Zjawia się on bezpośrednio po scenie widzeń: Strachu i Imaginacji, sam jako widzenie jeszcze straszniejszy, bo nie na chore nerwy, ale na zimny rozsądek Kordjana działający.

Z ironją przypomina Kordjanowi jego pobyt w zamku carskim².

Wydrwił jego nieudane czyny, teraz zabiera się do poezji³. Rozwiewa wszelkie marzenia o wielkim czynie.

»Więc ją (roślinę czynu — powstania) do czasu garnkiem przykryłem kuchennym» (w. 746). Filozofję czyni umyślnie niezrozumiałą

¹ Jest tu stwierdzenie teorii Kanta o śmiechu i ironji: »Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts«, *Kritik der Urtheilskraft*, par. 54.

²

...W godzinę północną

Wychodziłem z sypialnej cesarza komnaty.

(akt III, sc. 6, w. 705—706)

³

Naród ginie, dla czego? aby wieszcz narodu

Miał treść do poematu, a wieszcz rym odlewał,

Aby nieliczną iskrę ognia, pośród lodu

Z pieśni wygrzebał anioł i w niebie zaśpiewał.

Widzisz, jak cenię wieszczów gromowładne plemię.

(w. 720—725)

i zawiła, dowodząc na wzór wielu filozofów niemieckich, a wykład historii kończy się w ten sposób:

Dziś dzień siódmy, Bóg rękę na rękę założył,
Odpoczywa po pracy, nikogo nie stworzył.

(w. 775—777)

Ironja jego zmierza do tego, by wszelki zapal Kordjana zabić. Gdy już wyszydził religję i wszelkie nauki, zwraca ostrze ironji przeciw idei poświęcenia, a to przez ukazanie dwóch warjatów za lud cierpiących. On twierdzi, że to wielcy ludzie, bo pełni poświęcenia, a Kordjan woła: »To warjat!« Na tem zasadza się gorzka ironja. Zabił w Kordjanie wszystko, bo zabił wiarę.

Kordjan: ..Szatanie!
Przyszedłeś tu zabijać duszy mojej duszę:
Ostatni skarb wydzierasz, własne przekonanie;
Ostatni promień gasisz.

(w. 823—826)

Doktor — to szatańskie uosobienie pewnej władzy duchowej samego Kordjana: zimnego rozsądku, krytycyzmu i samoironji¹. Sam się najboleśniej osądził — dał tragedję własnej duszy. *Kordjan* był rachunkiem sumienia narodowego, a zarazem sądem nad sobą.

Są jeszcze inne momenty nacechowane ironją. Obok uczuć osobistych jest tu ironja typu Shakespeare'a, służąca do charakterystyki osób, powodowana albo względami artystycznymi albo pesymizmem życiowym².

Stwierdzić możemy w *Kordjanie* dalszy bardzo wybitny etap w ewolucji Słowackiego jako wieszczka narodowego, dramaturga, psychologa, i bardzo ważną fazę w rozwoju nastroju ironicznego. W *Kordjanie* już skoordynowały się i w całość zlały te wszystkie pierwiastki nastrojowe, które zrodziły ironję w dziełach przed *Kordjanem*.

Jest to dalszy ciąg ironicznej oceny *Lambra* względem narodu i jeszcze dobitniej względem siebie. (Kordjan ma wszelkie cechy młodzieńcze z *Godziny myśli* i niektóre cechy dawniejszych bohaterów, ale wysubtelnione). Jest to pierwszy większy utwór, zajmujący się problemem narodowym, i zarazem pierwszy, który chłoczce z bolesną ironją wady narodowe. Dalszemi wybitnymi etapami na tej drodze będą: *Grób Agamemnona*, *Lilla Weneda* i *Beniowski*.

¹ Por. H. Życzyński, *Teorja dramatu*, 1912, str. 153: »W wyjątkowych tylko wypadkach, gdy walka wewnętrzna jest zbyt silna i przekracza granicę normalną, zbliżając się do tego, co psychologja nazywa rozdwojeniem osobowości, poeta przenosi część duszy bohatera nazewnątrz i nadaje jej pozory osoby realnej«.

² Analiza tego typu w części III rozprawy.

Jest też w *Kordjanie* kontynuowana ironja względem kobiet (postać Violetty), której zaczątki są w *Marji Stuart*, a najsilniejsze akcenty zabrzmiały w *Podróży na Wschód*, ironja o charakterze osobistego zawodu i płynącego stąd sceptycznego poglądu na życie i ludzi obok wiary w możliwość dusz »na miarę Fidjasza« i wiary w »przeanielenie duszy kobiecej«. Rozwój artyzmu tej ironji zanalizujemy niżej, tu zaznaczyć wypada, że i pod tym względem jest *Kordjan* dalszem ogniwem między dotychczasowymi próbami artystycznego wyrażenia tego nastroju a późniejszym ich wyrazem.

4. Ironja romantyczna w »Balladynie«. Ironja smutku w »Horsztyńskim«.

Balladyna jest cudownem zespoleniem wszystkich dotąd poznanych pierwiastków, które rodzą ironję. Ma je przetopione w sobie, i trudno je wyodrębnić, bo całość jest »arjostycznym uśmiechem«, jest wyrazem ironicznego, a zarazem pesymistycznego światopoglądu poety. Pesymizm ten zrodzić się musiał pod wpływem osobistych rozczarowań życiowych i obserwacyj; zresztą był mu wrodzony i nigdy go nie opuścił. W liście do Gaszyńskiego 22. V. 1839 nazwie *Balladynę* »gorzkim dziełem« i takim jest ona mimo groteskowości i humoru niektórych scen.

Patrzy poeta na świat przez ciemne szkła, rozjaśnione conajwyżej wiarą w niespożytą wartość sztuki. O pesymizmie tym świadczy ustęp z *Przedmowy*¹. Już tu zaznacza swą istotną tendencję: w życiu dzieją się same nieprawdopodobieństwa, wszystkim kieruje los i przypadek, rządzi ślepa ironja losu, która łączy rzeczy najmniej prawdopodobne, splata same sprzeczności, a jednak nie tak dowolnie, jakby się zdawało lecz z pewną metodą. »Przypadek więc stale drwi z zamiarów i planów i stale jest zgubnym. Przez tę stałość swego kierunku traci charakter przypadku, przechodzi w jakieś pesymistycznie sformułowane prawo świata. Konsekwentny jest w bezsensowności i przez to urasta do rozmiarów czynnika, który może wystąpić w tragedji«². A co najciekawsze, że siłą zgubną nie jest siła zła, lecz czasem ktoś, ożywiony najlepszymi chęciami, jak Goplana przez swą miłość do Grabca³.

Rozmyślnie sprzęga poeta kontrasty i tak akcją kieruje, że dobro złu ulega. Nie neguje przez to idei pewnej sprawiedliwości i ładu na

¹ »Niech naprawiacz wszelkiego bezprawia, Kirkor, pada ofiarą swoich czy-
stych zamiarów; ...niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie,
a sentymentalny Filon szuka umyślnie męczarni miłosnych« i t. d.

² Kleiner op. cit. tom II, str. 23.

³ W *Przedmowie*: »Wychodzi na świat Balladyna z arjostycznym uśmie-
chem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego,
z porządku i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie«... (w. 17--20).

świecie (piorun końcowy), ale patrzy na świat realnie, nie z poetycznego oddalenia, i dostrzega, że nietylko w poezji, ale i w życiu tak się często dzieje. W tem patrzeniu na świat tkwi już silna doza ironji. A co najważniejsze: szlachetne jednostki wierzą silnie, niezachwianie w swe otoczenie, nawet wtedy, kiedy ono już na ich zgubę czyha, wierzą, kiedy ich ręce już krwią splamione. Wszystko to, stosowane do pewnych osób dramatu przez inne osoby, ich czynu nieświadome, jest niejako ironją autora wobec głupoty i nieświadomości ludzkiej. Świadectwem może być cała scena od powrotu Balladyny z lasu (akt II, sc. 2), np. śpiew swatów (w. 519). Dziwnem szyderstwem zdają się pełne miłości słowa matki do Balladyny, która jej nie kocha i której córkę zabiła:

Balladyna

Kocha mię? prawda, córko? A ta malina
Na twojem czole? ta plama... O! pokaż
Czy boli ciebie? Ty nigdy nie kwokasz,
Kurko, choć boli... a to może boli?

(akt III, sc. 2, w. 227—231)

A Balladyna wysłała matkę do wieży:

Idź teraz do siebie na wieżę.

A potem Kostrynowi (gdy ten jej matkę potworą nazywa) powiada:

Złote masz usta.

(w. 267)

Kirkor ciągle uważa Balladynę za wzór enoty i dobroci. I jakby szyderstwem losu zdaje się to, że cieszy on się na powrót żony (akt IV, sc. 2, w. 317—335), a potem zaraz ukazuje się cała podłość bohaterki w scenie ślepej wdowy z Pustelnikiem. Ten kontrast odczuwa czytelnik, ale Kirkor ciągle jeszcze wierzy, ciągle o powrocie marzy (akt V, sc. 2, w. 93—95). I tą metodą posługuje się poeta w dalszym ciągu. Ironję tego rodzaju nazwać można ironją sytuacji lub losu wedle nomenklatury Lippsa, który dzieli komikę na komikę charakteru, istoty i losu, czyli sytuacji.

Jest tu więc ironja płynąca z pesymizmu poety, zrodzonego na tle ogólnoludzkich spraw i problemów — dotąd zaś pesymistyczny światopogląd poety stosował się do własnego narodu i współczesnej epoki. Oczywiście, że nie można oddzielić tego od smutku osobistego, bo granice są płynne, a Słowacki był naturą wybitnie subiektywną i egocentryczną. Uczuciowy i wrażliwy był na wszelkie bóle, ale przepuszczał je przez pryzmat własnego smutku.

Ironja — jako wyraz osobistego smutku — będzie miała miejsce w *Horsztyńskim*. Tu jej źródłem jest raczej pesymizm, zrodzony na podłożu bólów ogólnoludzkich.

Są w tem wszystkim pobudki literackie. Już w *Królu Ladawy* królowała ironja romantyczna, każąca traktować swój twór jako igra-

szkę, ze swobodą i poczuciem »nieskończoności«; tu jest popis artystyczny na większą skalę. We wstępie mówi poeta o wszelkich sprzecznościach w tragedji, ale dodaje: »a jeżeli to wszystko ma wewnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką..., jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub owę rzecz potępił: to Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską«.

Jest to tworzywo wybitnie romantyczne; postulat romantycznej swobody w całej pełni tu zaspokojony. *Król Ladawy* był próbą na tem polu, *Balladyna* jest doskonała w zespoleniu wszystkich sprzecznych pierwiastków i przetopieniu ich w jednolity, wszystkimi barwami tęczącej fantazji skrzający poemat.

Wmieszal się w to wszystko krytycyzm i chęć wyironizowania pewnych kierunków. Grabiec jest satyrą na chłopomanję; chłop pokazany tu z jego prostym rozumem, a zarazem rubaszością i nieokrzesaniem; Filon zaś — to typ eterycznego sentymentalisty. W przeciwieństwie do prawdziwej baśni on stwarza baśń sztuczną, goni za urojonym, nigdy niedoścignionym ideałem, który znajduje dopiero w zmarłej Alinie. Może włożył coś z własnej natury w niego, może to dalszy ciąg samokrytyki, ale daje mu te rysy, które jego zdrowy rozsądek potępił (tu Pustelnik: »Jak szaleją ludzie«). Złość wobec krytyki wylał w akcie V, gdzie burmistrze Pismo i Kurjer są ukarani.

Jest i odcień satyry politycznej (akt III: Grabiec król)¹. Ale przede wszystkim wrażenie ironji wywołuje to sprzęganie kontrastów: Grabiec i Goplana (akt I, w. 415, miłość Goplany: w. 572...), które jest zarazem dowodem sceptycznego światopoglądu i romantycznej swobody. A najwyraźniejszym dowodem urągania wszelkim prawidłom i uznanym autorytetom jest epilog, w którym z ironją stwierdza, że drwi z oceny krytyki. Te wszystkie kontrasty i sprzeczności są umyślne, mają swój cel i nie oznaczają pustoty, lecz obok sceptycznego poglądu ironję wobec krytyków; wiedział, że ośmieszą poemat, bo go nie rozumieją. I dlatego tu jedynie umieścił, jakby umyślnie, pochwałę dla siebie, która jest ironją wobec krytyków. Robi to w tym dramacie, który uraga wszelkim wymogom logiki, a nawet idei sprawiedliwości i etyki, bo właśnie najbardziej szlachetne jednostki, jak wdowę, Alinę i Kirkora, sprzęga z Balladyną, Kostrynem i pozwala złu triumfować nad dobrem. Szydzi też z wszelkich przepisów, nie krępuje się względami czasu, miejsca; tworzy tak, jak mu każe jego ironiczny światopogląd i instynkt artystyczny. W epilogu też występuje historyk, fachowiec (zapewne karikatúra Lelewela), i to w dramacie, który uraga prawdzie historycznej.

¹ Satyrycznie też traktowana szlachta w scenie ucztu.

Spotykamy się tu z różnemi źródłami, obiektami i odcieniami ironji. Zasadniczem źródłem jest:

- 1) pesymizm,
- 2) poczucie potęgi jaźni twórczej.

Pesymizm rodzi ironję losu, urągającą wszelkiej sprawiedliwości, ładowi na świecie (łagodzi ją jedynie piorun końcowy).

Poczucie potęgi twórczej rodzi ironję wobec wszelkich objawów i osób, do których poeta krytycznie się ustosunkowywał (chłopomanja, sentymentalizm, krytyka historyczna), a przede wszystkim jest źródłem ironji romantycznej poety; igraszką są ludzkie pragnienia, dążności, niema żadnych zasad i porządku, bo jedynym kanonem jest fantazja poetycka — i dzięki niej »Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską«. Światu rzeczywistemu przeciwstawia poeta świat fantazji. A ma poeta prawo nieliczenia się z żadnemi względami prócz tych, które mu dyktuje jego instykt poetycki. Poeta dzięki ironji wznosi się ponad świat, a ona zarazem jest formułą, wiążącą jego jaźń ze światem.

Wznosi się ponad to, co względne i ograniczone, patrzy na świat i jego słabostki, a nawet na własne dzieło przez pryzmat ironji.

Słowa Słowackiego w liście dedykacyjnym do Krasieńskiego, dwukrotnie już cytowane, najlepiej charakteryzują ironję romantyczną poety. *Balladyna* stała się »faworytką« poety, a pozostanie nie królową historii, ale polskiej ironji romantycznej¹.

W tym samym okresie stworzy dzieło, przepojone smutkiem i ironją. Znamy już pierwiastki, które składały się na poczucie braku i płynący stąd smutek; pierwiastki częścią wrodzone i w duchu epoki romantycznej, częścią przez nieszczęśliwe życie spowodowane. Poznał już własną bezwolę, która przeszkadzała mu w upragnionym czynie, w miłości pierwszej został zawiedziony, a przyjaciela narazie nie znalazł. Pisze do matki: »Braknie mi wiele, a nadewszystko braknie mi przyjaźni«². Narazie uznanie i sława, tak gorąco upragnione, też nie przychodziły. Poeta zamknął się w Genewie, wśród cudnej przyrody alpejskiej, otoczony ciepłem domu pań Pattey, i tu dawał się unosić swej imaginacji, która była dlań »jedynem źródłem wszystkich nieszczęść i wszelkiego szczęścia na ziemi«.

Jest to okres głębokiego skupienia się, zatopienia w sobie, płodnej twórczości, a zarazem braku wszelkiej aktywności i żywego kontaktu z życiem bieżącym. Sprzyja to twórczości i spokojnemu rozwojowi genjuszu artystycznego, ale daje zarazem więcej pochopu do refleksyj, których wynik zwykle pesymistyczny. Bilans życia dotychczasowego

¹ Por. rozdział 5, Ironja romantyczna.

² List z 27. X. 1833.

przedstawia się w ten sposób, że narodowi nie pomógł, sam pozbawił się ziemi ojczystej, odgrodził się od najukochańszej matki, a szczęścia nie doznał. Stara się teraz o coraz większą doskonałość wewnętrzną¹. Wszystkie listy z tego okresu tęną dziwnym smutkiem, potrzebą miłości i przyjaźni. »W mojej głowie utworzył się jakiś obraz, jakiegoś wyobrażenie ogromnej miłości niepodobne do osiągnięcia«². Mamy w jednym z następnych listów wzmiankę o opleceniu się dokoła jakiegoś białego kwiatu³. Był to okres miłości ku Marji Wodzińskiej, kiedyto zarazem czuł, że kochany jest przez Eglantynę⁴. To wszystko wywołuje niepokój i smutek.

Wyraża też głęboką tęsknotę za ziemią ojczystą: »Ludzie, którzy mię teraz zapominają, może będą kiedyś pamiętać o mnie, a kiedy przyszlą tutaj wygrzebywać popioły, leżące po zielonych cmentarzach, może także i mnie wezmą i zanoszą do mojej ziemi. O takim teraz marzę powrocie«⁵. Boi się o los swych dzieł, czuje niespokojność jaśkółki, a nadewszystko boli go zarzucana mu obojętność⁶. Te wszystkie rysy rzuca światło na źródła ironji smutku.

»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. Zdaje mi się, że Bóg miał włożyć kiedyś moją duszę w orła, co śpi na igłach śniegu, nie budząc się, kiedy wichur obrywa mu pióra, co nie ma przyjaciół i szczęśliwy, że sam... patrzy na słońce. Szkoda, że nie poszedł Stwórca za pierwszą myślą, że zrobił ze mnie posępne nic. Takby mi dobrze było ze skrzydłami i z jękiem ptaka w piersiach...«⁷. Ma jednak wiarę w swoją pięknosć wewnętrzną: »Walka z obojętnością ludzi podobną jest do walki tytanów: rzuca mi na czoło wielkie światło piorunu; będę pięknym kiedyś...«⁸.

Taki jest stan psychiczny poety w okresie tworzenia *Horsztyńskiego*. W tym samym czasie donosi matce o nowem dziele⁹, a jego własny sąd tłumaczy poczęści istotne rysy smutnego dramatu. Wspomina matce, że na jej cześć nazwał bohaterkę Salomeą, i dodaje: »Bóg wie, dla kogo piszę i kiedy wydrukuję. Zdaje mi się, że piszę zupełnie

¹ 27. IV. 1834: »Ja teraz zmierzam do spokojności, i wszystkie moje nauki... zmierzają do tego, abym w sobie filozoficzną piękność moralną wytworzył».

² 5. II. 1835.

³ 30. VI. 1835.

⁴ 6. VI. 1834: »Eglantyna do mnie przywiązana, jak siostra i więcej jak siostra».

⁵ 5. II. 1835.

⁶ 30. VI. 1835.

⁷ 30. VI. 1835.

⁸ 24. V. 1835.

⁹ 24. V. 1835.

dla siebie i stąd więcej może będzie naturalności i bardziej rozwiane zarysy«....

Czuł się w tym okresie lepszy, doskonalszy, ale rozumiał równocześnie, że wiele mu brakuje do zupełnej doskonałości, że między marzeniem a rzeczywistością jest rozbrat zupełny tak w nim samym, jak i w jego życiu. Sięgnął do najbardziej pesymistycznego dzieła Shakespeare'a¹, *Hamleta*, i stworzył *Hamleta polskiego*, jeszcze smutniejszego i boleśniejszego². Na czym polega tragizm *Szczęsnego*? »Jesteś wielkim, ale niedokończonym tworem Boga« — powiada mu ks. Prokop.

Stąd płynie jego tragizm, tu źródło jego ironji. Inna to ironja, niż dotychczas. Jest to ironja smutku, bez »bicza«, bez tendencji, niezabarwiona żadnymi innymi pierwiastkami. Tylko bezbrzeżny smutek wywołuje ją u *Szczęsnego*. A skąd płynie ten smutek? Poczęści wrodzony jest *Szczęsnemu*, jak wrodzony był *Słowackiemu*, poczęści wypływa z warunków, podobnie jak to u poety było. Postawiono go w takich warunkach, w których — pozornie sądząc — szczęśliwym być powinien: ma wpływowego ojca, sam jako najstarszy syn jest przedmiotem jego troskliwości, ma kochaną i kochającą siostrę, *Amelję*, ma szczęście u kobiet. Ale jak to wszystko się przedstawia przy bliższym wglądnięciu w rzeczy? Ojciec używa swych wpływów przeciw ojczyźnie, o czym *Szczęśny* doskonale wie. Troskliwość ojca o siebie umie sobie wytłumaczyć³. Siostrę kocha, ale więcej niż siostrę, więc tłumici musi w sobie to uczucie, a przywiązanie, jakie zdobył sobie u żony starego *Horsztyńskiego*, staje się przyczyną wielkiej tragedji.

Szczęśny — to człowiek, który zna dobro, piękno i prawdę, ale nie chcąc ranić swych najbliższych, musi patrzeć spokojnie na negację tego wszystkiego. Taka sprzeczność między ideałem a rzeczywistością, i to nie z własnej winy, wytwarza chęć biernego choćby oporu. Bronią staje się ironja. Ironizuje ciągle, by tem zabić pustkę w duszy panującą i zagłuszyć swój smutek. Czuje swą słabość, przewagę pierwiastka refleksyjnego nad aktywnym, a nie umiając zmienić tego, nicuje wszystkich i wszystko, a nadewszystko siebie.

»Pokaż mi jakie Eldorado dla niepotrzebnych ludzi, a będę ci

¹ Podobieństwa i różnice pod względem arcyzmu i techniki w części następnej. Tu chodzi o nastrój.

² J. Kleiner, *Horsztyński*, Spr. Tow. Nauk. Warsz., Wydział I i II, zeszyt I, 1916.

³ »Szacuje mnie, jak Holender rzadkiego tulipana... szanuje mnie jako rzadką osobę, której nie płaci — a która go kochać musi!« »Ojciec mój sprowadził mi dziesięciu arlekinów rewolucyjnych — otoczył mnie płótnami trefnisiami.« »Raz pochwaliłem ojca przy ludziach, to mi zaraz zapłacił tureckim koniem« (akt I, sc. 1).

bardzo wdzięczny. Wystaram się o obywatelstwo w kraju niepotrzebnych« (akt I, sc. 4, w. 539—542).

»Gdybym co zaczął, skończyłbym... To bieda, że nic zacząć nie mogę« (w. 557—558).

Ironja jego względem swego »ja« jest analityczna. Wszelkie jego refleksje kończą się ironją. To ironja, która pochodzi z głębokich przeżyć duchowych (Novalis), z rozdarcia wewnętrznego, ze sprzeczności między życiem a ideałami (Pallante).

Szczesny, Hamlet polski, cierpi, jak jego brat duchowy, jak on walczy z całym światem ironją, i podobnie jak on jest przedmiotem udanego lub szczerzego zainteresowania ze strony otoczenia, które przy całej troskliwości nie rozumie go, a chce uczynić zeń powolne narzędzie swej woli. Bawi się metafizyką z Ksińskim, a jego przypuszczenie, że zwarzjował, jest mu całkiem na rękę. Drwi ze wszystkich, bo mu to ulgę sprawia, bo inaczej walczyć nie może i nie umie; zresztą nadewszystko pragnie w ironji swój ból utopić. Moment największego nasilenia ironji: wszyscy już się u ojca jego zebrałi i czekają na Szczęsnego, swego wodza (stosownie do woli jego ojca), a Szczesny przychodzi później i ironją tnie wszystkich przez szyderstwo okazywane całej wyprawie: kładzie na los karty swój udział w powstaniu.

»Jeżeli wygracie, będę z wami; jeżeli ja wygram, zrobię co mi się podoba« (akt IV, sc. 2, w. 303—305). A gdy gość powiada: »Połowa sumy dla bankiera« — Szczesny: »Połowa mej woli do was należy«. A po tem wszystkiem pyta: »Ha!... zapomniałem zapytać o cel wyprawy«, potem zapala się i niby porwać się daje, by wreszcie ze wszystkich zadrwić (akt IV, sc. 2). Brak tu kartek w rękopisie, ale dowodem tego są słowa Ksińskiego: »Dalibóg, tęgi z ciebie chłopiec, panie Szczesny! Zadrwiłeś z nas!« (w. 388). Szczesny ironizował nie dlatego, by innych wydrwić, ale by utopić w tem ból swój i zagłuszyć swą niemoc: »zabity jestem na sercu, jak inni ludzie zabici na duszy«. Tu się jego potrzeba ironji nad samym sobą uwidoczniła, tu się też załamała. Odtąd będzie tylko smutny; boleśnie pyta Maryny: »Słuchaj: czy jak umrę, posadzisz mi garstkę rozmarynu na mogile?« (w. 419). Ze smutkiem mówi do Nieznajomego: »W bramie będzie sośnowy próg — z czterech desek« (w. 450).

Smutek i ironja tak się skojarzyły u Szczęsnego, że trudno rozgraniczyć, gdzie jedno, a gdzie drugie¹. Rozbrat między czemś wymarzonem, a tem, co się w rzeczywistości widzi, jest

¹ »Bieda kobietom, które słuchają nadto długo szumu płaczącej brzozy, albo śpiewu słowika. Czasy świeże mają dziwne lekarstwo na chorobę smutku — poezją« (akt I, w. 390—394). Czy to tylko smutne, czy też ironiczne?

przyczyną ironji tragicznej, bo na jej dnie tkwi poczucie niemocy zmiany tego¹.

Jest tu więc dalszy ciąg analizy duszy chorej, przeprowadzonej w *Godzinie myśli*, *Lambrze* i *Kordjanie*, ale »po artyście, który cieszył się światem *Balladyny*, przychodzi do głosu człowiek smutny«². I ten smutek odzwierciedla się we wszystkich scenach, jest podkładem stosunku Szczęsnego do każdej z kobiet (Amelja, Salomea, Maryna), przebija się w szczebocie dziecinnym i modlitwie dziecka, jest u starego, ślepego Horsztyńskiego. Ten smutek bezgraniczny już od *Godziny myśli* zabarwia wszystkie utwory, a podczas podróży podyktuje *Hymn*, najpiękniejszy poemat smutku, który jest nawet w tem pozornie najweselejszym dziele, jakim jest *Beniowski*. Ironja ze smutku zrodzona skrzy się wszystkimi barwami w eposie barskiej, ale tam jest konglomerat innych pierwiastków: tendencyjność, żółć »przymieszane są do lazurów«. Tu w myśl rozróżnienia samego poety »Harfy używam lub bicza« — drga tylko »harfa«, na której najboleśniejsze uczucie wygrało swą pieśń.

To jeszcze jeden nader ważny moment w ewolucji nastrojów ironicznych Słowackiego. Typy chore, pełne pozy pseudobajrońskiej, tworzył z całym upodobaniem w najrańszej epoce; *Lambro* i *Kordjan* z ironją już odnoszą się do nich, ale mają jeszcze dużo pozy i teatralności. W Szczęsnym jest też poza, ale jeszcze szczerzej uświadomiona sobie, a zarazem głęboki smutek. Niema może poety, który bystrzejszym byłby analitykiem od Słowackiego: znał swe właściwości i z ironją je traktował, podobnie jak i wady drugich³. Dotąd ironja zwracała się często przeciw samemu sobie. Samoironja pojawi się jeszcze czasem w formie żartobliwej w *Podróży na Wschód* i *Beniowskim*. Ostatnie jej echa odezwą się w *Fantazym*, ale właściwie samosąd skończył się w *Horsztyńskim*. Od *Lambra* przez *Kordjana* do *Horsztyńskiego* ciągnęła się nić ironji względem »chorób wieku« i siebie samego (bo i on na nią cierpi). Pogłębiała się koncepcja postaci, a z nią ironja, ale równocześnie sympatja poety, bo coraz bardziej przepajał sobą i własnymi uczuciami swoje kreacje. *Horsztyński* ma najgłębszą ironję względem własnych wad, ale i najbardziej jest opromieniony sympatycznymi uczuciami poety.

¹ Odzwierciedlona w tem natura samego poety. »Proteuszowa natura ducha Słowackiego jest uosobieniem wiecznego rozbratu między prawdą wewnętrzną a zewnętrzną, wolą a możliwością, życiem a marzeniem«. Trzpis, *Estetyczno-krytyczne poglądy Słowackiego w Beniowskim*, Księga pamiątkowa, tom I, str. 29.

² J. Kleiner, *Horsztyński* op. cit.

³ Jellenta Cezary, *Juljusz Słowacki dzisiaj*, str. 16: »Był to z pewnością największy poeta spowiedzi, biczujący siebie nawet wtedy, gdy ludziom się zdawało, że on tylko ich rykami swemi smaga i parzy... odbywał zawsze dziwną pracę nad sobą i nieraz może wołał: Mówię — bom smutny i sam pełen winy«.

Tu samoironja doszła do zenitu i tu się poniekąd załamała. Rozebrał swą duszę z wszelkich pięknych obłonek, z ironją odniósł się do wszelkich swoich błędów, ale zarazem zyskał świadomość własnej moralnej piękności, i następnym wielkim bohaterem, w którego przeleje wszelkie skarby swego uczucia, będzie Anhelli, pozbawiony poży a ogromnym, nieukojonym smutkiem przepojony.

5. Ironiczne napiętnowanie emigracji w »Anhellim«. Splot ironji i smutku w »Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu«.

Z końcem roku 1835 jedzie poeta do Włoch, gdzie dłuższy czas przebywa w towarzystwie Hersylji i Teofila Januszewskich; potem wybiera się z Brzozowskim i Hołyńskim w podróż na Wschód. O życie poetyczne prosił Boga już jako dziecko, i to jest jedyne pragnienie, co mu spełnione zostało.

Zwiedził Włochy (Rzym, Neapol, Florencję), Grecję, Egipt, Ziemię Świętą, spędził noc u grobu Chrystusa. Wpływ tej podróży nieoceniony, zwłaszcza że w Szwajcarii groziło zbytne zamknięcie się w sobie; teraz to niebezpieczeństwo minęło: przyszła fala nowych wrażeń i świeżych podniet dla fantazji, rozszerzył się widnokrąg historyczny (w Grecji), a co najważniejsze: zwiększył się kontakt z życiem rzeczywistym, a kąć patrzenia na świat znów przesunął się w sferę realizmu. Owocami poetycznymi tego okresu są drobne wiersze, *Hymn o zachodzie słońca*, *Anhelli*, napisany prawdopodobnie w Betcheszbau, i *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*.

Znamy już nastrój poety z epoki tworzenia *Horsztyńskiego*. Śledziliśmy ewolucję wewnętrzną poety, dążenie do »spokojności«, ciężką, wewnętrzną pracę nad «wyanieleniem» swej duszy. Na ten okres przypada *Podróż do Ziemi Świętej*. Podłoże duchowe, na którym mógł powstać *Anhelli*, było już przygotowane; obecnie silny wpływ wywiera podróż do Ziemi Świętej, noc spędzona u grobu Chrystusa, religijny nastrój i skupienie w Betcheszbau.

Owocem tej podróży jest *Anhelli*, dalszy etap w ewolucji bohatera idei. Nie dokona on odrodzenia narodu przez czyn, ale przez ciche cierpienie. Nie zironizuje już poeta bezwoli swego bohatera, bo doszedł do przeświadczenia, że ciche cierpienie czystego człowieka przygotowuje grunt pod odrodzenie. W innym też tonie niż utwory dotychczasowe utrzymany jest *Anhelli*. Styl biblijny poematu ściśle się łączy z jego ideą i odpowiada koncepcji zasadniczej utworu: charakterowi bohatera. Kochał poeta ten swój twór i wierzył, że inni go pokochają. 3. X. 1837 r. pisze do matki: »Zdaje mi się, że go, droga, ty sama pokochasz, bo zupełnie inne, jak przeszłe, i już mi pięknie rośnie i płacze, i ma ja-

kieś rysy bardziej regularne, a jak mi się zdaje, piękne i szlachetne».

10. VII. 1838 r. pisze do matki: »Pierwszy z tych chłopczyków, którego już puściłem z opieki, nazywa się Anhelli: melancholiczną i trochę Chrystusową ma twarz, wielką prostotę w ubiorze i niepodobny jest do niczego«. Kiedy indziej pisze (21. VII.): »...potulne, melancholiczne, prosto mówiące, dziecko, słowem, które ja kocham bardzo...

A jednak i tu, w tym utworze, pełnym powagi biblijnej, utrzymanym w stylu Księgi Świętej, nie zamilkły tony ironji względem tego, co poeta przez całe swe życie zwalczał. »Może ci kilka scen tego poemaciku uśmiech wycisnie, przypominając emigrację«, pisze do Eustachego Januszkiewicza 27. VI. 1838. A w obszernym liście do Konstantego Gaszyńskiego pisze między innymi: »Rozdział X jest spoetyzowaniem kłóteń emigracji«¹.

Ale to może nie »spoetyzowanie«, lecz raczej zironizowanie, choć i tu nie zatracą tonu pełnego powagi i biblijnego namaszczenia. Opowiada tu, jak się między wygnańcami w niebytność Szamana kłótnie poczęły i jak nastąpił podział na trzy gromady:

»A każda z nich myślała o zbawieniu ojczyzny.

Więc pierwsza na czele miała grafa Skir, który utrzymywał stronę tych, co się przebiorą w kontusze i nazywać się będą szlachtą, jakby z Lechem na nowo przybyli do kraju pustego.

A druga miała na czele żołnierza chudego, imieniem Skartabelę, który chciał ziemię podzielić i ogłosić wolność chłopów i równość szlachty z żydami i cyganami.

A trzecia na czele miała księdza Bonifata, który kraj chciał zbawić modlitwą i na ocalenie kraju podawał sposób jedyny: iść i ginąć, nie broniąc się, jak męczennicy«.

Wyraźnie wskazuje tu poeta na trzy kierunki zasadnicze, wyróżniające się na emigracji: stronnictwo arystokratyczno-konserwatywne, demokratyczno-rewolucyjne i katolickie. Przeciwnik partyjnictwa — potępił ironicznie wszystkie trzy, co zamiast myśleć szczerze o zbawieniu ojczyzny, o zasady się kłóć.

Ale jako sympatyk stronnictwa demokratycznego najłagodniej się z niem obszedł. Antypatję do arystokratów wyraża przez nazwę »skira«, t. j. raka. Choroba zabójcza toczy tę część narodu. Wydrwiwa też nazwę »szlachty« — w przeciwieństwie do Mickiewicza. Ironizuje stronnictwo klerykalne, którego wodzem ks. Bonifat. Znów nazwa wyraża ironję,

¹ 22. V. 1839. Gaszyński tłumaczył *Anhellego* na język francuski i prosił o wyjaśnienia. Słowacki uważał, że dzieło potrzebuje not, i podał ich kilka.

a jego dążenie ironicznie wyjaskrawione: »iść i ginać, nie broniąc się«. Do tego dąży jej przywódca — niby ks. Piotr mickiewiczowski.

Ale sprawiedliwość społeczna domagała się napiętnowania partji najsympatyczniejszej pocię: »

»A oto druga owa gromada, uzbroiwszy się w siekiery, wyszła w pole, odgrażając się, że u pierwszych dowie się, jaka jest krew, drugim zaś da to, czego żądają: męczeństwo«.

Podkreślił tu Słowacki ich bezwzględność i krwiożercze zapędy. Zwycięzył wśród wygnańców kierunek trzeci, i zgodzono się bezmyślnie na ukrzyżowanie trzech mężów z wrogich obozów, »a kto najdłużej żyć będzie, przy tym zwycięstwo«. I znaleźli się trzej męczennicy. »Nie byli to gromad wodzowie, lecz jedni z najmniejszych«. Z bolesną ironją podkreśla stale powtarzający się w historii każdego przewrotu społecznego fakt poświęcenia się tych bezimiennych, maluczkich. A dopiero, gdy na niebie pojawiły się groźne znaki, strach ich ogarnął i wyrzut sumienia: »godziż się, aby za nasze wiary ci ludzie ginęli niewinnie«. A gdy zdjąć ich chcieli, było już za późno.

Bolały poetę swary emigracyjne, partyjnicтво, a nadewszystko raził go arystokratyzm stronnictwa konserwatywnego i apoteozowanie męczeństwa u stronnictwa katolickiego. A choć ideą zasadniczą *Anhellego* jest apoteoza męczeństwa, to jednak potępia dobrowolne szukanie go, uznając jedynie konieczne i owocne poświęcenie. Potępił i stronnictwo demokratyczne, bo potępiał fakt dzielenia się i swarzenia wtedy, gdy cały naród jęczy pod pętami niewoli.

Ironja ta jednak przemówiła innym tonem, niż dotąd: pełna powagi jest, głębsza i odpowiada pogłębieniu wewnętrznemu jej twórcy. Jej charakter jest wybitnie wychowawczy, tendencja ta sama, co wszystkich satyryków narodowych — aż po Wyspiańskiego: przez ośmieszenie wskazać wady, pouczyć naród, uświadomić mu istnienie zła i skierować na inne drogi¹.

Ta sama tendencja przemówi wkrótce przez pełną oburzenia ironję *Grobu Agamemnona* i pośrednią ironję *Lilli Wenedy*.

Owocem podróży na Wschód jest poemat epiczno-liryczny: *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, pamiętnik z podróży, jak *Childe-Harold*. Utwór nie robi jednak wrażenia dorywczo prowadzonego pamiętnika, lecz raczej wrażenia spisane zostały później przetworzone.

Jakiż jest nastrój tego utworu, który uważać należy za szkołę przygotowawczą do *Beniowskiego*, tak jak *Beppo* był nią dla *Don Juana*?

Podstawowy nastrój: smutek równie głęboki, jak w *Hymnie o zachodzie słońca*, który powstał w tym samym okresie. Ale w *Hymnie*

¹ Por. część pierwszą: Ironja sokratyczna i teoria Höffdinga.

nie miesza się żaden inny ton, nastrój jest jednolity i przejmująco brzmi skarga osamotnienia biednego tułacza; tu smutek spleta się w jeden akord uczuciowy z udaną wesołością:

Wiem, że ze śmiechu przeskakiwać w smutek
Jest wielkim błędem... charakteru wina,
A raczej nerwów rozkielzanych skutek —
Brak sentymentu.

(p. VII, w. 1—4)

Nie brak jednak, chyba nadmiar jest przyczyną takiego sposobu pisania. Coraz silniej uświadamiał sobie brak szczęścia w życiu, brak serdeczności. I ten krzyk o szczęście wybucha w tych zwłaszcza utworach, gdzie niekrępowany ciasną formą, bez szkody dla artystycznej całości może dać folgę swym uczuciom i swobodnie się wypowiedzieć.

Zawód w miłości do Ludwiki, miłości jeszcze dziecięcej prawie, zostawił w nim stały żal do niej i bolesną ironję; szydzi z Ludwiki, szukającej na polu bitwy zwłok swego narzeczonego, Korsakowa.

Znałem... lecz szczęściem uleczoną z żalu —
Safonę
.
Ta poszła zabrać na warneńskim polu
Zwłoki — a uszy w Konstantynopolu.

(p. III, w. 115—121)

Potem przychodzi Ludwika do Emira prosić o zwrot skarbu (trupa narzeczonego) i

Chciała powiedzieć, lecz rumieńca farby
Zeszły na twarzy płaczącej dziewczynie,
Bo nie znalazła frazesu w Korynie.

(w. 130—134)

Ironja to niesubtelna, ale widocznie wspomnienie nawet bardzo bolało, bo była ona przedmiotem pierwszego, a może jedynego uczucia. Ale zato daje jej pełną rekompensatę w opisie czytania *Iljady* nad rzeczułką i w innych pieśniach (p. I, w. 253 i nast.).

Po brutalnej ironji względem Ludki odzywa się ton głębokiego bólu:

Ojczyzno moja, może wszyscy wrócą
Na twoje pola, ale ja nie wrócę.

(p. III, w. 229—231)

...a gdy na twą grzędę,
Ojczyzno, inni powrócą — spać będę!

(w. 239—241)

I takich przejść w nastrojach jest całe mnóstwo. Parę przykładów charakterystycznych: W pieśni I (w. 145) są aluzje ironiczne względem komentatorów Danta i Platona, a potem zmiana nastroju: zwrot do gladiatorów i braci »łańcuchami zbrojnych«, o których pisze Chrystu-

sowi. W IV p. (w. 36) ironizuje poetę Solomona, który wrócił do domu, i zaraz potem przechodzi Słowacki w nastrój smętny; wszak on tego domu nie zna.

Miło powrócić i usiąść na ławach
Przed własnym domkiem...

(w. 43—44)

To samo w pieśni I, gdzie odrazu zapowiada ironiczną tendencję, mówi o »Muzie — mdlejącej z romantycznych cierpień«. Robi to umyślnie, by zaznaczyć, że nie będzie się roztkliwiał. Ale odrazu następuje przeskok do smutku:

Chrystusa djabeł kusił — i mnie kusi;
Na wieży świata postawił smutnego.

(w. 9—11)

W pieśni V (w. 250) jest lekka, żartobliwa ironja względem Cervantesa, ale zaraz potem nastrój smutku:

Dziwnie być musi płakać nad częsteczką
Własnej mogiły i czyśca męczarnie
Od niej odwracać;...

(w. 265—267)

A potem wszystko obraca w żart... I takich przejść jest wiele. Świadczą one najwyraźniej o tem, że istotnym nastrojem jest smutek, a ironja wypływa z chęci utopienia w niej bólu. Jest tu migawkowa zmiana nastroju; bywa poeta wesoły i żartobliwy, czasem podniosły, bywa ironiczny i smętny. Czujemy, że prawdziwy i szczerzy jest tylko smutek, a ironja, szyderstwo, uszczypliwe wycieczki służą do ukrycia prawdziwego nastroju. Są w tem jednakże i tendencje literackie — jest brawurowe popisywanie się własnym wirtuozostwem i zdolnością błyskawicznych zmian w nastroju i formie. Jest znów wzniesienie się ponad świat przez romantyczną ironję, tylko mniej tu swobody i poczucia mocy twórczej, niż dawniej. Poemat ma charakter osobisty i dlatego trudno pocić wzniesić się ponad własny ból i rozgoryczenie. Podstawowym nastrojem jest smutek, a gdy on łagodnieje pod wpływem nowych wrażeń, milkną też tony ironji i refleksja bierze górę. O temat właściwie mu nie idzie; jest on tylko sposobnością do wypowiedzenia nastroju. Tendencją silniejszą jest różnaitość — jest ona w nastroju (jest i w formie), a różnorodne pierwiastki jednoczy osoba poety.

Prócz ironji bolesnej jest tu czasem zdrowy, szczerzy humor — jak w *Noclegu w Vostizzy* —, są i tendencje satyryczne, są literackie ataki, ale słabe, są wyrazy niechęci względem Mickiewicza (w p. I zironizowane *Dziady*, pieśń IX też je ironizuje, a zwłaszcza tajemniczą liczbę »czterdzieści cztery«). Ironizuje ścisłą filozofję (p. I, w. 135) i komentatorów Danta. Są i polityczne wzmianki, jest lekka ironja względem młodych Włoch, a silniejsza względem poglądów na emigracji i zasad

demokratycznych¹, choć sam był demokratą. Widać tu już wyraźne przeciwstawienie się poglądom panującym na emigracji.

Walka jest już momentem dość istotnym w genezie ironji, choć nie tak silnym, jak w *Beniowskim*, bo wszelkie rozczarowania na tem polu miały przyjść dopiero później. Ale i tu są już drobne utarczki i wyzwania, rzucane krytykom:

Dlatego bardzo i gorąco żądam

Widzieć się kiedy w gazet artykule

Takim, jak jestem — albo jak wyglądam...

(p. V, w. 175—178)

Samoironja ustała właściwie w *Horsztyńskim*, ale są drobne jej echa, i to raczej w tonie żartobliwym. Ostrze ironji zwraca się i ku poezji:

Czy nie widzicie, zem chory? szatanizm,

Bajronizm, siedem mnie dręczy boleści.

(p. IX, w. 97—99)

Taka sama ironja w pieśni VII, w. 5—7:

Idąc, nie łączę w pieniach — o herezja! —

Trzech westchnień ciągłych: Miłość-Bóg-Poezja!

Tu umyślnie ironizuje to, co właśnie kochał i co było dla niego żywotne i bliskie. Widać, że przybrał pozory nieczułości; ale spod boleśnie ironicznej maski wychyla się twarz smutna, a pod formą nieczułości — ukrywa się wielka wrażliwość na wszystko, co piękne i szlachetne. Zironizował tu kilkakrotnie siebie z epoki bajrońskiej, choć do tego okresu pierwszej młodości zapewne był przywiązany. Może właśnie zanadto uczuciowo tkwił w tem wszystkim, a życie poszło swoim torem i oddaliło go od tego, co dawniej kochał... bezpowrotnie. Ale nógół niema tu jeszcze tych strasznych akcentów bólu, jakimi drgają wiersze *Beniowskiego*.

Tu jest raczej popis artystyczny, niż głębokie przeżycie, choć szczerości niektórym skargom odmówić nie można. Jest tu zarazem

...Credo w Mochnackiego,

Rzeczpospolitej jedynaka syna,

Co wielkich marzeń nie przestając snować,

Przez dyktatora dał się ukrzyżować.

Potem zaś wstąpił do arystokracji

I trzy dni bawił..

W emigracyjnych wszystkich wierzę świętych,

I w obcowanie ich ducha z narodem

I w odpuszczenie naszym wodzom grzesznym.

(p. IV, w. 165—181 i nast.)

dowód bystrej obserwacji; pod tym względem będzie to ogniwo środkowe między *Królem Ladawy a Beniowskim*. Rys realizmu bardzo silny; czujemy stopienie się z nurtem życia, a nie ucieczkę od niego. To jeszcze nie okres, gdy go życie zrani boleśnie, gdy widziano tylko jego »dumną twarz«, a nie czuto, że pod rymami są »serca kawały«.

6. Ironja względem chorobliwych cech ducha narodu w »Grobie Agamemnona«, »Lilli Wenedzie«. Realizm ironji we fragmentach, przedmiotowość w »Mazepie«.

W czasie podróży na Wschód zwiedził w Grecji grób Agamemnona, i tu zapewne zrodziła się koncepcja utworu, który wydrukowany był dopiero z *Lillą Wenedą* w Paryżu w 1840 r. Jeżeli *Horztyński* był ostatnim wyrazem ironicznej oceny wszelkich wad własnych, które pod »choroby wieku« podporządkować należy, to w *Grobie Agamemnona* wyraziła się bolesna ironja względem wad osobistych, które jednak w ścisłej łączności stoją z błędami narodowymi.

Podkład uczuciowy bolesnej, pełnej oburzenia i złości ironji ten sam, co we wszystkich utworach: »Mówię, bom smutny i sam pełen winy«. Poczucie własnej winy, pełne pokory przyznanie się do niej, smutek pod wpływem tego, co widzi w Polsce, dyktują mu gorzkie, a pełne siły ironiczne pociski względem Polski. Jest to nowy ton w lutni Słowackiego: dotychczas użył ostrej ironji, by napiętnować wady własne i narodowe w *Lambrze* i *Kordjanie*, zabarwił ironją, wypływającą z pesymizmu, dramaty, dał pełną smutku ironję Hamletowi polskiemu, a żartobliwą posłużył się w *Królu Ladawy* i niektórych strofach *Podróży na Wschód*. Tu przemówiły: ból, gorycz i to, co Norwid w *Beniowskim* wyczuł: »przekleństwo«. A wyrósł *Grób Agamemnona* na tem samym podłożu, co *Anhelli*, wyrósł z rozmyślań o wadach Polski i emigracji, powstał z tej samej głębokiej troski, tylko innym tonem przemówił. Cały poemat jest jednym wielkim, rozdzierającym, krzykiem boleści, który wyraża się w pełnej goryczy ironji:

Na Termopilach? — Nie, na Cheronei
Trzeba się memu załamać koniowi;

(w. 61—63)

Ból patriotyczny i płynąca stąd ironja nie pozwalają mu nawet na złudzenie, że klęski Polski były klęskami Termopil! Polsce nie wolno przypuszczać, że miała owych trzystu Spartan, którzy nie mogli oprzeć się potędze przemożnych Persów; Polska poniosła klęskę bez zastrzeżeń, bo

Mnie od mogiły termopilskiej gotów
 Odgonić legjon umarłych Spartanów;
 Bo jestem z kraju smutnego Ilotów,
 Z kraju, gdzie rozpacz nie sypie kurhanów,
 Z kraju, gdzie zawsze po dniach nieszczęśliwych,
 Zostaje smutne pól rycerzy — żywych.
 (w. 67—73)

Piętnuje z oburzeniem i inne wady Polaków:

Na Termopilach bez złotego pasa,
 Bez czerwonego leży trup kontusza —
 (w. 85—87)

a więc bolesna ironja względem buńczuczności i umiłowania blasku,
 której przeciwstawiony jest »nagi trup Leonidasa«.

Na Termopile iść nie może, bo

Ja tam nie będę stał przed Grecyj duchem —
 Nie — pierwój skonom; niż tam iść — z łańcuchem!
 (w. 77—79)

Zresztą, gdyby tam poszedł, zapytaliby:

Wielu was było?

 Gdyby spytali tak, cóżbym powiedział?!
 (w. 83—88)

Tu ironja już nie jest gryząca, ale krwią serdeczną przepojona.
 A dla jego poglądu na przeszłość najznamienniejsze są słowa:

O Polsko! póki ty duszę anielską
 Będziesz więziła w czerepie rubasznym...
 (w. 91—93)

Wyraźne przeciwstawie anielskości i rubaszności, koncepcja wyrażona we wszystkich prawie dziełach¹. Ironja zanika, zostaje jeden wielki krzyk oburzenia i bliższe wytłumaczenie rubaszności:

Pawiem narodów byłaś i papugą!
 A teraz jesteś służebnicą cudzą —

 Boś ty jedyny syn Prometeusza —
 Sęp ci wyjada nie serce — lecz mózgi...
 (w. 110—119)

A punktem szczytowym jest okrzyk:

Bo nie masz władzy przekląć — Niewolnico!
 tonem podobny do Konradowego
 że Ty nie jesteś Bogiem, ale...
 ...carem!

¹ Ideę tę rozpatruje Manfred Kridl, *Antagonizm wieszczów*.

Jest to pełna bólu serdecznego ironja Konrada z *III części Dziadów*, granicząca z szaleństwem niemal. Ojczyznę kochaną przeklina, ale podobnie jak u Konrada płynęła ta ironja z gorącej miłości do Boga, tak tu — wypływa z miłości do Polski. Jest ona gorącą afirmacją, choć jej forma tak negatywna. Ironja ta powstaje pod wpływem rozbratu, jaki czuje między idealnym a rzeczywistym obrazem Polski. U Mickiewicza i Krasińskiego niema naogół tego rozdzwiewku, tej sprzeczności między Polską a ideałem¹. W charakterze Słowackiego tkwią predyspozycje do widzenia w każdej rzeczy »obu stron medalu« — i stąd u niego stały ton ironji, często o charakterze dydaktycznym, wychowawczym. Niema w tym bólu niewiary w Polskę i w możliwość ziszczeń się ideałów, ale jest realne, pesymizmem zabarwione spojrzenie.

W obrazie tym nie pominął swej osoby, lecz podobnie jak w *Lambrze*, *Kordjanie* i *Horsztyńskim* z najboleśniejszą ironją siebie osądził.

Krytyka społeczeństwa przepojona smutkiem, ale pełna trafnej i sprawiedliwej oceny jest w *Anhellim*²; mało tam jednak ironji. Cechy anielskie i rubaszne skupił poeta w postaci Dantyszka, tu jednak są sobie przeciwstawione, a »anielskość« bliżej nieokreślona w przeciwieństwie do »czerepa«, którym zajmuje się dokładniej, a który darzy silną ironją o tonie oburzenia, dochodzącego chwilami do »przekleństwa«.

Powiedzieć można o ironji *Grobu Agamemnona* to, co Norwid powiedział w odniesieniu do *Beniowskiego*.

»Przekleństwo albowiem jest nierozłączne z każdą pogwałconą prawdą, każda prawda narodzona krzywo i ironicznie, dla tego, że jej nie dano narodzić się inaczej — sądzi przez to samo społeczeństwo i jest najsilniejszym samego siebie przekleństwem«. »Przekleństwo jest przeciw błogosławieństwem, które w formie modlitwy się wyraża«. »Powie mi kto, jakież może modlitwa mieć związek z przekleństwem? a ja mu odpowiem, czyliż ten, który przeciwko samemu sobie nie modlił się — modlił się kiedykolwiek? zaiste nie... Każde dążenie do doskonałości jest przez to samo jakoby przekleństwem samych siebie w niedoskonałych popędach naszych«³.

¹ I u Krasińskiego był okres potępiania Polski. Koncepcja *Grobu* tkwi właściwie w liście Krasińskiego do ojca (początek 1836 r.). List ogłoszony przez Kallenbacha w monografji o Krasińskim t. II, str. 290—297.

² *Grób Agamemnona* jest niejako drugim obliczem *Anhellego*. Z tej samej troski wyrósł. »Świadomość rozbieżności dróg: swojej i emigracyjnej, to świadomość, że wyzwolenicza myśl polska została jeno u jednostek, a społeczność albo ją wymieniła na »trzeźwą« myśl o sobie, albo zatraciła w jednodniowych, nieskoordynowanych, niezwartych zapalach; ta świadomość położyła na wargach jego »hymn grzmiący, czerwonny«, śpiew karzącego proroka«. St. Pigoń, *Trud Słowackiego*, *Eleusis* tom V, str. 125—6.

³ Cyprjan Norwid, *O Juliuszu Słowackim*, Paryż 1861, str. 58, 59.

Grób Agamemnona jest najlepszym dowodem krytycyzmu względem Polski i samego siebie, jest silnym wyrazem ironji płynącej z głębokiego poczucia wad, a zarazem wypływem dążenia do ideału.

To samo podłoże ma ironja w *Lilli Wenedzie*, tylko skutek innej, bo dramatycznej formy — inny jej rodzaj i siła ekspresji. Tu najlepiej odzwierciedli się różnica między typem ironji szekspirowskim a bajrońskim, bo to samo tło psychiczne, a jednak przez inną formę zmienia się jej charakter¹. *Lilla Weneda* — to dalszy ciąg krytyki społeczeństwa z *Grobu Agamemnona*, a przez to łączy się z poprzednimi utworami, traktującymi ten problem. Tu szerzej rozwinięte pojęcie »wielkości« i »czerepu rubasznego« przez rozdział ich właściwości między Wenedów i Lechitów². Lechici obdarzeni zostali wszystkimi wadami późniejszych Polaków, które się na pojęcie »rubaszności« składają — przy zaletach z tej właściwości płynących. Najlepiej określa to sam poeta, mówiąc we wstępie o Lechu: »Oto jest brat Rolanda, a praszczur Sobieskiego; człowiek silnej ręki i moljerowskiej w domostwie słabości« (w. 48—50). Tę silną rękę mają Lechici i oni zwyciężają na polu walki, ich też właściwości pojawiają się w historii Polski w okresach siły nazewnątrz. Ale równocześnie ironicznie ocenia ich wady. Wenedzi mają to, czego tamtym brak: mają piękno moralne, dobroć serca, męstwo, ale przytem »ogień słomiany« zapału, brak oddania się czemuś w całości, a co najgorsze: nie umieją wykrzesać siły z własnej duszy. To najbardziej napiętnuje poeta i tu posłuży się tragiczną ironją losu, która w akcji w ten sposób się objawi, że harfa zostanie u Gwinony przez kłamstwo Ślaza i łatwowierność Wenedów; Lilla, zatrzymana jako zakładniczka, ginie, a harfy Wenedzi nie dostaną, zaś bez niej zwyciężyć nie mogą. Im trzeba pieśni ze złotych strun harfy płynącej — bez niej zginą. Zginą Wenedzi, zginie Lelum-Polelum:

Wened: Lud czeka pieśni. ...Lechici nas łamią.

Ja konam, królu — graj pieśń... ja umieram.

Lelum: Ojczy, giniemy, graj pieśń.

(akt V, sc. 5, w. 138—147)

Cóż wart naród, który zginie bez pieśni, bo nie umie z siebie siły wykrzesać? »Harfa Derwida« — to »róg złoty« Wernyhory w *Weselu*. I tu swą zgryźliwą ironją, wypływającą z bólów patriotycznych, zbliża się Słowacki do największego satyryka narodowego, twórcy *Wesela*. Kto wie, czy pomysł rogu nie zrodził się ze złotostrunnej harfy Derwida? »Złoty róg«, bez którego czynne życie narodowe jest niemożliwe, i zaprzepaszczenie go przez Jaśka:

¹ Dokładna analiza tych dwóch typów w części trzeciej.

² Patrz Kridl, *Antagonizm wieszczów*, str. 179 i nast.

Chochoł: Miałeś, chamie, złoty róg,
 miałeś, chamie, czapkę z piór:
 czapkę wicher niesie,
 róg huka po lesie,
 ostał ci sie ino sznur,
 ostał ci sie ino sznur.

(*Wesele*, akt III, ostatnia scena.)

to symbol niemocy i lekkomyślności narodowej. Tu w *Lilli Wenedzie* ten sam motyw słabości i czekania na cud zzewnątrz, a niemoc wydobycia go z własnej duszy.

W tem samym nie byłoby wyraźnej ironji, ale poprowadzenie akcji w ten sposób, że harfa ginie, a Lilla zostaje zabita przez łatwo-wierność Wenedów i wiarę w »głupiego« Śłaza, jest wyraźnym dowodem głęboko już zakorzenionego pesymizmu, którego wyrazem — włączenie w akcję karykaturalnej postaci Śłaza, nadającej zwrot nietylko tragedji rodzinnej, ale powodującej katastrofę narodową. W tem tkwi »ironja losu«.

I to włączenie najlepiej dowodzi ironicznego patrzenia na losy narodu, skoro Słowacki uważa za możliwą (choćby w dramacie) taką koncepcję, że kłamstwo głupiego Śłaza pozbawia naród zwycięstwa. Ślaz ironizuje cały świat (akt III, sc. 2), a ma prawo ku temu, skoro wszystkich potrafi w pole wyprowadzić, nawet Lecha, Gwinonę i Gwalberta. W koncepcji, że Ślaz triumfuje na wszystkich polach, objawia się silna ironja względem narodu, a jest też ironiczne ukłucie wobec Kościoła, bo niedo-łączny Gwalbert go reprezentuje, jest wreszcie ironiczny światopogląd — ten sam, co w *Balladynie* i *Horsztyńskim*, gdzie również plątały się losy ludzi małych z wielkimi sprawami: w *Balladynie* sprawa Grabca łączyła się ze sprawą korony, w *Horsztyńskim* przez groteskę Sforki i Trombonisty nie zostaje oddany list, który miał wielkie znaczenie; tu ironja losu rozpanoszyła się wszechwładnie — i marny Ślaz uniemożliwił zwycięstwo. Jest tu więc tylko pogłębienie ironicznego światopoglądu, tak jak koncepcja klęski przez brak złotej harfy — jest pogłębieniem ironji, powstałej na tle krytycznej oceny narodu. Nie ma więc *Lilli Weneda* nowych pierwiastków, nie wypływa z nowego nastroju, ale tak jak jest dalszem ogniwem w ewolucji bohatera idei (bo bohater przeszedł przez choroby wieku i bezwolę Kordjana, poprzez białego Anhellego, który wziął w siebie bóle świata, do *Lilli Wenedy*, gdzie bohaterem jest cały naród, o szlachetności Anhellego, ale o chorobach tamtych dwóch) — tak i w nastroju ironicznym jest dalszym ciągiem i spotęgowaniem dawnych cech¹.

¹ Są w *Lilli Wenedzie* i inne pierwiastki ironji — w rozmowach Derwida i Gwinony, ale to należy do typów ironji, a nie nastroju. O tem mowa w części trzeciej.

Włączenie ironji w tę wielką tragedję w stylu klasycznym utrzymana, gdzie wszystko jest posągowe i postacie nie są ludźmi, lecz jak u Krasińskiego — raczej ideami w ludzkiej postaci, jest bardzo znamienne i świadczy o tem, że w tym okresie pesymizm już potężnie zawładnął duszą twórcy.

Niebrak poecie i realistycznej ironji bez zabarwienia uczuciowego. Są w tem także względy literackiej natury. Z pewnością sam czuł, że w dziedzinie fantazji jest mistrzem niezrównanym, że utwory liryczne są jego »forte«, bo typ jego wyobraźni był głównie muzyczny, rozlewny¹. Wiedział, że w koncepcjach dramatycznych dorównuje wielkim mistrzom. Niepewnym czuć się mógł w epice, jeśli chodzi o rodzaj literacki, i w kresleniu realistycznym życia, w czem przejawiał się stosunek do rzeczywistości. Niebrak mu jednak realizmu, czego dowodem był *Król Ladawy*, a jeśli mu zależy na tem, by stać na gruncie rzeczywistości (może była w tem chęć dorównania Mickiewiczowi), okaże, że i tu jego artyzm jest niezrównany. Nowemi dowodami są: *Święcone u księcia Radziwiłła Sierotki*, *Preliminarja peregrynacji do Ziemi Świętej* i *J. O. Księcia Radziwiłła Sierotki*.

We fragmentach tych niema ostrej, zgryźliwej ironji, ale raczej są żartobliwe koncepty. Postaci opisane są realistycznie, wiele tu żartobliwych porównań i konceptów. Znamienne dla fantasty-poety są te chwytły, pełne realizmu i bystrego daru spostrzegania. Ma on wiele »estetycznej sympatji« (określenie Matuszewskiego) dla życia i ludzi — okazuje to najlepiej w swych utworach, które tak świetnie rzeczywistość malują, a choćbyśmy tu widzieli przedewszystkiem wpływ literackości², to jednak nie będzie malował realnych obrazów ten, kto realnie nie patrzy, a wielkim i prawdziwym ironistą będzie tylko ten, kto ma dużo zmysłu dla realnej strony życia. Tam, gdzie Słowacki jest tylko fantastą (*W Szwajcarji*), niema ironji — pojawia się ona tylko wtedy, gdy poeta stoi na gruncie rzeczywistości, gdy tworzy koncepcje nietylko z własnej wyobraźni wysnute lub pod wpływem lektury powstałe, ale gdy one są odzwierciedleniem jego przeżyć, lub też powstają na podstawie obserwacji.

Prawdą jest, że wystarczyło mu raz zaobserwować pewne śmieszności i ułomności czy wady, a potem już z jednej obserwacji potrafił wysnuć szereg typów, nacechowanych pewnemi właściwościami; prawdą jest, że potem tworzył szereg sytuacji odpowiednio wycienio-

¹ Patrz Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, str. 177.

² Na powstanie *Święconego* i *Podróży* wpłynąć mogły świeżo wydane *Pamiętniki* Paska, ale przedewszystkiem Rzewuskiego *Pamiętniki Seweryna Soplicy*. Budziły te szkice w Słowackim i tendencję historyczną, i epicką, i realistyczną na tle dążenia, by wiernie odtworzyć życie narodowe (Kleiner, op. cit. tom III, str. 3).

wanych, ale tej jednorazowej obserwacji i wybitnego zmysłu dla zaobserwowania rzeczywistej strony życia odmówić mu nie można. Ciągnie się ta nić realizmu od *Króla Ladawy* poprzez niektóre sceny *Kordjana*, *Balladyne*, *Mazepę* i *Horsztyńskiego* do utworów drobnych z tej epoki, a koroną będzie *Fantazy*, powstały w okresie *Beniowskiego*. Przymieszanie »żółci do lazurów«, »rzucenie granitu pod tęczę« — to niewątpliwie wpływ Krasinśkiego, ale w rozwoju twórczych właściwości niema odskoków i nagłych zwrotów, nie byłoby to wszystko nastąpiło¹, gdyby już poprzednio nie było »żółci« i »granitu«.

W tym samym okresie (r. 1839) powstaje dramat *Mazepa*, którego opracowanie pierwotne było spalone, który wychodzi drukiem dopiero teraz. Można by się i tu dopatrzeć różnych wpływów literackich, a dramat nie mówi nam właściwie nic o przeżyciach samego poety, lecz rozpatrywany może być tylko z punktu widzenia walorów twórczych. Wybitny talent dramatyczny każe mu na wzór Shakespeare'a grupować charaktery przeciwstawnie, jak tu: król — Mazepa, Mazepa — Zbigniew, Amelja — Wojewoda. Łączy to wszystko dramaturg odpowiednio przez splot akcji. Wskutek tej przeciwstawności powstają tragiczne konflikty, a przez nie rodzi się tragiczna ironja: powstaje ona tam, gdzie jest pewna nieświadomość tego, co się już stało, lub nastąpi, pewne niepoznanie się na faktach i charakterach, co potęguje tragizm. Wszystko układa się inaczej, niż być powinno, a nam wydaje się, jakby tem wszystkim kierował kaprys i ironja losu. Ironja ta jest doskonałym środkiem w dramacie, a zarazem wyraża wielką dojrzałość artysty i człowieka; artysta poznał się już na walorze tego środka, człowiek doszedł już do przeświadczenia, że taka ironja losu jest często w życiu, a choć to pogląd pesymizmu, to jednak doświadczenie go potwierdza.

Ma Słowacki wybitnie dramatyczny sposób koncepcji charakterów²: widzi naprzód pewien konflikt, walkę i z nich wyprowadza charaktery i czyny osób działających. Tutaj tragizm konfliktów jest głęboki, a wraz z nim głęboka jest tragiczna ironja losu. Ale usposobienie w okresie, gdy tworzył *Mazepę*, nie było może tak pesymistyczne, skoro zdobył się także na wesołe akcenty. Można by dopatrywać się w tem włączeniu scen o ironji żartobliwej w tragiczne maniery Shakespeare'a, ale jest to raczej wypływ prawdziwego humoru, a zarazem realizmu, tak silnie już wybijającego się w *Królu Ladawy*. Tu zaznacza się on w ujęciu postaci króla przez pryzmat ironji; król, zalecający się do żony swego gospodarza, przez przeciwstawienie ze szlachetnym paziem zostaje zironizowany. Ośmiesza się też przez własne postęпки. Realistyczna

¹ A na to mało uwagi zwraca krytyka.

² Patrz Księga pamiątkowa tom II, str. 131; Zygmunt Bromberg-Bytkowski, *Słowacki jako dramaturg*.

koncepcja króla ma w sobie dużo żartobliwej ironji, niebrak jej też w nakreśleniu typów szlachty.

Naogół jest *Mazepa* ze względu na swą ironję raczej przedmiotem badań formalnej natury¹.

7. Ironja jako broń w walce. Wychowawczy charakter ironji.

Badając nastroje poety w jego twórczości, odzwierciedlającej mniej lub bardziej wiernie jego przeżycia, zauważyć można przede wszystkim poczucie braku i płynący stąd smutek. »Brak mi przyjacieli« pisze, choć otaczało go wiele życzliwych osób. Pragnął zupełnego zrozumienia i pełnego oddania. Znalazł wreszcie godnego siebie przyjaciela — Krasińskiego. Pragnął też przez całe życie miłości — w tym okresie pokochał p. Bobrową, ale ironja losu sprawiła, że ona kochała Krasińskiego. Były więc i teraz zgrzyty i dysonanse. Ale nade wszystko pragnął sławy. Nuta ta powtarza się w jego zwierzeniach od lat najmłodszych. »Matko moja, kiedyś w Westminsterze naszego kraju może mi dadzą kąć jaki! Śmieję się, ale ja czuję, że mam w sobie duszę sławy, która ze mną umrzeć nie może... (15. III. 1833.). I ten ton snuje się ciągle w listach we wszelkich odcieniach², a obok tego drga w nich głęboka radość ojca na widok dobrze rozwijających się »dzieci«. Dla człowieka, który nie miał nigdy ogniska domowego i nie żył z rodziną, były dzieła wszystkim, bo zaspakajały »głodnego węża« (imaginację), bo miały mu dać sławę, której tak pragnął, i były jego dziećmi duchowymi. I tak je nazywa, cieszy się każdym i z radością donosi matce o rozkwitaniu coraz to innego dziecięcia. A nie można podejrzewać go o zaślepienie — bo znał wartość swych dzieł (sam najzupełniej potępił swe pierwsze utwory)³, a znów ironja losu zrządziała tak, że dzieła pierwsze znano może lepiej niż późniejsze i według tych go sądzono.

Coraz lepiej rozumiał, że nie ma uznania, i to wywoływało namiętne wynurzenia w listach. Czuje, że służy ojczyźnie piórem jaknajdzielniej, a jednak sławy mu ona nie daje. I z goryczą pisze do matki: »Ciebie prawdziwie mogę nazwać Matką moją, bo ta, której służyć, ma prawo do życia mego, ale nie do mego serca; poświęciłam wiele szczę-

¹ Typy ironików i rodzaje ironji w *Mazepie* będą zanalizowane w części trzeciej.

² 3. X. 1837.: »...»Chciałbym na wiosnę pojechać do wielkiego miasta... i znów oddać wielki ukłon mojej królowej, Sławie, jako wierny jej do śmierci błazen«, a wreszcie: »Dziecko twoje oddało się całkiem tej zimnej, marmurowej kochance, która na grobach ludzkich stoi, a dla kochanków swoich dopiero po śmierci ma łzy i uśmiechy, a za życia z poświęcenia się często urąga«, 10. XI. 1841.

³ 20. X. 1835.: »Wyznam ci, że znieawidziłem moje pierwsze utwory. Czuję potrzebę większej doskonałości; rozwinęło się we mnie jakieś nowe piękności uczucie«.

ścia dla niej, jestem samotną dla niej, czoło moje zmarszczyłam myślami, myśląc, jak ją, ślepa, wyżywić i ubrać, jak jej łóżko kwiatami posypywać. Wypełniam moje przy niej obowiązki, jako należy się córce, ale już mnie to udreńczyło; tobie nie służyłam tak, a ty mnie kochasz¹.

Dziwić się nie można goryczy Słowackiego — tyle już dzieł padło w otchłań milczenia lub pogardliwej krytyki, a on ciągle podkładał »rymu podpory sercem«, a to »veto przeciw fałszowi kosztowało go więcej, niż płuca«. Tragedją poety było to, że urodził się o kilka lat zapóźno, że pojawił się w świecie literackim wtedy, kiedy tam już był jeden wielki.

A Mickiewicz dał narodowi wszystko, czego on pragnął: on mu dał nową poezję, wniósł w uśpioną atmosferę literacką ożywczy prąd, ofiarował mu poemat tętnący miłością ojczyzny, która się w pewnych okolicznościach bezwzględny imperatywem stać może, dał poemat bólu i cierpienia narodowych, krzepił ducha wiarą w misję Polski, wreszcie namalował cudowny poemat o ojczyźnie, zrodzony z głębokiej tęsknoty do niej i oddający jej czar, jak żaden inny. Dał narodowi wszystko i zdobył sobie uznanie u niego — pełne i bezwzględne.

A potem pojawił się Słowacki, poeta niemniej wielki, ale całkiem inny. Jego powieści poetyckie mało zrozumienia znalazły, jako że były »piękną świątynią, w której nie masz Boga«. Twórczość jego szła drogami Mickiewicza, przeciwstawiając się jej i nie dając zrazu nic pozytywnego. A naród potrzebował wtedy afirmacji, nie negacji, i nie poszedł za nim, a piękna jego poezji nie odczuł, bo było zbyt specyficzne i nowe. Odczuto je dopiero później. »Przyszłość — moja i moje będzie za grobem zwycięstwo!« wołał w uniesieniu poeta. Literatura modernistyczna dopiero potwierdziła słuszność tych słów. Ale to przekonanie wystarczyć mu nie mogło. Jak każdy człowiek, pragnął ludzkiego szczęścia i powodzenia.

A tymczasem stosunek krytyki do Słowackiego był ujemny od pierwszego jego wystąpienia. Prywatny sąd Zaleskiego w r. 1832 brzmi: »Jest to istny indyk; puszy się i puszy, lecz ani śpiewać, ani latać nie umie. Biedny mierzyna! Wszystko w poezjach jego cudze i ladaco«. Goszczyński w rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej* zarzuca mu brak oryginalności; twierdzi, że jego tragedje są »szkolnemi próbkami« i że »choć objawiają poetę znakomitych zdolności, to jednak przez swe błyskotki powierzchownej fantazji bardziej są dla zmysłów, aniżeli dla duszy«. Jeszcze lepiej obszedł się z nim Michał Grabowski w swym artykule w *Tygodniku Petersburskim* z r. 1834, gdzie zupełnie Słowackiego pominął. I przez lata ciągnie się takie głuche milczenie, lub wyraźna

¹ 1. II. 1840.

niechęć. W r. 1838 (10. VIII.) pojawiła się w *Młodej Polsce*, organie demokracji katolickiej, recenzja o *Anhellim*¹. Później nastąpił sąd Ropelewskiego o *Trzech poematach* i *Dantyszku*, na który zareagował poeta *Kilku słowami odpowiedzi*, pełen złości i bólu. Spodziewał się, że *Baladyna*, jego faworytka, zdobędzie dlań uznanie — tymczasem i tu boleśnie się zawodził, bo Ropelewski w *Młodej Polsce* napisał nie recenzję, ale parodię tego dramatu, a później pojawiło się w *Kalendarzu Pielgrzymstwa Polskiego* na rok 1840 *Wspomnienie o piśmiennictwie polskiem* tegoż autora. Pochwała dla utworów młodzieńczych², i li tylko dla nich, bardziej mogła dotknąć Słowackiego niż ostra krytyka, bo się teraz tych utworów wstydził. Ropelewski był rzecznikiem niechęci Witwickiego i Januskiewicza, który miał osobiste porachunki z poetą³.

Nietylko Ropelewski tworzył atmosferę nieżyczliwą wobec utworów poety przez swą krytykę niesprawiedliwą. Spotykał się też Słowacki z krytyką obiektywną, a jednak ostro oceniającą jego dążenie ideologiczne. W tym kierunku szła recenzja J. N. Sadowskiego, drukowana w poznańskim *Tygodniku Literackim* z 1839 r., recenzja wnikliwa, subtelna, bezstronna. Jej autor zarzucał poecie, że nie stworzył żadnego nowego życia, przyznaje mu natomiast, że umie z wielkim artyzmem wcielać się w cudze kształty. W *Anhellim* widział tylko odblask Irydjona; uważał, że *Anhelli* pojął tylko stronę ujemną tej idei. Krytyka ostra ideologii, uwaga, że poeta wciela tylko ujemną stronę pewnej idei, że reprezentuje typ przetwórczy, nie twórczy — bardziej zapewne bolały poetę, niż zjadliwa a stronnicza krytyka Ropelewskiego.

Jedyną ostoją był Krasieński i jemu się zwierza w liście dedyka-

¹ W tych dniach wychodzi spod prasy *Anhelli*, poemat Słowackiego; bijący blask stylu, przy niewyraźnym odrysowaniu idei, zresztą wysokie udoskonalenie tego, co jest w piśmiennictwie nabytkiem(!), oto główny charakter niniejszego poematu, jako i wszystkich utworów autora. — W *Anhellim* nadto przeglądają niby przez mgłę dążności chrześcijańskie. Zapisuję ten postęp«...

² Oto wyjątki: »*Kordjan* w współzawodnictwie z trzecią częścią *Dziadów* i *Anhelli* na cześć *Irydjona*, dwa dziwne poematy, które chyba Bóg osądzi: trzy nowe powieści pełne romantycznych ślicznośtek, naprzykład kiedy ojciec owdowiały po żonie i dzieciach, opowiadając swoje rozpacz, przypomina, że »mysz w księżycu przebiegła«, lub gdy dziewica alpejska chroni się do szaletu, drzwi i okiennice zawierając — dla ważnych powodów, »ażeby na nią nie patrzyły kwiaty«. »A jednak gdyby nas autor spytał, co przenosimy z jego poezyjnego życia, odrzeklibyśmy, że nadzieję młodzieńca. Pierwsze powieści, choć więcej w poezję wewnętrzną a może tylko w nią samą bogate, są jeszcze w naszym przekonaniu szczytem twórczości Słowackiego«. Przypomina mu sąd Mickiewicza. »Od owej chwili Słowacki, wzięwszy się do reformy, wpadł na trafny pomysł: złoto i emalję zastąpił warstwą wapienną, ale nie wprowadził bóstwa do swej świątyni«.

³ J. Kleiner, op. cit. tom III, str. 97.

cyjnym do *Lilli Wenedy*: »Tylko ty, Irydjonie, nie opuszczaj mnie wśród zimnego świata słuchaczy. Ile razy z tobą byłem, zdawało mi się, że wszyscy ludzie mają oczy rafałowskie, że dosyć jednym słowem zarysem pokazać im piękną postać duchową... Teraz widzę, że innych widm, innych potrzeba obrazów«.

Z Paryża przeniosła się niechęć do Poznania (któremu wkrótce poeta się odplaci); informowano czytelników o mającej się pojawić *Lilli Wenedzie*, mało rozumiającej, jak i pierwsze plody »tego autora«, krytykowano mającą się ukazać tragedję *Beatę Cenic*(!), a wreszcie, opierając się na sędzię Witwickiego, że »ledwo się tytułu jednej jego tragedji napamięć nauczy, to już druga wychodzi«, osądzono, że »stąd też wszystko mu przez głowę, a nie przez serce nie przechodzi; twory jego nie absorbują mu, jak innym pisarzom, życia«¹. Na to odpowie poeta niejednokrotnie w *Beniowskim*, a w najpiękniejszej apostrofie do Śniadeckiej stwierdzi:

Ty wiesz, jak muszę cierpieć, abym śpiewał.

(p. IV, w. 488)

A potem zapłacze serce poety w słowach:

Ale wierzajcie, żem rymu podpory

Podłożył sercem — i to moje veto

Przeciw fałszowi kiedy duch mój rzuca,

To więcej mnie to kosztuje — niż płuca.

(p. VII C, w. 193—197)

Były i bardziej przychylnie oceny, jak Francuza Lemaitre'a w 1833 r. w *Revue Européenne*, rozbiór *Mazepy* przez Libelta w 1840 r., gdzie autor nie szczędził pochwał w stosunku do stworzenia tragicznego wątku, zarzucał jednak wady w technicznym przeprowadzeniu, a język określał jako »twardy i trudny«; przyznawał jednak, że »sercem włada, a samą poetyczną treścią zachwyca«.

Najgłębszym wyrazem zrozumienia cech organizacji twórczej poety będzie sąd Krasińskiego, wyrażony w *Tygodniku Literackim* w r. 1841 już po wydaniu *Beniowskiego*. On jedyny rozumiał istotę twórczości poety, jedyny nie mierzył wartości jego dzieł miarą dzieł Mickiewicza, bo widział w nich w myśl filozofji hegeljańskiej tezę i antytezę: Słowackiego określił jako typ muzyczno-malarski, Mickiewicza jako plastyczny. Ale narazie brak jakichkolwiek wyrazów zrozumienia, lub uznania. Odpowiadał poeta już kilkakrotnie na zjadliwe recenzje. Odpowiedzią bezpośrednią był artykuł *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana*

¹ W *Młodej Polsce* z dnia 10. I. 1840 jest artykuł *Kilka słów o sztuce dramatycznej polskiej*, jest wzmianka o Fredrze, a mowa tylko o Korzeniowskim! Słowackiego widocznie nie uznano za równego.

Z. K. o poezjach *Juljusza Słowackiego*, odpowiednią pośrednią był *Grób Agamemnona* i listy poetyckie do autora *Irydjona*.

Ten zaś jedyny, który go rozumiał, jego »Archanioł wiary«, ten, który miał »rafaelowskie oczy«, radził mu w liście z dnia 23. II. 1840 r.:

»Przymieszaj trochę żółci do twoich lazurów, a obaczysz, jak to ziemski pierwiastek chemiczny — ziemię przynęci do ciebie: więcej wątrób na świecie, niż serc. Ach! jakże cię wtedy będą rozumiały wątroby!« Dalej: »Niezawodnie — żółć jest w poemacie tym klejem, co spaja rozerwane cząstki jego duszy, co świat cały przestacza w jego osobę. Próbuje, oni się o to domagają. Dopiero uczują twoją rękę, gdy zgruba na nich uderzysz, gdy im spadnie ciężka kościasta na skronie. Dopóki wzniesiona w powietrzu i ku gwiazdom — ku przybytkowi Boga, dopóty oni myślą, że to biała lilja, rosnąca niewinnie na łąkach błękitnych przestrzeni. Do korda i na sejmik — rąbać i siekać — a zostawiwszy trupy na placu, znów porósć w skrzydła i zawisnąć na niebie!... Granit rzucić pod swe tęcze!«

I w tem nieprzychylnem stanowisku całej emigracji, wyrażającym się w równie bezsensownych, jak uszczypliwych recenzjach, a równocześnie w radzie Krasińskiego, który jedyny go rozumiał, szukać trzeba genezy ironji bojowej w *Beniowskim*¹.

Wzór wskazywał Byron: w poemacie epiczno-lirycznym wypowiedział poeta ostrą walkę krytyce i nienawistnym poetom, a przede wszystkim zniechęconemu poecie-laureatowi Southeyowi². Słowacki, u którego tendencja realistyczna co pewien czas górę brała nad pierwiastkami irracjonalnymi, fantastycznymi, postanowił w poemacie realistycznym, osnutym na tle barwnego i bujnego życia XVII stulecia, którego wcieleniem stał się Beniowski, rozprawić się z krytyką, zapłacić jej za wszystkie krzywdzące zarzuty, a zarazem stoczyć walkę z polskim »laureatem«, z Mickiewiczem, któremu ofiarowano objęcie katedry literatur słowiańskich w »Collège de France«.

W *Don-Juanie* znalazł poeta »żółć«, w nim stworzył Byron »granit«, z którego odrywał się do swych »tęcz«. Toteż genezy bojowej ironji w *Beniowskim* dopatrywać się będziemy w trzech źródłach: 1) niechęci emigracji, zwłaszcza krytyki literackiej wobec poety, 2) w radzie przyjaciela, który wskazywał mu drogę i sposób reakcji na niechęć, 3) w *Don-Juanie* jako wzorze, jak przez ironję walczyć można z wszystkim, co wrogie.

¹ Nie analizujemy tu genezy pomysłu *Beniowskiego*, zajmujemy się tylko tą stroną problemu, która wyjaśnia genezę ironji w *Beniowskim*.

² Porównaniem ironji w obu poematach zajmiemy się w trzeciej części rozprawy.

Przyczyny tkwiły w otoczeniu, kierunek wskazał Krasiński, możliwość i sposób realizacji dał Byron. To źródła ironji wobec krytyki, niechętnych sobie poetów, to także przyczyna zrodzenia się ironji wobec emigracji, choć to ma i inne podłoże, o czem niżej.

Istotę ironji *Beniowskiego* określił Norwid: »Idea łączącą porwane wyrazy był gwałt a zaś echem gwałtu odpowiadające z łona sprawiedliwości przekleństwo«... Poemat *Beniowski* tak dalece pełen jest przekleństw, iż treścią jest to właśnie, co jest podrzędne; forma tak ironiczna, że nawiasy są celem. Jest to jakoby rozmowa z próżnymi, formalnymi i zewnętrznymi ludźmi, do których po pogawędce potocznej o pogodzie i wielu innych rzeczach mówimy nawiasem: »a czy nie pogadalibyśmy teraz trochę o prawdzie, lub o łzach, które poród prawdy wyciska?«¹.

Słowacki, zniecierpliwiony długiem oczekiwaniem na trochę zrozumienia, rozgoryczony uszczypliwemi uwagami, postanawia pod wpływem rady Krasińskiego rzucić się do walki, ale innej niż dotychczas: nie będzie pisał odpowiedzi na cudze artykuły, ani smętnych zwierzeń przyjacielowi, jak opowieść o ślepym harfiarzu, którego najpiękniejszy rapsod w falach morza utonął, bo pustemu śpiewał brzegowi, nie stworzy skargi, jak niedawno:

Tak więc — to los mój: na grobowcach siadać
I szukać smutków błahych, wiotkich, kruchych.
To los mój: senne królestwa posiadać,
Nieme mieć harfy i słuchaczy głuchych,
Albo umarłych...

(*Grób Agamemnona*, w. 49—53)

lub:

Jeśli Bóg wiedział, jak mi było trudno
Do tego życia, co mi dał, przywyknąć
I nie przeklinać... i drogą bezludną
Iść po tym świecie szalonym,

(*Podróż na Wschód* p. I, w. 277—286)

ale wprost będzie walczył, wyszydzi ich bez ogródek i skrupułów, tak jak oni to czynili: postanowił stoczyć walkę, gdzie bronią miała być »żółcią« zabarwiona ironja. W *Podróż na Wschód* były ironiczne aluzje względem krytyków, ale naogół rzadko, w *Beniowskim* zaś wyraźnie godzi w *Młoda Polskę*. Jest tu zjadliwa ironja względem »woźnych« poezji, a przede wszystkim *Młodej Polski* i partji katolickiej, którą uważa za zgubną dla Polski.

W nią też godzi ostrzem swej ironji:

¹ C. Norwid, *O Juljuszu Słowackim*, str. 58.

...Kollego

Byłeś w Arkadji tej, gdzie jezuiti
Są barankami? — pasą się — i strzegą
Psów; i tem żyją, co ząb ich uchwyci
Na pięcie wieszczą. Kraina niczego!

Pełna węzowych ślin, pajęczych nici,
I krwi zepsutej — — — — —

O Polsko, jeśli Ty masz zostać młodą
I taką jak ta być, co dzisiaj żyje?!

— — — — —
Zostań czem jesteś: ludzi wielkich prochem!

Ale to próżna dla ciebie przestroga!

Ciebie anieli niebiescy ostrzegą

O każdej czarze — czyto w niej przez wroga,

Czyli przez węza i pajaka swego

Wlane są jady. — Jesteś córką Boga

I siostrą jesteś Ukrzyżowanego.

Ciebie się żadna trucizna nie imie —

Krzyż twym Papieżem jest — twa zguba w Rzymie.

(p. I, w. 217—241)

Zespolił tu poeta ironję względem wrogiej partji poetów i krytyków
z ironją względem fałszywych dróg emigracji, które potępiał.

Zironizował też poetów katolickich w osobie Witwickiego:

...panna Prakseida

Święta — aniołek jezuicki, wdowi —

Jak na kazaniu siedziała sanskryckim,

A potem dała mi w sam łeb -- Witwickim.

(p. I, w. 637—641)

Panna Prakseida to prawdopodobnie Paulina Platerówna, ukochana
Ropelewskiego. »Witwicki«, którym się daje w łeb, oznacza *Złoty oł-
tarzyk* Witwickiego,

który każdą klamerką mię ukłuł, jak szpilką.

(p. I, w. 651)

Z panną Praksedą i Witwickim łączy też Zaleskiego, przedstawi-
ciela wrogiego mu kierunku poezji.

Dostało się ks. Kiefalińskiemu (Hołowińskiemu), niefortunnemu
tłumaczowi Shakespeare'a (p. II, w. 77—81). Nie szczędzi też ironji
wobec tego odłamu poetów, którzy objawiali tendencje słowianofilskie.
Z ideologją słowianofilstwa rozprawi się jeszcze na innem miejscu:

Krytykę Dońców i Słowian prekrasnych

Zostawmy drugim. Lepiej ją spamiętasz,

Gdy ich, jak złota strzała Meleagra,

Przeszyje pióro pana Michała Gra...

(p. V, w. 169—173)

Przez »Dońca« rozumie Michała Czajkowskiego, »Słowianie prekrasni« to pewnie Zaleski, Berwiński i Magnuszewski¹.

U poetów wydrwiwa ich dążności słowianofilskie, ich katolicyzm i łzawość. Słowacki chciałby widzieć mową poezję silną, a tymczasem

Widać, że po tym deszczu w Polsce krwawym
Nowi poeci rodzą się jak grzyby.
Szkoda, że każdy jest nadzwyczaj łzawym
I w oknie duszy ma zielone szyby.

(p. III, w. 33—37)

Cechę »łzawości« podkreśla też z ironją w p. V, w. 160. Ale ironja względem poetów, nawet o tendencjach niesympatycznych dla poety, nie ma takiej siły i ostrza, jak ironja zwrócona przeciw znieawidzonej krytyce.

Ostro krytykuje Grabowskiego, który w rozprawie o poezji ukraińskiej pominął jego, autora *Żmii*:

Krytyków kupię z Grabowskim prymasem,
Reszta owczarzy moja.

(p. I, w. 735—737)

Wyśmiewa krytykę Grabowskiego w p. III (w. 27—33), w cytowanym już ustępie p. V, ironiczne aluzje czyni względem J. N. Sadowskiego, który podkreślał ideową treść symboliczną:

Na wiatr to mówię tylko, lecz w nadziei,
Żem dostrzegł, jako Poznańczyk — idei.

(p. II, w. 127—129)

Sam przeciwstawia koncepcji Sadowskiego istotę procesu twórczego jako czegoś samorzutnego, czemu

...później — pismo, druk tęcze obrywa
Z kształtów...

(w. 133)

Na zarzut Sadowskiego, który odmawiał mu możliwości stworzenia nowych idei, odpowiada z ironją:

...dwie już dramy
Piorunem bardzo skończyłem wygodnie;
Dlatego w raju mam zamknięte bramy
I żadnej duszy myślą nie zapłodnię.

(p. III, w. 41—45)

Pozorna ironja wobec samego siebie była tem dotkliwszą ironją wobec krytyka.

Z recenzją Sadowskiego walczy kilkakrotnie tą samą metodą:

¹ Por. *Beniowski*, wydanie *Biblioteki Narodowej* w opracowaniu J. Kleinera, objaśnienia do odpowiednich wierszy poematu.

Tygodnik jakąś wynalazł odjemność we mnie;

(p. III, w. 597—598)

podobnie w p. V:

Kiedym chciał zamknąć Sybir w tryjolety,

Muza została mi rymami dłużną;

Z tego więc poszło, że pisałem prozą,

Odjemną, mówi Tygodnik — o zgrozo.

Odjemną! — czy od Tygodnika? Boże!

Kto tam odejmie co, ten będzie mądry;

(w. 85—91)

Pamiętał o wszystkich zarzutach krytyki, każdy zarzut zapewne przegryzł w sercu dumny poeta, ten, który miał pełne poczucie swego artyzmu.

Toteż walka z tem, co go najwięcej bolało, ciągle się przejawia. Wydaje się czytelnikowi, że to nie rozmyślnie powracanie, że tu nie z premedytacją powtarza pewne ataki, ale że zarzuty głęboko wsączyły się w serce poety, i rany, zadane przez krytyków, co jakiś czas przypominają o swem istnieniu, bo bolą.

Z rozmysłem cytuje, względnie parafrazuje słowa krytyki wobec jego utworów, by tem samem wykazać bezwartościowość krytyki.

Nie podobało się już w Balladynie

.....
 Że w grobie leżąc, Alina nie zbrzydła.

Nie podobało się, że Grabiec spity

Jest wierzbą, że się Balladyna krwawi,

Że w całej sztuce tylko nie zabity

Sufler i Młoda Polska, co się bawi

Jak każdy głupiec, plwając na sufity

Lub w studnię... która po sobie zostawi

Tyle, co bańka mydlana rozwalin,

A pewnie nie woń mirry — ani malin...

(p. I, w. 745—761)

Z subtelną ironją mówi o znikomej wartości krytyki, porównując ją do »bańki mydlanej« w związku z tym poematem, który miał właśnie wartość lekkości, zwiewności, tęczowości bańki mydlanej, który był wyrazem ironji romantycznej, światopoglądu, przesyconego przekonaniem o względnej bezwartościowości wszystkiego prócz twórczej jaźni.

Z największą pasją ironisty rzuca się na Ropelewskiego. Wydrwił już jego ukochaną w postaci świętoszkowatej panny Praksedy, w pieśni III nazywa go »drabem«, ironizując anonimowość jego recenzji (Ropelewski krytykę o trzech poematach podpisał Z. K.), i śmieje się z jego filologizmu:

Imię krytyki? — nie, krytyków. — A! bah!
 Któż z nich ma imię. Z. K., S. K., E. K...
 Mówią, że Młodą Polskę pisze — baba,
 Ale ja, widząc, jak kąsa i szczeka,
 Sądzę, że jezuita — a ma draba.

I stąd się mocno cieszę, jak filolog,
 Widząc, że u nas to się da wyszczekać,
 Do czego Cerber w piekle czyni prolog
 Ze swego wycia. Ale nie czas zwlekać
 Pieśni dlatego, że jakiś teolog
 Krytyką mię chciał w kawałki posiekać.

(p. III, w. 97—111)

Swój stosunek do krytyki ujmuje w formie obrazu Ugolina, pa-
 stwiącego się nad nim za to, że gryzą mu jego dzieci, i za to, że przez
 nich musiał zejść z wysokości, a ich nazywa »Herodami«:

Był czas, zem lękał się pospolitości,
 Jako święconej duch się lęka wody;
 Lecz teraz często schodzę z wysokości,
 Dla własnej sławy, pokoju, wygody;
 Krytykom, jak psom rzucam kilka kości,
 Gryzą, lecz przyjdzie czas, że te Herody,
 Przez których teraz moje dzieci giną,
 Będę gdzieś w piekle gryzł, jak Ugolino.

Generalną rozprawę czyni z poetami, krytyką, filozofami, jezui-
 tami, historykami (Lelewel) i prezydentami gmin (przywódce odłamów
 na emigracji):

...tu — gdzie tyle błędu,
 Zawodów, głupstwa, nieszczęścia, przesyłów,
 Bankructw, poezyj głupich, jezuitów,

Hegłów poznańskich, krakowskich purystów,
 Paryskich kronikarzy, historyków,
 Prezydentów gmin, franko-romansistów,
 Kozako-powieściarzy i krytyków.

(p. III, w. 318—325)

Gryzie ich, parzy rymami, szarpie, nie dając się jednak unieść
 zbyt daleko, by nie zatracić chłodu, a tem samem wyższości nad iro-
 nizowanym przeciwnikiem. Próbował już innych dróg, one zawsze za-
 wodziły, została ta jedna: ośmieszyć przeciwników, w poemacie epickim
 włączyć dygresję, jak to czynił już w *Podróżu* i jak to na wielką skalę
 uczynił Byron w *Don-Juanie*. Jedynym środkiem na nich ośmieszenie.
 Znał siłę tego środka, skoro włożył w usta Gwinony w *Lilli Wenedzie*
 następujące słowa:

Lechu, śmiech ludzki jest zabójczą bronią,
 Więcej on stracił koron z głów posepnych,

Niż ci się zdaje: o! śmiech to gadzina,
 Która się w sercu wysmianego kryje
 I tam go kasa, kasa, do krwi kasa,
 Aż wreszcie siły w człowieku omdleją
 I powie sobie: Jestem zwyciężony.
 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 temi,
 Którzy są śmiechu ludzkiego poddani.

(akt IV, sc. 1, w. 48—60)

Tak ujmował Słowacki siłę śmiechu — i tu w całej pełni starał się ją wyzyskać.

Ale nie same »zabójcze« popędy zrodziły impet ironji w *Beniowski*; poeta stworzył tu dalsze ogniwo krytyki społeczeństwa w łańcuchu, który zaczął się w *Lambrze*, a ciągnął przez *Kordjana*, *Anhellego*, *Grób Agamemnona* i *Lillę Wenedę*. Śmiech miał być nietylko »zabójczą bronią«, nietylko »gadziną«, co »kasa«, ale społecznym upomnieniem, wytknięciem wad emigracji, tej jedynej ostoji duchowej narodu.

Są tu tendencje wychowawcze, te, które Höffding przy analizie humoru i ironji Sokratesa podkreśla. Chciał poprostu przez śmiech wytknąć słabe strony emigracji, wiedząc (jako wiedział i Byron, piszący namiętnie broszury polityczne w tonie ironicznym), że przez ośmieszenie wpływa się nieraz bardziej na zmianę czegoś, niż przez długie dowodzenie potrzeby tej zmiany. *Beniowski*, mimo że nastrojem skrajnie różny od *Anhellego* czy *Lilli Wenedy*, wypływa z tej samej tendencji autora. Ironja bezlitosna, która zabarwia krytykę społeczeństwa polskiego, a zwłaszcza emigracji, jest tylko innym tonem, niż pełne powagi potępienie emigracji w *Anhellim*, a ironiczne (ale głębiej, bo przez ironję losu) potępienie całego narodu w *Lilli Wenedzie*. Jest więc na jej dnie nietylko walka, nietylko »bicz« na niechętnych, ale i ostra krytyka, wywołująca gorzką ironję, której celem rozdrapanie wszelkich ran narodowych i własnych, jeśli podpadają pod tamte.

Analizując ironję poety w stosunku do krytyki i poetów, podkreślaliśmy, że ironizuje tem samem emigrację. Wszak ci wszyscy, przeciw którym zwracał strofy ironiczne, to postaci czołowe emigracji. Rzecznikiem ideologii emigracyjnej czyni Mickiewicz i dlatego stoczy z nim walkę nietylko o wyższość artysty, ale o prawdę ideologii. Ale ta ironja z innych płynęła źródeł i odrębnie analizować ją będziemy.

Zironizował mesjanizm, uważając, że to naród usypia i odwołuje od czynu (to samo już w Prologu do *Kordjana*):

...Jesteś córką Boga

I siostrą jesteś Ukrzyżowanego.

(p. I, w. 237—239)

Zarzucał ideologii emigracyjnej ciasnotę, nazywając jej przywódców

O! Polityczne moje nowe Ixy!...

Upadam wszystkim pokornie do nóg,

Lecz życzę, aby nas dzieliły Styksy.

(p. III, w. 626—628)

Ciasnocie idei przeciwstawi w walce z Mickiewiczem swoją drogę:

Ja go powiodę, gdzie Bóg — w bezmiar — wszędzie.

(p. V, w. 529)

Tworzy obraz heroizmu wieku XVII, z ironją (w stosunku do teraźniejszości) nazywając to »modą«:

Choć dobra moda była w onych czasach

Konfederować się i kryć po lasach,

A jednak i to minęło!... Ojczyzna

Minęła także! i ów wierszyk złoty,

Że dla niej każda smakuje trucizna,

Ów wiersz, co niegdyś zachęcał do cnoty,

Jest dzisiaj... Każdy mi to pewnie przyzna,

Kto w obłączeniu jadł szczury lub koty,

Że ten wiersz bez psów, bez liszek, bez czajek,

Jest dziś najlepszą z Krasickiego bajek...

(p. IV, w. 55—65)

Bolesny dowcip czyni Słowacki, uważając za najlepszą bajkę Krasickiego wiersz o miłości ojczyzny. Że bolała poetę własna ironja, a raczej bolało to, co zrodziło tę ironję, dowodzą następne strofy, gdzie poeta porwać się daje namiętne oburzeniu na tych, co zrobili z hymnu poety bajkę:

Cierpię, lecz jeszcze gardzę. I ten święty

Rym, nieraz kąsa was aż do jelitów.

(w. 75—75)

Poeta chciałby śpiewać inną pieśń, ale mu już »w krew przeszła wzdarda tego, co teraz jest i co w przyszłości«, być może »dlatego nie bierze nowej harfy niepokalanej«. Zewem bojowym przeciw emigracji jest pieśń III. Poeta czyni ironiczne z nią porachunki i dochodzi do przekonania, że walki i partyjniactwo gubią emigrację, że

Ambicja serce z pod żeber wykradła,

Sejm się nie kocha już ani też gminy;

Zbiorowa to osoba będzie jadła,

Piła, wydawać dziennik, biuletyny,

Gwiazdy się każdej spyta, co upadła:

Jakie pryncypja ma? — a księżyc z miny

Arystokratą nazwie i dlatego,

Że w smutnej twarzy swej ma coś srebrnego.

(p. III, w. 513—521)

Zarzuca jej brak ideologii, zadowalanie się codzienną prozą życiową i tylko pozorne szukanie zasad. A jak się ustosunkowuje poeta do tego smutnego stanu rzeczy:

Pryncypja! O! Pryncypja! jakbym chętnie
 Powiedział prosto dziś, co o was myślę!
 Gdyby mi teraz w serca mego tętnie
 Nie brzmiała inna struna, — Więc przekreślę
 Te strofy. — Dusza mi zagrała smętnie,
 Śmiechu na ustach nie mam, ni w umyśle.
 Wszystko prowadzi dziwnie Boża ręka,
 Tak dziwnie! — Że mi serce wre i pęka.

Więc polityczne moje falanstery
 Bądźcie mi zdrowe! — I wy, co bez głowy
 Upadli z pańskiej, jak z niebieskiej sfery,
 W arystokratów granie: smętne sowy!
 Co w grze myślicie bić jako kozery
 Asa, choć będzie z sercem i laurowy:
 Was także żegnam, bez miecza rycerze,
 A choć mi serce pęka, śmiech mnie bierze.

Żeby też jedna pierś była zrobiona
 Nie podług miary krawca, lecz Fidjasza!
 Żeby też jedna pierś, jak pierś Memnona!
 Żeby też jedna! — Ha... to mię przestrasza.
 Kościuszko przeczuł was, krzyząc: skończona!
 Z krzyża swojego krzyknął tak, a wasza
 Pierś to pojęła, z tą myślą umiera.
 Chociaż mi serce pęka — śmiech mnie zbiera.

(p. III, w. 521—545)

Poeta zarzuca im brak ideowości, ironizuje utopijne »falanstery« obozu demokratycznego, zarzuca »kozerom« (karta tej maści, w której choćby najniższa bije najstarsze w innych maściach), że biją w »asa«, ks. Czartoryskiego, który jest człowiekiem z sercem; nazywa ich rycerzami bez miecza, przypomina im z bolesną ironją rzekomy okrzyk Kościuszki pod Maciejowicami. Ale podkładem uczuciowym jest miłość bezgraniczna do narodu, jest chęć przeobrażenia tego, co jest złe, jest potrzeba wydobycia »duszy anielskiej« z »czerepu rubasznego«. Więc nie ma »śmiechu na ustach ni w umyśle«: ironja nie wpływa z potrzeby wysmiania emigracji, ale z serdecznego bólu (»serce mi pęka«). A kiedy porwać się daje szyderstwu, określa swój stan uczuciowy tak samo — wysuwając tylko »śmiech« na pierwsze miejsce, śmiech powstający, »chociaż mi serce pęka«. Śmieje się poeta bolesnie, bo nie widzi ani jednej piersi »na miarę Fidjasza«: wszystko piersi »na miarę krawca«, wszędzie ciasnota i małość, a on romantyk buntuje

się przeciw wszystkiemu, co małe i ograniczone, on pragnie wzniesienia się do wartości absolutnych.

Raz tylko jeszcze — w tak długim poemacie — spotkamy się z podobnie żywiołową ironją, wtedy, gdy ostatecznie rozprawi się ze swym antagonistą, Mickiewiczem. I wtedy ironja będzie przepojona krwią serdeczną poety — tu jednak jej uczuciowy charakter dowodzi ogromnej miłości Słowackiego do narodu, miłości mądrej, krytycznej, miłości ojca, który szczerze kocha swe dzieci, pragnie, by były one najlepsze, a nie przymyka oczu na ich słabostki.

Nauczycielem narodu staje się poeta, nauczycielem mądrym i serdecznym. Uczył już inaczej, wszystkie metody zawiodły, bo nie przemówił ani do umysłów, ani nie trafił do serc — teraz porywa i wzrusza, bo w strofach pełnych ironji czuje się serce poety, tak jak czuje się je w mądrych, a często tak bardzo ironicznym słowach Skargi i krytycznych, a boleśnie ironicznym słowach *Wesela*.

Wyrazem miłości ojczyzny i bólu spowodu jej położenia są strofy pieśni V w pierwotnej jej redakcji:

O matko Polsko...

Co dnia się mijasz z twoją dawną chwałą,
Zło się na twoich obszarach rozpasło; —
Zaledwo chłopek dawną wiarę chowa
I serce... A ty się już rodzisz nowa.

W żłobku serce naszych biednych położona
Na zwiędłym kwiecie marzeń i popiołów;
Matki my biedne... bo z naszego łona
Płynie ci ogień — roztopiony ołów,
A ty tak jesteś karmi upragniona,
Że ci za matki my — i za aniołów
I za obrońców, za dom — i za szańce
Musimy dziś być... my — sami wygnańce...

(p. VA, w. 89—105)

Poeta tworzy w swej miłującej duszy obraz nie ojczyzny-matki, ale ojczyzny-dziecka, łaknącego pokarmu matki. Boleje nad smutnym losem ich matek-wygnańców, którzy w swej nędzy nic matce dać nie mogą. Ironja poety — to tylko inny ton tego samego uczucia, które tu przemówiło skargą i łzami.

Ironizuje poeta katolicyzm emigracji, tendencje panslawistyczne, rozpolitykowanie, utopijność programów, walkę z szlachetnym Czartoryskim¹, brak szczerzej ideologii, ciasnotę horyzontów, małość dążeń,

¹ Mimo tendencyj demokratycznych poważał Słowacki Czartoryskiego i dał temu wyraz w *Przygotowaniu do Kordjana*.

przeświadczenie o własnej słabości. Ironizuje jednak to także, co mógł znaleźć we własnej przedewszystkiem twórczości: łzawość i romantyzm, a co mogło też prowadzić do podkopania sił żywotnych emigracji. Mówiliśmy już o krytyce »łzawości« poetów, parodjuje jednak także różne motywy romantyczne (nie mówiąc o parodji motywów mickiewiczowskiej poezji, bo ta ironja inne miała podłoże): w pieśni I tworzy parodję romantycznego motywu porwania i parodję fantastyki, bo ona wyjaśnia się, i to, co było fantastyczne, prozą się staje¹ (w. 425—495).

Niebrak też lekkiej ironji wobec kobiet, choć stworzy tu typ wiernej i pięknej kochanki, czującej prosto i szczerze. Szczerłość uczuć Anieli, prostota wysłowienia, bezwzględna wierność — to cechy Anieli, córki duchowej Aliny i Lilli. Brak też ironji wobec niej, bo oprzemienił ją poeta serdeczną swą sympatją. W tym okresie cenił szczerłość uczuć i prostotę. Natomiast obrazy miłości Anieli są kanwą, na której snują się refleksje ironiczne względem rodu kobiecego wogóle:

Kochała wiernie — wierność była w modzie.

(p. I, w. 87)

Przeciwstawia jej żartobliwie niewierność swej ukochanej, Marji Wodzińskiej. Przedstawia kochanka, który żegnał się, klęczał, rwał włosy, a zwiedzając »morza, ludy, Egipt, Spartę«, myślał:

...Ona zawsze musi nucić.

Teraz na księżyc oczy ma otwarte!

Ach! takem ja śnił — lecz na piramidzie,

Tfu! — odebrałem list, że zamąż idzie.

To mię cokolwiek zmieszalo — nie bardzo —

Są ludzie, którzy wtenczas klną i gardzą,

Lecz ja to smutnym nazywam wypadkiem.

(p. II, w. 453—461)

Niewierności kobiecej przeciwstawił wierność kochanka, który jednak nie przeżywa boleśnie rozczarowania. Kilka też w poemacie docinków ironicznych w stosunku do sawantek i »se-simonistek«, ówczesnych emancypantek², niebrak ironji w stosunku do »romansowej« miłości Polaków, która nie wiezie do ołtarza³.

¹ Por. *Beniowski*, objaśnił Kleiner, str. 30, przypiski.

Zwraca Kleiner uwagę na wspólność tego motywu z XVI p. *Don Juana*. Można by jednak dopatrzeć się jakiegoś związku ze sceną spotkania Hrabiego z Zosią, gdzie nimfa okazuje się pasterką gęsi. Ironizuje też Słowacki romantyczny motyw powrotu kochanka po śmierci (p. II, w. 445—459).

² P. I, w. 317—319, 479, 550.

³ Lecz u Polaków tak! — Ciągną jak słomki

Za oczkiem jakiej Marysi lub Wandy,

Nie posiada jednak ta ironja charakteru bolesnego, jest raczej wyrazem naśladownictwa Byrona, pewną manierą ironisty romantycznego, który wyśmiewa wszystko, co dotąd było uświęcone. Rekompensatę za lekką, żartobliwą ironję w stosunku do kobiet daje w pięknej postaci Anieli i w poetycznym obrazie swej bezwzględnej wierności, obrazie zrodzonym ze smutku i tęsknoty:

Kochanko pierwszych dni! — znów jestem twoim.

Patrzaj! powracam bez serca i sławy,

Jak obłąkany ptak, i u nóg leżę.

O nie lękaj się ty, że łabędź krwawy,

Jam czysty!

I pomyśl, czy ja duszę mam powszedną?

Ja, co przebiegłszy świat — kochałem jedną.

Twój czar nade mną trwa.

(p. IV, w. 480—496)

I w słowach, drgających szczerem oddaniem, maluje swą tęsknotę i spotykanie się z kochanką w marzeniach:

Twa dusza znała to i przychodziła.

(w. 504)

Pociechę przynosi myśl, że spotkają się kiedyś ich dusze. Żegna ją, przeczuwając, że duchy »w inną stronę« go wołają (przeczuwał śmierć), i kończy ten piękny obraz tęsknoty:

Oko się moje senne łzami mruży,

Róże uwiedły — czara wychylona,

I pieśń gdzieś leci ode mnie echowa...

Już pożegnałem się — jeszcze bądź zdrowa!

(p. IV, w. 541—545)

Wspomnienie pierwszej kochanki, którą z ironją niesprawiedliwą potraktował w *Podróży na Wschód*, wyczarowało najpiękniejsze strofy *Beniowskiego*. Akordem harmonijnym zamknął poeta ten motyw, w którym nieraz zgrzyty się odzywały.

Inny jest teren ostrej ironji poety: nie ojczyzna, której wady wytyka, którą jednak bardzo kocha, nie kobieta, dla której żywił czyste uczucie, tylko ten, który pozbawił go kraju (kraj łąk pełen kwiatnych), gdzie zostawił kochankę pierwszych dni i matkę. A tym jest car. Z ko-

Skosztują — haczek obaczą — ominą.

Rozdały wiele włosów, lez, podwiązek —

Żadna nie weszła stąd w małżeński związek.

(p. I, w. 576—593)

chanką spotykać się mógł tylko w marzeniach, a głos matki dolatywał go zdaleka. Strofy jej poświęcone zamyka skargą:

W tych strofach jeszcze, kiedy rym ustanie,
Niechaj czytelnik na końcu usłyszy
Moje twych biednych stóp-ucalowanie,
Bo leż nie słyszał...

(p. Va, w. 219—223)

Toteż tego, który zabrał mu to wszystko, darzy silną ironją:

...lecz co do mnie, tuszę
I powiem, strofy nie chcąc zrobić wściekłą,
Że w tej religii gdzie car — jest i piekło.

(p. III, w. 310—313)

Zajmie się jeszcze postacią cara w dalszych pieśniach *Beniowskiego*; tu nazwał go szatanem, a wspomnienie o nim wywołało wściekłość poety-wygnança.

Walka z emigracją przerodziła się w wyznanie miłości dla biednej, umęczonej Polski, której wyrazem była emigracja; ironja względem kobiety i miłości miała odpowiednik w obrazie tęsknoty za kochanką. Ostrą ironją obdarzył cara, który spowodował utratę ojczyzny i oddalił poetę od najukochańszych osób. Nie spotkaliśmy też momentu afirmatywnego w walce z krytyką i poetami. Ale i ten moment miał przyjść, i to w walce z czołowym poetą, z głównym wodzem duchowym emigracji — z Mickiewiczem. I tu zarówno w stosunku do wrogiego poety, jak i wyraziciela ideologii ówczesnej, zaznaczy się po walce ironicznej afirmatywny charakter stosunku poety do ludzi i życia.

8. Afirmatywny charakter ironji w walce z Mickiewiczem.

Spoczątku walczy podobną bronią, jak z innymi. Gryzie go i szarpie, a przytem stara się naśladować go i w naśladownictwie przewyższyć. Piszącemu epopeję narodową narzucał się siłą faktów *Pan Tadeusz*, którego Słowacki znał i podziwiał (listy do matki), z którego czerpał pewne pomysły w kreśleniu osób i sytuacji¹. Że o Mickiewiczu pamiętał podczas pisania *Beniowskiego*, wyczuć się daje ciągle, choć wzmianki o nim są dość rzadkie. Tu i ówdzie wspomni o nim, czasem go gdzieś szarpnąć się stara, czasem znów tworzy rozmyślnie na jego wzór. Co jakiś czas szczydzi z jakiegoś dzieła Mickiewicza².

¹ Co dokładnie wykazał i zestawił Kleiner, tom III.

² W *Beniowskim*, p. II, w. 125, są ironiczne wzmianki o Telimenie, a potem w tejsze pieśni ostre inwektywy względem *Konrada Wallenroda* i ideologii Mickiewicza w tym poemacie:

Nie znano jeszcze wówczas Wallenroda

I kończył jak pies, kto zdradą zaczynał:

(w. 213—215)

Ale możliwe, że te napół żartobliwe, napół złośliwe uwagi zostały dodane później, po wypadkach zaszłych na uczcie 24 grudnia 1840 r. i potem. Znamy dokładnie historję tej uczty; hołd złożony Mickiewiczowi przez Słowackiego w słowach pięknych, pełnych polotu i odpowiadź wieszczą:

Ja rymów nie dobieram, ja zgłosek nie składam,
Tak wszystko napisałem, jak tu do was gadam.

W odpowiedzi Mickiewicza mieściły się pewne zarzuty względem młodszego poety, ale ten je przyjął z pokorą. Świadczy o tem list pisany do matki 10. XI. 1841¹. Ale źli ludzie już poczęli wyzyskiwać improwizację Mickiewicza na niekorzyść Słowackiego. Januszkiewicz w liście do Zaleskiego pisał: »Adam odpowiedział Juljuszowi, mówił, czem on zgrzeszył, że nie jest poeta, co go zgubiło: oto, że nie ma miłości i wiary«.

Odbyła się druga uczta, na której Słowacki wręczył puhar Mickiewiczowi². Mimo to starano się poetę zgnębić i w oczach społeczeństwa unicestwić. Nietylko rozszerzono tę plotkę prywatnie, ale Januszkiewicz posłał do poznańskiego *Tygodnika Literackiego* sprawozdanie p. t. *Improwizatorowie*. Adam odpowiedział Juljuszowi: »Wyrzucał mu

Krukowiecki jest miasta Wallenrodem,
Demokratycznym jest Gurowski,

(w. 219—221)

Wallenrodoczność czyli Wallenrodyzm —
Ten wiele zrobił dobrego — najwięcej!
Wprowadził pewny do zdrady metodyzm,
Z jednego zrobił zdrajców sto tysięcy.

(p. II, w. 225—229)

A potem inwektywa, że Wallenrodem jest sam Paszkiewicz!
Jest wzmianka o Tukaju, jest żartobliwa ironja względem *Ody do młodości*:

...dusza twa na wykrzykniku
Hipogryfując leci, tnie wyrazy,
Klnie, że w około zimnych serc bez liku!
Same szkielety pod nią, same płazy!

(p. II, w. 147—151)

¹ W improwizacji nietylko mi przyznał to, co mi należy, ale jeszcze chwalił się w niej, mówiąc, że Ty mu sama moje małe próbki dawno, dawno pokazywałaś, a on Tobie już wtenczas przepowiedział, że mnie wielka, świetna czeka przyszłość... Tem wziął mnie za serce i tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia; ścisaliśmy się, chodziliśmy, opowiadając sobie nasze przeszłe zatargi. I gdyby nie ludzie, którzy to wszystko popsuli, byłoby dotychczas zupełnie dobrze«.

² Według nowego dokumentu, mianowicie listu majora Józefa Zaleskiego, przyjaciela Bohdana, któremu tak pisał: »Słowacki mówił prozą, oddając Adamowi puhar«. Pierwszy raz ogłosił to Tretiak w monografji o Zaleskim, potem Kleiner w monografji o Słowackim, tom III.

jego grzechy poetyckie. Oświadczył wręcz, że on nie jest poetą. »Nie jesteś poetą — mówił — bo nie masz wiary i miłości«.

Słowackiego musiała ta podłość boleć ogromnie. Ale czekał sprostowania. Gdy ono nie przyszło, podjął walkę bezwzględna, namiętą walkę, z której wyczuć można wszystkie bóle i zawody poety niezrozumianego i niedocenionego. Walka to — jak zwykle w poezji, bo tu czuł się najsilniejszy ten, co mówił:

Chodzi mi o to, aby język giętki

Powiedział wszystko, co pomyśli głowa.

I ten, co kiedyindziej sam przyznaje, że gdyby słowa były indywidualami, on dostałby posąg »patri patriae«. Odpowiedział na te inwektywy dwukrotnie: w feljetonie o *Nocy letniej* i w *Beniowskim*. Feljeton dotykał ran osobistych, opowiadał o pewnej nocy zimowej i improwizacji dwóch poetów. W słowach bolesnych czuje się żal i gorycz poety.

»Wicież wy, co się działo tej nocy? Oto Adam powiedział Juljuszowi wręcz, że nie jest poetą, oto *Tygodnik Poznański* powtórzył głośno słowa Adama i to nazwał improwizacją... Cieszymy się, że taka wielka fantazja przewodniczy tworzeniu się kłamstw... Cieszymy się, bo zapewne o tego Juljusza nikt dbać nie będzie: a gdyby powiedziano, że owej nocy zimowej — Adam oskarżył go o brak honoru w grze — albo o inszą rzecz jaką podłą — równieby kłamstwo korespondenta przyjął *Tygodnik*, równieby echo rozeszło się między czytającymi — wielkie, niezaprzeczone, twarde kończące się tem: Adam powiedział!« (w. 15—35).

Tu odsłonił cały ból serca; tu szyderstwo ma więcej lez niż bicz. Idąc jednak w myśl rad przyjaciela, zabarwił *Beniowskiego* żółcią; a punktem szczytowym walki z wrogiem stała się pieśń V.

Walczył Słowacki z krytykami, z poetami i z ideologją przeciwną swojej już od czasów *Podróży na Wschód*. Ale była to walka dość cicha, mała, zasadzająca się na drobnych cięciach ironicznych. Czuł jednak, że do wyrobienia sobie miru, do osiągnięcia ostatecznego zwycięstwa nad wrogiem, trzeba czegoś wielkiego, żywiołowego, trzeba walki nie takiej, jak ich, ale walki olbrzyma o locie orła, bo dopiero z tych wysokości można zabić swych wrogów.

Długo wzbierała w nim fala bólu i oburzenia, wyrzucającego okrzyki »Cierpię lecz jeszcze gardzę!«, »A choć mi serce pęka — śmiech mnie bierze!«, aż wezbrała do tego stopnia, że już wprost, twarzą w twarz, stanie naprzeciw swego przeciwnika, by mu swą wielkość w oczy rzucić, już bez osłon i ogródek. Ale gdy chodziło o formę, nie szło to tak łatwo. Do wielkich wylewów lirycznych musi poeta przygotować nastrój u siebie, a jeśli o zrozumienie i odczucie mu idzie, musi go stworzyć u czytelnika.

Tak się miała rzecz z wielką improwizacją, poprzedzoną małą, tak ma się tutaj, gdzie przez całą pieśń V przygotowuje siebie i nas do wielkiej, gigantycznej walki. Kilkakrotnie czyni wzmianki o Litwinach, jako wstęp do walki z wieszczem litewskim. Później znów z rozmysłem pisze na podobieństwo *Pana Tadeusza* o »złotej kukurydzy«, kociołkach, »smażących się nerkach«, »patelni«, by wyszydzić w ten sposób materialne gusta swego przeciwnika. Że taka była jego tendencja widać ze słów:

Wolę porzucić dym, płomień, pieczywo,
Rycerza, moję szlachtę — a sam w stepy,
Jako ognisty koń z rozwianą grzywą,
Jak Ariost — nie jak Homer idę ślepy.

(p. V, w. 129—134)

A potem następuje cudowna zwrotka o języku, gdzie każde słowo przesiąknięte jest przeświadczeniem, że jego język jest »gietki« i »smutny, jako pieśń stepowa« i »piękny, jak Aniołów mowa«, a jego strofa jest »takterem, nie wędzidłem«. Składa hołd ulubionemu poecie: Janowi z Czarnolasu, by potem wołać:

Więc nie mieszajcie się mi tu, harfiarze,
Którym dziś klaska tłum!

(w. 157—158)

Potem następuje wzmianka o krytykach, ale nawet nad nią do porządku przechodzi, bo nie chce swych sił rozpraszać: wszak walczyć ma z kimś większym, niż Michał Grabowski. Po opowiadaniu o Sawie i Swentynie składa hołd, może też rozmysłny, Malczewskiemu, by później wysunięcie swej wielkości nie miało pozorów pustych przechwałek i zarozumiałości:

Tu Malczewskiego trzeba mieć tęsknotę,
Tęsknotę, co jest w ludziach półaniolach!
Tu trzeba śpiewać, a ja baśni plotę.

(w. 391—394)

A dalej powtarza kilka wierszy z *Podróży na Wschód*, gdzie wypowie swe polityczne »credo«, by przejść do religijnego. Kilkakrotnie potępił klerykalizm *Młodej Polski*, ale sam był naturą głęboko wierzącą. Tu, gdzie zaraz do walki stanie, daje koncepcję potężną, zgodną z jego psychiką, do której zawsze Bóg przemawiał. Ale niekażdy może takiego Boga odczuć, bo »Jehowy oblicze błyskawicowe jest ogromnej miary!« Mali ludzie szukają Go w »modłach i dobrych uczynkach«, on w naturze. Kresli Boga piękna, wzniosłości i potęgi. O jego wielkości świadczą wszechpotężna natura, świadczą dzieje świata, zapisane w ziemi szkieletami. Sobie przypisuje możność odczucia takiego Boga, siebie uważa za olbrzymiego ptaka »o hucznym locie«, u siebie widzi nie lę,

ale »wielki czyn«. A więc bezwzględna wielkość i wzniosłość w przeciwstawieniu do »małego serca«, »kornej wiary« i »robaków«.

Teraz dopiero zaczyna się walka, bój ducha wielkiego z drugim wielkim i stąd ten rozmach i siła, cechujące tych strof kilkanaście. Jest tu ogromny lot fantazji, która górę nad rzeczywistością bierze. Piętnuje »pokorę« przeciwnika, przeciwstawiającą się jego bezpokornej a wielkiej wierze:

...Lud, co w niego wierzył,
Radość udaje, ale głowy zwiesił,
Bo wie, żem skinał Ja — i wieszczą wskrzesił.

(w. 482—485)

Ale te słowa, nieodpowiadające rzeczywistości, złagodzone są przez następne, pełne bólu i żalu:

Jam zwolna serca mego rwał kawały,
Zamieniał w piorun i w twarz jemu ciskał;
.....
Zaprawdę, gdybys mnie widział, Narodzie!
Jak ja samotny byłem i ponury,
Wiedząc, że jeśli mój grom nie przebodzie,
Litwin z Litwinem mię chwyca w pazury.

.....
Bo się kruszyło we mnie serce smętne,
Że ja nikogo nie mam ze szlachetnych
I próżno słowa wyrzucam namiętne,
Pełne lez i krwi i błyskawic świętych,
Na serca, które zawsze dla mnie wstrętne —
Ja, co mam także kraj, łąk pelen kwiatnych,
Ojczyznę, która krwią i mlekiem płynna,
A która także mnie kochać powinna.

(w. 485—509)

Jak smutno gra tu harfa Słowackiego, tak smutno, że się na swą ojczyznę powołuje i woła Ikwy, by z Niemnem walczyła:

...Tys zmusiła Niemen stary
Wyznać, żem wielki, że w sławę płyniemy...
Lecz rzekł: Niech idzie tam, gdzie my idziemy...

(w. 514—517)

Teraz rzuca ostre inwektywy względem mickiewiczowskiej ideologii: zarzuca jej pansławizm i uległość wobec papieża. On z nim nie pójdzie.

Nie pójdę z wami waszą drogą kłanną —
Pójdę gdzieindziej! i Lud pójdzie za mną.

Nie określa swej drogi.

Ja go powiodę, gdzie Bóg — w bezmiar, wszędzie.

On mu będzie wszystkim, on wyśpiewa jego radości i smutki. Po tej

pozytywnej, choć nieokreślonej części, następuje jeszcze raz negacja dróg Mickiewicza:

Falsz ci pokażę w ostatnim pacierzu
I pokazanym fałszem śmierć ci zadam.

Teraz zaczyna się bezwzględna walka, już nie tylko z przekonaniami i ideologią Mickiewicza, ale z nim samym:

Znajdziesz mnie zawsze przed twojem obliczem,
Nie powalonym, hardym i strasliwym...
Nie jestem tobą — ty nie jesteś Zniczem,
Lecz choćbyś Bogiem był — ja jestem żywym!
Gotów wężowym balwan smagać biczem,
Dopóki świat ten pędzisz biegiem krzywym...
Kocham Lud więcej, niż umarłych kości...
Kocham... lecz jestem bez łez, bez litości.

(w. 549—557)

Wyolbrzymia tu siebie w myśl koncepcji o Bogu. »Człowiek, który w takiego Boga wierzy, sam musi być wielkim, niepowalonym, hardym i strasliwym«. Taki człowiek musi wierzyć w swą wielkość i swe zwycięstwo:

...przyszłość moja! —
I moje będzie za grobem zwycięstwo!

W myśl zapowiedzi, że »bez litości« będzie, i w myśl rad przyjaciela »do korda i na sejmik! rąbać mi i siekać« woła:

Zabiję — trupa twego będę włóczył! —

a dalej w myśl rady: »A zostawiwszy trupy na placu, znów porósć w skrzydła i zawisnąć na niebie«, zaprzestaje tonu buntowniczej walki. »Bicz« przestaje chłostać, i jak zwykle »harfa« się odzywa:

A sąd zostawię wiekom.

Tu już czuje się pewne ukorzenie się, jakieś uznanie innego autoritetu, prócz własnego »ja«. Już się chęć walki, negacji idei Mickiewicza przesiliła. Jeszcze brzmi ona, ale słabo:

Obmyłem twój laur w słów ognistych deszczu
I pokazałem, że na twojej korze
Pęknięcie serca znać, a w liści dreszczu
Widać, że ci coś próchno duszy porze!

(w. 567—571)

A teraz następuje finał tej pieśni, gdzie jak »olbrzymi ptak« po bezmiarach krążył i stamtąd, z piedestału swej wielkości przeciwnika raził, gdzie unicestwił wszystkie jego ideały i pragnienia, gdzie przeciwstawił własne władztwo narodu jego przewodnictwu. Tu objawiła

się jednak potrzeba akordu harmonijnego, któryby kończył tę wielką »pieśń« zgrzytów i dysharmonji:

Bądź zdrów! — A tak się żegnają nie wrogi,
Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych — Bogi!
(w. 559—573)

Problem antagonizmu rozwiązał w sposób najtrafniejszy i jedyny do przyjęcia — nie można mierzyć jednego miarą drugiego, bo byli inni przez odmienne cechy swej organizacji twórczej.

Ironja Słowackiego, pełna »żółci«, oparta na »granicie«, jednak wzbila się w »lazury« i opuściła granit: przez to pełne harmonji zakończenie zniweczył ostrze ironji, wskazał, że celem jej jest nie negacja, lecz afirmacja.

Pochód od pierwiastków negatywnych ku pozytywnym nie jest w twórczości Słowackiego rzeczą nową, lecz tkwi w strukturze duchowej poety; nie był on »siłą odśrodkową«, negującą, ale szukał zawsze pewnej afirmacji. W *Kordjanie* zniweczył swą ironją wszystkie wiary i marzenia, ale obok zaprzeczeń daje już tu pewną wiarę: wierzy w moc i siłę poezji; jeśli z ironją patrzył na własny brak woli, to jednak wierzył w moc swej poezji. Nie potrafi być bohaterem w sferze czynów realnych, ale potrafi w sferze poezji stworzyć bohaterów. Wyrazem tej afirmacji jest trzecia osoba Prologu¹.

Później przyjdą inne afirmacje: *Lambro* i *Kordjan* przeciwstawiały się w swej ideologii *Konradowi Wallenrodowi* i *Dziadom*, negowały idee Mickiewicza, ale same nie dawały nic pozytywnego. Ale potem przyszedł *Anhell* i on dał pozytywny typ bohatera, który nie przez buńczuczny czyn, ale ciche cierpienie bohaterem się staje. W *Fantazym* rzuca Słowacki hasło pozytywne: nie poezja słów, ale czynu; w *Lilli Wenedzie*, gdzie wszystko ginie, Roza Weneda zostaje przy życiu i z przepowiednią śmierci daje zapowiedź własnego życia, które wyda rycerzy mścicieli².

¹ Dajcie mi proch, zamknięty w narodowej urnie!
Z prochu lud wskrzeszę, stawiam na mogił koturnie
I mam aktorów wyższych o całe mogiły.
Z przebudzonych rycerzy zerwę całun zgniły,
Wszystkich obwieję nieba polskiego błękitem,
Wszystkich oświecę duszy promieniem i świtem
Urodzonych nadziei — aż przyjdą przed wami
Pozdrowieni uśmiechem, pożegnani łzami!

(w. 39—46)

² Ja ostatnia zostanę żywa,
Ostatnia z czerwoną pochodnią,
I zakocham się w rycerzy popiołach,
I popioły mnie zapłodnią.

(Prolog, w. 140—144)

Widzimy więc, że odbywa się pewien pochód od wartości bezwzględnie negatywnych do pozytywnych, że poeta burzy, by potem budować.

Tem ważniejsza jest afirmacja w *Beniowskim*. Bo mógł dawać pozytywne wartości, gdy nie walczył; ale teraz, gdy zdobywał prawa dla »swego ja«, gdy »ironja« biczem była, bo smagał nią przeciwników, zwalczał ich przekonania, słabostki, gdy burzył wszystko, by na gruzach tem silniej postawić swoją wartość, teraz afirmacja dowodzi ogromnego poczucia sprawiedliwości, braku dumy i samochwalby. Ale dowodzi i tego, że ironja, której środkiem jest zawsze walka i zaprzeczanie (choćby dążyła przez to do afirmacji), nie odpowiadała poecie w całej pełni, lecz była tylko bronią w walce, lub też wewnętrzną potrzebą wskazania tego, co złe, a nie była »negacją dla negacji«, bo nawet w walce z największym przeciwnikiem potrafił wznieść się ponad nią i zdobyć na przewyciężenie jej w sobie. Teraz dopiero dojrzały człowiek przewyciężył ten nastrój, który tak często rodził się w jego duszy, czyto jako wyraz wyższości romantyka nad światem, czy jako wpływ rozbieżności między światem ideałów a rzeczywistością, czy jako środek wychowawczy w stosunku do tego, co kochał. Teraz użył po raz pierwszy na większą skalę ironji, wpływającej także z uczuć agresywnych, gdzie tendencją było pokonanie wroga. Ironja jako środek wychowawczy miała i harmonijne akordy, ironja, wpływająca z afektów agresywnych, przeszła w afirmatywne uznanie, może dlatego, że dojrzały już artysta zyskał świadomość swej wyższości dzięki ironji; teraz, kiedy jego władztwo nad poezją stało się niezaprzeczalną wartością, zdobył się poeta na przewyciężenie tego nastroju, który pomógł mu w uzyskaniu przeświadczenia romantyka-artysty o sile swej fantazji twórczej.

9. Splot ironji i smutku w »Beniowskim«.

I inny moment gra wybitną rolę w genezie ironji *Beniowskiego*: jest to moment czysto literacki: chęć popisu artystycznego, pokazania swego kunsztu, »giętkości języka«¹. Odzwierciedla się ona we wszelkich łamańcach językowych, kontrastach, w przeplataniu różnych rzeczy i w licznych dygresjach. Przez wszystkie tematy i problemy przewija się jeden motyw uczuciowy: smutek. Już w *Poaróży na Wschód* przeplatał się śmiech ze łzami; w *Beniowskim* więcej łez niż śmiechu. Nie wolno dać się zwieść pozorom wesołości i beztronski poety. Co krok spotykamy tu przejmujący ból, a szyderstwo i ironja często są konieczne, by ból ten zasłonić. Kto widzi tylko humor i ironję, a nie czuje goryczy, ten nie rozumie *Beniowskiego* i jego twórcy.

¹ Dokładna analiza w części następnej.

»Są tu uwiecznione nietylko pobojowiska, ale i jęki z boleści i wrzawa i cierpienia walki dokonywanej«. »W *Beniowskim* na każdej karcie czuć się daje powietrze jakiegoś nie miejsca, ale czasu, kiedy otwierać ust nie można, a milczeć się nie godzi, i można tylko sykać z bólu, i przeto być uważanym za sykającego węża, chociaż się jest syczącym z bólu niewolnikiem« (Norwid op. cit., str. 37).

Beniowski jest chyba szczytem realizmu i najlepiej dowodzi tego, że kraina rzeczywistości nie jest poecie obca; ale ta rzeczywistość raniła go i od niej ucieka w krainę ideału. »Ile razy bowiem zetknę się z rzeczywistością rzeczami, opadają mi skrzydła, i jestem smutny, jakgdybym miał umrzeć; albo gniewny« — pisze do autora *Irydjona*. I tak było: rzeczywistość podcinała te skrzydła, niwecząc pokolei wszystkie jego pragnienia, przeciwstawiając się wszelkim jego ideałom.

Ironja jego ma za główne źródło rozdzźwięk między wolą a możliwością, i ideałem a rzeczywistością. Ból jego w *Beniowskim* jest nietylko bólem osobistym, choć ten dźwięczy najsilniej, ale jest skargą wielkiego ducha, niezrozumianego przez wszelkich ludzi ciasnych, mierzących najwyżej »mędrca szkiełkiem i okiem«. Tam »w bezmiar — wszędzie«, gdzie on ich prowadzić chciał, oni iść nie pragnęli, bo go nie rozumieli, bo nie czuli jego wiecznego buntu przeciw wszystkiemu, co fałszywe, krzywe i brzydkie.

Ogół go nie rozumiał i to trwało przez lata, a nawet wśród tych nielicznych, którzy zblżyli się do niego, nie było należytego odzźwięku. Może zbyt wierzył w możliwość zupełnego »przeanielenia serca kobiecego«, a zbyt wiele żądał, gdy chciał serce kobiety uczynić »węzłowiec swego ducha« (w stosunku do Bobrowej). Czuł, że tego nie osiągnął, więc wspomnieniem wraca do pierwszej kochanki, ale ono też pełne smutku (koniec p. IV). Jedyne, co go w życiu nie zawiodło — to miłość do matki, ale z nią musiał się rozstać na całe życie, a więc i jej wspomnienie wywołało *Smutno mi Boże* i pełne smutku strofy pieśni V w pierwotnej redakcji.

A jednak jemu nie wolno być smutnym w tym poemacie, który miał być »fajerwerkiem« dowcipów i ironji względem wrogów. Tłumi więc smutek i ironizuje. I to jest główną cechą jego ironji, że ze smutku wypływa i w smutek przechodzi. W pieśni pierwszej ironizuje melancholję:

O! Melancholjo! Nimfo, skąd ty rodem?

Czyś ty chorobą jest epidemiczną?

... ..
... .. Nimfo! za twoim przewodem

Ja sam wędrówkę już odbyłem śliczną!

I jestem dzisiaj — niech cię porwie trzysta! —

Nie Polak — ale istny bajronista!...

Ale potem sam popada w tę melancholję:

Trochę w tem wina jest mojej młodości,
Trochę — tych grobów, co się w Polsce mnożą,
Trochę — tej ciągłej w życiu samotności,
.....

ale przypomina sobie właściwy cel poematu i kończy ironją z siebie samego:

Prześliczna strofa! mógłbym zacząć od niej
Nowy poemat

(p. I, w. 193—210)

Cudowny to przykład tej dziwnej giętkości poety. Zasadniczym tonem ma być ironja i sarkazm, ale w duszy jest ogrom smutku i wielka tęsknota za pięknem, miłością i prawdą i one jak srebrzyste nici przewijają się przez tę barwną tkaninę, z wielu barw uczuciowych splecioną. Ma w swej naturze pewne predyspozycje do ironji, życie zmuszało go do postawy obronnej, ale każda tego rodzaju wycieczka ma odpowiednik, albo coś więcej niż odpowiednik w uczuciu bólu, tęsknoty czy żalu.

»Jeżeli gryzę co — to sercem gryzę« (p. II, w. 745). To najlepsze wytłumaczenie jego ironji. Tu tkwi »dewiza jego rymów«, jak sam powiada, to jest tajemnicą uroku jego subtelnej ironji. Ona nie może być inną, bo w niej zawsze woła serce, bo żaden wiersz, choćby najbardziej ostry, nie jest bezduszny.

W pieśni III *Beniowskiego* rzuca się zażarcie na emigrację, wysmiewa wszystkich krytyków, ironizuje Grabowskiego, nowych poetów, szydzi z własnego losu i powodzenia, ciągle robi przytyki do krytyków, umyślnie miesza w kilku wierszach wszystko, co ironizował i z czem walczył. Krytykowano i nicowano jego życie, a on z tego wszystkiego szydzi, a potem wypowiada swoje poetyckie »credo«, które unicestwia wszystko, o co go podejrzrywano:

Roje,
Śnię, tworzę; harfy używam lub bicza,
I to jest moja poetyczna droga —
Lecz z mego życia poemat — dla Boga...

(w. 341—345)

»Biczem« posługuje się w *Beniowskim*, ale każdy jego poświst ma za następstwo grę »harfy«, bo ona jest symbolem jego poezji, nie bicz! On odzywa się wtedy, gdy mu harfę zhańbiono, gdy musi jej bronić, gdy chłoszcze, by ją utrzymać na wysokości. I tak należy rozumieć jego ironję. »Bicz« słychać w ironji, »harfa« gra w smutku. Tu w pieśni III, gdzie wszystkich biczem chłostał, gra mu dusza bardziej smętnie, niż dotychczas:

Dusza mi zagrała smętnie,
 Śmiechu na ustach nie mam, ni w umyśle,
 Wszystko prowadzi dziwnie Boża ręka,
 Tak dziwnie! — że mi serce wre i pęka.

(w. 525—529)

Określił już charakter swej ironji («Jeśli gryzę co — to sercem gryzę»). Teraz określa swój stan uczuciowy. Kilka wierszy dalej powie:

A — choć mi serce pęka — śmiech mię bierze.

(w. 536)

Serce mu »wre« oburzeniem i »pęka« z żalu, a jednak »śmiech go bierze«. Tu tkwi tajemnica jego ironji, tej najprawdziwszej, z serca płynącej, pełnej bólu i goryczy. Przy wezbranej uczuciowości, pod wpływem krzywd i braku zrozumienia smutek w rozpacz się przeradza:

Krwią do was piłem, moim duchem, zdrowiem;

A teraz ciskam serce, puhar lśniący;

Słyszycie? Pękło!

(w. 547—549)

I tu jego ironja staje się tak rozpaczliwą, jak nigdy dotychczas:

Niech się komedja gra! Może mi przyjdzie

Grać inną; wtenczas was wszystkich przerażę

.....

Niech los i serce szaleństwo zwycięża!

Z mózgu mojego mieliście jedzenie,

Lecz serce moje się jak łuk wypręża,

Zrzuca was, głodne sępów pokolenie.

(w. 553—567)

Tu już właściwie nie ironja, lecz tylko serce, tu już gra tylko harfa, nie bicz, a gra tak smutno, że woła:

Na Boga! Muzo! Trochę śmiechu! Tyle,

Ile potrzeba dla zabawy gminu!

(w. 585—587)

Wobec innych poetów i krytyków staje na piedestale, chłoscze ich ironją i to są jego »królewskie purpury«¹, ale za niemi ukrywa się ból. I rzeczywiście jak inny jest wtedy, gdy walczy z krytykami, a w chwilach, gdy woła:

Bóg sam wie tylko, jak mi było trudno

Do tego życia, co mi dał, przywyknąć.

(p. III, w. 353—355)

¹ Nie zwiodły Go te królewskie purpury,

W które ja się tu, jak przed sztyletami

Cezar, obwijam, gdy mię w serce rażą,

Ażebym umrzeć z niewidzianą twarzą.

(p. III, w. 349—353)

Wobec tego, że nie rozumiał go nikt, chłoscze biczem ironji swych przeciwników, a sobie z niej robi »purpurę«, zasłaniającą jego ból i żal. Jeżeli kiedyś zanadto odsłonił swą duszę, chce to jakoś pokryć. A jeśli jednak lutnia bolesnemi tonami gra, woła pełen oburzenia:

...Lecz to nowe
Głosy dla mojej lutni — te cierpiące:
Milcz serce! Albo się strzaskaj, echowe
Narzędzie pieśni, bólu, wiecznie drżące
I obłąkane, nie zaspokojone!
Uderzam ciebie w złości — milcz szalone!

(p. III, w. 363—369)

Milczeń każe swemu sercu, bo się zdradziło ze swym bólem i smutkiem. Nowa to i ciekawa strona jego ironji, jeśli chodzi o jej cel. Zwykle ma ona być »biczem« na tych, co go krzywdzili, tu zdradza się z innym celem: ona ma być osłoną przed oczyma tych, co nie powinni dostrzec bólu w sercu. A kiedy czuje, że cierpienie zbyt silnie przemówiło, broni się ironją, pełną wzgardy:

I dziś od ogniów Boskich wdół zepchnięty,
Z piramid czola, z wulkanicznych szczytów,
Cierpię — lecz jeszcze gardzę.

(p. IV, w. 73—75)

Sam znów (jak już kilkakrotnie) określa swą ironję, tylko że »vice-versa«: Zwykle na pierwszy plan wysuwa się wzgarda, wyższość poety nad tłumem, który go nie zna, nie rozumie, a ostro ceni, a dopiero na dnie jej czuje się cierpienie. Tu odwrotnie: on przedewszystkiem przyznaje się, że cierpi, bo rymy jego o tem świadczą, ale by nie ustąpić przed wrogiem, rzuca mu wzgardę:

Gdyby mi nawet w krew nie przeszła wzgarda
Tego, co teraz jest i co w przyszłości
Być może: lutnię szalonego barda
Skruszyłbym, wzięwszy pod zgięte kolano,
I nową harfę wziął niepokalaną.

(p. IV, w. 93—97)

Ale jak zwykle wszystko smutkiem się kończy:

Lecz późno! późno już! Gdzie są słuchacze!
Czy w grobach klaszczą w ręce zadziwione?
Czy urągają? — nie wiem — i nie raczę
Gonić myślami te smętne, stracone
Mary...

(p. IV, w. 97—102)

Poeta kochał gorąco naród, przyrzekał mu miłość i przebaczenie:

Jeśli wy bez serc! Wy! — To moje serce
Za was czuć będzie, przebaczać bez miary.

(p. V, w. 509—511)

Stwierdził, że nawet pieśń jego teraz więcej »kocha ludzi niż przeklina«, podkreślał, że gorycz poematu jest przypadkowa:

O! Nie lękajcie się mojej goryczy!
Dalibóg, nie wiem sam, skąd mi się wzięła.

.....
A teraz moja Muza strof nie liczy,
Lecz złe i dobre gwiazdy siać zaczęła

(p. II, w. 1—6)

a jednak zdobył tylko urąganie i samotność:

...nieraz, kiedy mi zakracze
Orzeł, lecący na słońce czerwone,
Zda mi się, że to jakaś dusza bratnia
Znów odlatuje ode mnie — ostatnia!

(p. IV, w. 101—105)

Dlatego:

...wybrał zamiast domu
Gniazdo na skałach orła...

(p. Va, w. 171—173)

dlatego ma »łez pełne oczy« i dlatego próby odegnania smutku przez wzgardę i ironję są bezowocne, bo ironja ze smutku wypływa i w smutek przechodzi.

Poemat miał być według określenia poety »fajerwerkiem z gwiazd kilku tysięcy«, miał się »spalić — i nic więcej«¹, poemat nazywał poeta »drwiącym«², mówił o sile »grotów« swych przekleństw³, o tem, że »rym nieraz kąsa was aż do jelitów«⁴, a jednak nastrojem zasadniczym poematu jest smutek, pesymizm.

A choć poemat dowodził siły poety, choć był dla samego poety najlepszą próbą sił, choć był cudownym wyrazem »ironji romantycznej«, pozwalającej wznieść się poecie ponad nędzę i słabości świata⁵, nie radość tworzenia, lecz smutek wygnania, samotnika, człowieka nieuznanego, cierpienie — stanowią zasadniczy ton poematu⁶.

¹ Zakonczenie pieśni III.

² P. III, w. 96.

³ P. I, w. 287.

⁴ P. IV, w. 74.

⁵ O ironji romantycznej w *Beniowskim* będzie mowa w części trzeciej w związku z subiektywną formą ironji.

⁶ Wręcz odmienne stanowisko zajmuje Kleiner, *Juljusz Słowacki*, tom III, str. 133. Twierdzi on, że zasadniczym tonem uczuciowym *Beniowskiego* jest radość tworzenia, a smutek jest tylko pewną jakby pozą.

10. Zmiana nastroju ironicznego po wydaniu »Beniowskiego«.
Świadomość kontrastu między pozą a szczerością uczucia, jako
podłoże ironji w »Fantazym«.

Beniowski zdobył pocie pełne powodzenie. »Ostatni maleńki zły jest, ale był potrzebny, był konieczny, celu swego dopiął i więcej jeszcze, bo zwrócił wszystkich oczy i stał mi się teraz strażą« — pisze 10. XI. 1841. Opisuje też matce wieczór u Januszkiewicza i broni się, że taką obrał drogę, by się zemścić.

»Ale pomyśl, że żar leży w ustach moich i że ja nie mogę nigdy ścierpieć niesprawiedliwości«. Żar przepajał słowa poety, a ironja była walką z wszelkiem złem i niesprawiedliwością.

...»Zresztą bądź pewną, że moja kiedyś biografja będzie zupełnie szlachetną, choć teraz, kiedy idę po wschodach ciągłych wgórze, często muszę być w niektórych chwilach niepodobny do siebie. Dostyc, że przed malutkim moim uchyliłi czoła ci, którzy nigdy przedtem nie oddali mu pokłonu, a mnie smutno, żem zejść musiał z mojej podstawy, aby właśnie wtenczas przyznano mi, że jestem na niej«. Bolało go uznanie za ten utwór, który miał najwięcej zółci, ale przekonywało, że Krasiński miał rację. Stwierdza tu Słowacki, że ironja nie jest rysem istotnym jego natury, że wypływa z konieczności i że tak tworząc, jest »niepodobny do siebie«.

Po wydaniu pierwszych pięciu pieśni przyszło do afery pojedynkowej z Ropelewskim. Słowacki po raz pierwszy zdobył się na czyn i to ucieszyło go ogromnie, dawało przedświadczenie o sile woli, w którą powątpiewał, dawało triumf nad przeciwnikiem. *Beniowski* poruszył emigrację: zaczęły się przychylnie oceny, jak w *Demokracji Polskiej*, w *Trzecim Maju*, a ostra ocena Jana Koźmiana złagodzona była tem, że dał bezstronny obraz uczt i przez to odwołał wszelkie krzywdzące kłamstwa. A nawet Ropelewski uznał wartość artystyczną *Beniowskiego*.

Na jakiś czas przychodzi fala pogodnego humoru i żartobliwej ironji. Zaczyna pisać powieść, z której pozostał fragment bardzo charakterystyczny ze względu na cechy, co jakiś czas się pojawiające. Podobnie jak *Król Ladawy*, jest to powieść pisana w całości stylem ironicznym, ale w stosunku do pierwszej próby wykazuje znaczny postęp. Tu znów okazuje się Słowacki doskonałym i ironicznym obserwatorem ludzi i śmiesznych stron życia. Wprowadza z ironją hr. Respekta z rodziną. Widocznie tu, jak potem w *Fantazym*, chciał skreślić pewne typy polskich magnatów. Cechą charakterystyczną tego »Fragmentu powieści« jest jej charakter niepowieściowy i przedmiotowo-epicki, lecz czysto subiektywny. Osoba autora ciągle wysuwa się na pierwszy plan, a przez to właśnie powieść jest zajmująca. Subiektywizm,

podobnie jak w eposie, nie pozwala na przedmiotowe traktowanie tematu. Ton i styl jest żartobliwie-ironiczny¹. Jest to chęć naśladowania angielskiego humorysty Sterne'a, którego *Tristram Shandy* wprowadzał do literatury styl żartobliwie-konwersacyjno-ironiczny. Tu miał zamiar kontynuować szermierkę literacką, a do tego styl Sterne'a i ton jego powieści cudownie się nadawał; ostrze skierowane być miało przeciw literaturze niesympatycznej.

Autor co chwilę zwraca się tu do czytelnika, wciąga go we własne rozważania, a drwiny ze swej powieści i bohaterów, a także z innych pisarzy — dodają powieści soli atyckiej dowcipu. Jest ten fragment wyraźnym dowodem bystrej obserwacji i skłonności do ujmowania komicznej strony życia, a zarazem pewnej wyższości autora i wzniesienia się ponad własny twór przez romantyczną ironję.

W tym okresie pisze jeszcze jeden utwór, nacechowany chłodną ironją. Chcąc pokazać, jak krytyka wyglądać powinna, pisze recenzję p. t. *Artykuł o poezjach Bohdana Zaleskiego*, ale nie szczędzi i ostrej krytyki, zabarwionej ironją. Właściwe pole znalazła ona w innej krytyce, *Krytyka krytyki i literatury*. Poznański *Orełdownik Naukowy* przysłał poecie swój rocznik z prośbą o współpracownictwo. Mimo sympatii do *Orełdownika*, który drukował jego utwory (starszy o dwa lata *Tygodnik Literacki* zrazu sympatyzował z poetą, ale później drukował ataki przeciw niemu), posłał doń utwór żartobliwie-ironiczny.

W tym okresie, po triumfie *Beniowskiego* zyskawszy przeświadczenie, że powodzenie zdobył »maleńki zły«, postanowił i ten swój utwór utrzymać w tonie bojowym. Bronią w boju miała być ironja, nie pełna bólu i goryczy, jak przedtem, ale chłodna, ostra, dowcipna.

Różnicę w nastroju charakteryzuje najlepiej porównanie feljetonu *Noc letnia* z *Krytyką krytyki*. Ironja jego w *Nocy letniej* urasta pod wpływem bólu w wielki krzyk szyderstwa, w którym czujemy krwawiącą się duszę, zranioną śmiertelnie godność człowieka. W najbardziej skrzących się od ironji strofach *Beniowskiego* nie wypowiedział się tak silnie ból, jak w tych słowach prostych, pozbawionych kunsztownej ironji. Obrazowo przedstawia, jak jego trupa wrzucono do wody, a potem zaprzestaje ironji, lecz mówi wprost bolesną prawdę: »O! nie przyjdzie już więcej — przysięgam!... Nigdy kawałkami serca swego nie będzie was karmił, nigdy za karm dany nie odbierze od was puharu nalanego goryczą i przykrytego kłamstwem pokrywą — nigdy więcej, przysięgam« (w. 47—51). Potem przechodzi do entuzjastycznej oceny utworu przyjaciela i daje zarazem pojęcie cudowności. Cały utwór technicznie niekłamany bólem człowieka, zranionego w najświętszych uczuciach.

¹ Por. opracowanie Kleinera we wstępie do *Dzieł wszystkich*, tom X, str. 113—116.

W innym nastroju pisze artykuł dla *Oređownika*. W *Nocy letniej* i *Beniowskim* rwał »serca kawały« — tu napisał artykuł na chłódno. Nigdy jeszcze, gdy chodziło o własną obronę, względnie dotknięcie osobistych wrogów, nie zdobył się na tyle chłodu, bezbolesności i przedmiotowości w formie. Nie chcąc występować wprost, wkłada maskę swego arcymistrza — Szekspira — i pod nią zwalcza przez ciętą, bo zamaskowaną ironję swych przeciwników. Jego wybrał, bo był mu mistrzem, zresztą utwór miał być żartem¹, a bezsensowność własnego wystąpienia w redakcji w Poznaniu nie wydawała mu się większą, jak wystąpienie Szekspira w Polsce. Do towarzystwa dodaje mu Hogartha, angielskiego karykaturzystę, a więc forma zupełnie przedmiotowa. Nuta osobista odzywa się zaraz w ich rozmowie.

»Redaktorowie *Oređownika* przysłali mi cały egzemplarz pisma swojego i chcą, abym kiedy niekiedy pisywał artykuły« (w. 56—58), a na zapytanie, czy go znają:

Przekonywam się teraz, że znają.

(w. 59)

W scenie drugiej nie szczędzi ironji względem wzajemnego stosunku dwóch wrogich redaktorów, którzy jednak udają uprzejmość i mówią o »szlachetnych zamiarach«:

Pracujmy oba dla dobra literatury.

(w. 74)

Stosunek ich oparty jest wyłącznie na hipokryzji. Rozprawiają też o młodych poetach, a Słowacki ironizuje tę »ognistą« twórczość, ale czyni to pośrednio, każąc panu Tygodnikowi i Oređownikowi zachwycać się nią. Nie omieszczał też wyliczyć wszelkich zarzutów, które jemu zawsze robiono, niby w odniesieniu do Szekspira², a ostra jest ta ironja dzięki temu, że zastosowana do genialnego autora, który brał motywy od swych poprzedników i współczesnych i który, tak jak Słowacki, potrafił z pierwowzoru zrobić arcydzieło. Zarzut co do braku narodowego kolorytu powtarza się ciągle. Ironizuje też Słowacki traktowanie poematów »sub specie« filozofji i tego, jak być powinno (w. 201 i dalsze).

Szekspir z pokorą przyznaje się do ignorancji, a w tem tkwi najczęściej ciętej ironji.

¹ Patrz Kleiner, *Juljusz Słowacki* tom III, str. 233.

² Pan Tyg. (na stronie) Nie wielka dla nas szkoda... poeta nienarodowy.

(w. 131)

Pan Or.

O czemkolwiek pan napiszesz,
będziemy radzi... byle rzecz narodowa.

(w. 135—136)

Szekspir: »Hogart — wstyd mię bierze; ja o tem wszystkim nie myślałem... Jeżeli się przyznam do niewiomości, wezmą mnie za ostatniego nieuka« (w. 209—211).

Redaktorzy, zrażeni nieustępliwością Szekspira, wytaczają całe armaty zarzutów, które są trawestacją zarzutów, czynionych Słowackiemu przez krytyków:

Pan Tyg.: »Ariel Pana w *Burzy* jest to utwór piękny — ale jakże zimny! Utwór to, który wyszedł z głowy, a nie przeszedł przez serce, nie skapał się w krwi płomienistej uczucia« (w. 246—249).

Chwałą zatem innego poetę; ten deklamuje swe wiersze, które parodjują improwizację, przemówienie Gustawa z *Dziadów*, a zwłaszcza *Ode do młodości*. To ma być według nich »prawdziwa poezja uczucia«.

Pan Or. zazdrosny o powodzenie poety, zostającego pod opieką pana Tyg., ironizuje poezję doby obecnej. Jedno nosi nazwę »Idealów«, drugie nazywa się »Szaleńcem«, inne są »Westchnieniami do gwiazd« albo do »kochanek« (w. 343—345). A tych pan Tyg. nazywa »Jenjalnemi piewcami przyrody« (w. 356). Kończy się tem, że Hogarth na paznokciach wyrysował karykaturę obu panów, poety i Szekspira, bo wszystkich widział w komicznem świetle.

Utwór to jedyny w swoim rodzaju. Forma ironji świetna, a zarazem złożony został hold Shakespeare'owi, którego maska w tym wypadku była doskonałym środkiem artystycznym dla wywołania ironji. Bierze nazwy gazet, z redaktorów czyni antagonistów, pokazuje zakulisowe machinacje w redakcjach, niektóre zarzuty powtarza dosłownie, ale wkłada je w usta takich ludzi i każe je wypowiadać w ten sposób, że zostają zupełnie ośmieszone, zwłaszcza że niby tyczą się Shakespeare'a, tego genjusza, który stał ponad takimi zarzutami. Wreszcie przez parodjowanie wierszy Jenjalnego zdobywa się na najbardziej ciętą ironję względem swego przeciwnika.

O tyle znamieny ten utwór, że pisany na chłodno — w przeciwstawieniu do *Beniowskiego* i *Nocy letniej*: nie daje się porwać smutkowi, ani żadnej namiętności; pisze spokojnie, jakgdyby nie szło o własną twórczość i walkę. Ironja jest chłodna, a przez to cięta, trafna i bezbolesna. Jest tu i popis literacki: dowiódł przeciwnikom, że i taka forma jest dlań dostępna.

Tendencja realistyczna wzmogła się po *Beniowskim*. Coraz silniej czuje przepaść, jaka dzieli obecne »ja« od dawnego »poetyzującego«, coraz bardziej uświadamia sobie, że należy ze sfery marzeń niebosiężnych zejść na »granit« ziemski i przekreślić to, co było złe w życiu dotychczasowem.

Jest to okres wybitnej aktywności, zbudzenia się do nowego życia (miłość do Bobrowej), triumfu literackiego, a zarazem czas, gdy

subtelnie wyczuwał dysonanse w obecnem położeniu: Bobrowa kochała Krasieńskiego, triumf *Beniowskiego* osiągnięty był przez »zejście z podstawy«. Pragnie zemścić się na swym rywalu, a może i na kochanej kobiecie¹, a zarazem jeszcze raz nakreślić typy, które już oddawna były przedmiotem jego ironji, jeszcze raz napiętnować ironicznie »choroby« epoki, narodu i pewnych warstw społecznych. Na tem podłożu wyrósł *Fantazy*, pisany z końcem 1841.

Reprezentantami blichtru i fałszu uczyni hr. Respekta i żonę, przedstawicielami komedjanctwa tragicznego i romantycznej pogoni za pięknem — Fantazego i Idalję. Major zaś rosyjski, Jan, Diana i Stella reprezentują piękno prawdziwe, nieklamane, cierpią pod prawdziwą tragedją, ale czynią to bez słów. Na pierwszą grupę rzucił poeta więcej światła, bo to wypływa z jej charakteru, a zresztą leży to w intencji poety, który przez przeciwstawienie tem silniej zironizuje ludzi cierpiących na choroby wieku. Niema w żadnym dramacie tyle ironji, co tu, i to ironji czystej jakoby, niezabarwionej osobistym smutkiem, bo na osoby dramatu patrzy z uśmiechem ironicznym, nie — jak to często bywało — ze łzą w oku. Tylekroć już piętnował słabość, pozę, brak konkretnego czynu; tu uczynił to bardziej dotkliwie, a zarazem przez prowadzenie akcji w ten sposób, że oczekiwalibyśmy nietylko słów, ale i czynów, wzmacnia ironję.

Przypatrzmy się osobom dramatu, a zrozumiemy intencję autora i nastrój, w jakim pisał. Państwo Respektowie, zadłużeni magnaci, nie wahają się sprzedać swej córki Fantazemu mimo jej oporu, byle tylko uratować »dobre imię«, choćby to się stać miało przez ofiarowanie własnego dziecka. Opinia jest ich wszechwładnym panem. Ale ta sama hrabina ma wiele »zrozumienia« dla poezji — zachwyca się poematami Fantazego (akt I, sc. 3) i stara się o sielski nastrój przez zainscenizowanie sielskiego środowiska (akt I, sc. 4). Ostrzem ironji dotyka jej sentymentalizmu².

¹ Na swem seminarjum polonistycznym wypowiedział prof. Kallenbach hipotezę, że Idalja — to nie Bobrowa, lecz... Delfina Potocka. Popierał ją wyimkami z *Fantazego* i *Przedświtu*.

² Hr. Respekt: moja żona

.
 jest już zatrudniona
 Obraniem miejsca pięknego w ogrodzie
 Na grób dla twego psa... i monumenta...

(akt III, sc. 2, w. 89—94)

Styl hrabiny: ona

. ani z twą proroczą
 Przyszłości myślą będzie się klóciła,
 Ani z przeszłością twych złotych pamiątek
 W hój wstąpi.

(akt III, sc. 4, w. 147—150)

Jak Hrabina zachowała się wobec Jana, ukochanego córki, mówi on sam z bolesną ironją:

Najwścieklej na mnie wrzeszczała ta matka:

— Dzieckoś mi zabil!... Idź precz! Nie stój blisko,

Podły! bo śmierdzisz tu prostym żołdakiem.

(akt IV, sc. 17, w. 402—406)

Ta sama matka narzucała swe dziecko hrabiemu Fantazemu za pieniądze (akt III, sc. 3), a gardzi tym, którego córka kocha, bo tamten ma koronę hrabiowską i złoto, a ten tylko serce. Bolesną staje się tu ironja Słowackiego i świadczy najwymowniej, że zna życie i ludzi. Zupełna oschłość serca, a nawet podłość, ale piękna, nad wszystkim rozczulająca się maska — oto typ pewnych ludzi, który nie może się ostać przed ostrzem poety, bo on choć sam miał dawniej trochę pozy i pogoni za pięknem, czuł szczerze i prosto, a własne sentymenty potępiał. Cóż dopiero teraz! Kiedy przeszedł już dawno wszelkie »choroby wieku« i wyszydził je, miał prawo stanąć ponad tem wszystkim jako bystry, ironiczny obserwator.

Są i inne typy, jak państwo Rzecznicy. Porwanie Rzecznickiej — zamiast Idalji — ma swoje cele dramatyczne, ale stało się świetnym środkiem dla zironizowania Rzecznickich. Dla tych wszystkich typów ma dużo sarkazmu. Spodziewalibyśmy się, że Fantazy, posiadający wiele rysów samego poety, będzie opromieniony sympatją, tak jak Kordjan i Szczęsny, ale brak tego elementu: Fantazy zostaje zironizowany bezlitośnie, bo przez to ośmiesza swego rywala w miłości, którego rysy posiada bohater, ale co ważniejsze: jeśli się poczuwa jeszcze do jakiejś wspólności z Fantazymi, to pragnie przez samoironję zabić to w sobie i stać się człowiekiem czynu, jak Major.

Od pierwszej sceny do sceny na cmentarzu grot ironji nie oszczędza Fantazego, a czyni to przeróżnemi środkami: ośmieszają go własne słowa, słowa ludzi z otoczenia, wreszcie różnorodne przeciwstawienia, jak Fantazy — Diana, Fantazy — Jan, Fantazy — Major, a nawet czasem Fantazy — Idalja, zdarza się nawet, że Fantazy ironizuje się sam, bo ma chwilami świadomość swej pozy¹. Wszystko, co poetyczne, pociąga go: w stosunku Diany z »kosynierem« widzi tylko poetyczną stronę — i zaraz upaja się własnemi obrazami:

Radbym dowiedzieć się... jaki to smutny

Upiór na srebrne gdzieś sybirskie fale

Pierś pokazuje i łańcuch okrutny

Wstrząsa...

(akt I, sc. 8, w. 191—195)

¹ Sam zna chorobę wieku, szydzi z przesadnego upajania się poezją i nazywa to »lakierem byrońskim« (akt I, sc. 1, w. 47).

Rolę autora ironizującego — obejmuje Rzecznicki:

Przecudna tyrada:...

Perjody długie.

(w. 198—199)

Rzecznicki umyślnie przeciwstawiony jest Fantazemu i przez kontrast dwóch usposobień — obaj zostają zironizowani. Wszystko bierze Fantazy z poetycznej strony, jak się o nim wyraża Rzecznicki (akt III, sc. 5). Gdy usłyszał o przygodzie Idalji, zagrała w nim rycerska krew; a że było w tem dużo poetyczności, zaraz goni do swej dawnej kochanki. A gdy on i Major postanawiają amerykański pojedynek, Fantazy wpada na ekscentryczne pomysły, bo i przed śmiercią trzeba być poetycznym (akt IV, sc. 4). Każe złoto przetopić w jeden pierścień i dać go Dianie z napisem:

Trup małżonek

Swej narzeczonej... i pannie Dyjannie

Wtoczyć go... Jeśli nie weźmie — w staw rzucić!

A choć teraz zapewnia:

Gdybym mógł powrócić

Z grobu, to życie zacząłbym inaczej,

Prościej...

(akt IV, sc. 5, w. 178—180, 182—184)

to jednak w obecnem życiu postanawia bardzo romantycznie umrzeć. Nie ma w sobie ani iskry uczucia dla Idalji, lecz ponieważ poetyczniej umrzeć z dawną kochanką, prosi ją na cmentarz i pisze nawet przed śmiercią bardzo poetycznie.

A jak się przedstawia Idalja? Jest bezwarunkowo szlachetniejsza od niego, ma wiele pięknych porywów; kochając Fantazego, składa mu w ofierze nawet życie. Z mniej ostrą ironją patrzył na nią poeta, lecz i ona ma dużo słabostek, i w niej jest choroba wieku: pogoń za romantycznością i poszukiwanie cierpień. Określa to w cięty sposób Fantazy. Mówi, że to osoba

Któraby dała dziś... dziesięć lat życia

Za jaką scenę głośną i tragiczną.

Jej trzeba rany... usta ma do picia

Truczny. — Byłaby osobą śliczną,

Mając rozdarte serce — lub sumnienie.

(akt I, sc. 13, w. 464—469)

Ironizuje poeta jej potrzebę braterstwa dusz:

Rzekła: — Ach! Pan mi będziesz duszą bratem!

Pan jeden... w jednej czucia błyskawicy

Pojąłeś, co ja cierpię... co ja czuję. —

(w. 498—501)

Jest w *Idalji* ciągle szukanie cierpień, a potem szukanie leków na cierpienia; takim lekiem ma być natura (akt II, sc. 1), ale w tym jej kulcie jest nieszczerłość. Gdy z przypadkowo słyszonej rozmowy Jana ze Stellą dowiaduje się o jego miłości ku Dianie, o promieniu Jana blaskiem poezji:

A on... u strumienia,
Niby cudowny rycerz z Ariosta
Głowę w swój kołczan srebrzysty wpromienia...
(akt II, sc. 3, w. 183—186)

I ona cierpi, ale jej ból musi być ubrany w długie, poetyczne tyrady, gdy jego idzie prosto z duszy i za wyraz obiera twardą a smętną piosenkę żołnierską; mówi krótko: »Spiewałem z bólu... i z męki...«. *Idalja* pozuje na męczennicę, a potem chce udaremnić ślub kochanka z Dianą i ofiarowuje swój majątek Janowi, ten jednak darzy ją za to bolesną ironją.

Gdy bierze na siebie afront uczyniony Rzeczniczkiej, wybitną rolę gra w tem poetyczna strona przygody:

...ciężaru tak nie upotrzebie,
Ze skrzydlatością i blaskiem miesiąca
Moje ramiona dumne uwachlarzy
I upiękni mię...
(akt IV, sc. 2, w. 55—58)

Wszędzie szuka się poezji... Wszak i sam Słowacki szukał »zdarzeń poetycznych«, ale teraz, w okresie wzmagającego się realizmu, widział, że słowo jest tylko »marną połową«, że trzeba czynu, że nie wystarczy, by przez duszę płynął »strumień piękności«, lecz trzeba być samemu »pięknością«. Toteż nie poprzestaje tu, jak w *Kordjanie* (gdzie bohater czynu nie dokonał), na samej negacji, na ironji niweczącej, lecz przeciwstawia słowom — czyn! Fantazy i *Idalja* spotykają się na cmentarzu i lubują się w poetycznych tyradach nawet i teraz (akt V, sc. 1). W tej chwili, gdy wołają:

Idalja Duchu! w ręce twoje,
W twe usta ducha mego!
Fantazy Z błyskawicy
Twe usta, duchu mój! —
(w. 142—144)

pada strzał, który własną ręką zadał sobie Major, postanowiwszy cicho i ofiarnie ze świata się usunąć, by uratować w ten sposób honor i życie Fantazego. Oni przystrajali śmierć w poetyczne kolory, lecz ich słowa pełne były przesady; Major w chwili śmierci okazał prostotę i wielkość.

Jego śmierć staje się bolesnym i pełnym głębokiej ironji wyrzutem dla tych, co na śmierć szli z długimi tyradami. Oni się sami osądają:

Fantazy

Nasze otrucie

Było blaźnistwem!...

(akt V, sc. 3, w. 197—198)

Po ich przemówieniach oczekiwaliśmy czynu, tymczasem przychodzi »das relative Nichts« Lippsa — i gdyby tylko to było, możnaby mówić o komizmie, ale w miejsce tego przychodzi cichy czyn Majora, który wobec słów »górných i chmurných« Fantazego i Idalji jest głęboką ironją dla wszelkich Fantazych i stwierdzeniem, że piękna jest poezja czynu, nie słów! Ale zarazem jest tu i inna bardzo bolesna ironja. Podobnie jak w *Balladynie*, ofiarą pada człowiek najszlachetniejszy, jak to często w życiu bywa.

Fantazy jest ostatnim wyrazem samoosądzania się poety za winy i ironji względem samego siebie w poczuciu własnych błędów; tu jednak już nie identyfikuje się z bohaterem, i choć potępiał może i siebie, to jednak oddzielił się od niego, zdobył się na zupełny obiektywizm. Potępił też przez ironję te choroby, które widział u Polaków, zwłaszcza wysoko urodzonych, i w pierwszym swym obyczajowym dramacie dał ironji miejsce królujące (bo sama już forma tragikomedji mieści ją w sobie), gdyż widocznie czuł, że choroby wieku głęboko wżarły się w dusze rodaków.

Fantazy to zarazem szczyt realizmu poety, którego poszczególne fazy śledziliśmy w różnych utworach, a który był istotną cechą twórczości poety, choć napozór w sprzeczności stał z jego indywidualizmem i idealizmem romantycznym. Tu realizm objął królowanie, stworzył wiecznie żywe postaci i wykrzesał ten cudowny fajerwerk ironji.

A zarazem przez tezę, że wartość ma czyn, nie słowo, przygotowany jest już grunt pod nową wiarę.

11. Zanik bojowej ironji w dalszych pieśniach »Beniowskiego«. Triumf realizmu we fragmentach.

Podniesiony triumfem pierwszych pięciu pieśni *Beniowskiego*, pisze dalsze¹. Pisał te pieśni już po wystąpieniu Towiańskiego (dowodem w. 73—76 pieśni VII.), a przed przyjęciem jego nauki, t. j. przed lipcem 1842 r. Powodzenie pierwszych pieśni zachęciło do dalszych. Ale podczas gdy w tamtych zasadniczą tendencją była walka, tu zwycięzca uspokoił się, odrzucił dawną broń, jaką była ironja i przeszedł do tonu epicznego. Zaczął prawdziwe epos podróźnicze. Więcej miejsca zajęło opowiadanie; mniej jest dygresyj lirycznych i słabsze wycieczki ironiczne.

¹ Trzymamy się tu podziału na redakcje, dokonanego przez prof. Kleimera: *Beniowski*, wydanie *Biblioteki Narodowej* serja I, nr 13—14.

Zasadniczym tonem uczuciowym tamtych pieśni był smutek. Mniej go teraz, bo ten, co walczył o swój byt poetycki, zwyciężył, odniósł pełny triumf. Walka ironiczna prawie zupełnie odpadła, bo cóż ma ją kontynuować — zwycięzca? Ale niezupełnie odpadły dawne pierwiastki. Smutek, nieodrodny druh poety, pozostał, i chwilami odzywają się jego echa. Nadal brzmi skarga samotnika:

...Smutno! o smutno samemu
 Na morskim brzegu — gdzie się fale kładą,

 smutno tam jednemu
 Z europejskich pamiątek gromadą
 Błądzić z strzaskanem sercem — lub bez serca...

(p. VIII, w. 160—169)

I teraz żali się, że chciałby »ludzkich twarzy«, a tymczasem:

...wkoło takie figury, ciemiegi,
 Taka gromada szara gospodarzy?...

 Że człowiek, choćby chciał... by nie być z niemi,
 Musi się oddać djabłu — eheu... smutno!

(p. X, w. 450—459)

Ale podobnych wylewów lirycznych jest coraz mniej, a czasem przyznaje się do łez, by go nie posądzono o skruchę:

Dlatego z myślą gdy najbardziej hulam,
 Pod myślą są łzy... łzy — nie żadna skrucha!

(p. VII, w. 67—69)

Wyraźnie zaznacza swą tendencję: pragnie smutek odpędzić:

Cieszmy się w Bogu — i niech ta pociecha
 Poematowi mojemu odbierze
 Te smutku wiecznie wtórujące echa,
 Gdy o przeszłości... brzmi harfa.

(p. VII, w. 1—4)

I w tamtych pieśniach były próby odpędzenia smutku przez ton żartobliwy czy ironiczny, ale bezskuteczne, bo każda dygresja kończyła się nastrojem smętnym; tu zamiar odebrania poematowi »ech smutku« zupełnie się udał. Zasadniczy ton jest spokojny, opisowy, w dygresjach (mniej licznych) zawarte są różne wypowiedzenia poety, a tu i ówdzie pojawia się ironja, która dawne tony bojowe przypomina. Treść dygresyj (nieironicznych) różna. Naogół jest ich niewiele, a istniejące podkreślają zapatrywania społeczne, lub literackie poety:

Do rymu nigdy sensu nie naginam,
 Nie tworzę prawie nic, lecz przypominam.

(p. VII, w. 159—161)

Kiedyindziej — o swym poemacie:

Wszystko jest albo prawda — lub sen boski,

 Zamykam oczy... i widzę... i piszę,
 Co widzę...

(p. VIII, w. 41—42)

Wyraźnie wybija się tu samopoczucie poety:

Kto chce w pioruny wstąpić i w błyskanie
 I śnić to, o czym śnię..., niech przy mnie stanie!

(p. VII, w. 135—137)

Wiara w siebie i wartość swych dróg wzmocniła się, a przyczynił się do tego »malańki zły« przez swą ironję.

Niebrak jednak dygresyj, przypominających swym tonem dawne pieśni bojowe. Pozostał ton żartobliwy, znany nam już z *Podróży na Wschód*. Dwukrotnie przyznaje się tu do pokrewieństwa z Ariostem (p. VII, w. 149; X, 1, podobnie jak dawniej II, 85), by podkreślić przez to swe żartobliwe intencje i ton arjostyczny. Żartobliwy ton brzmi w różnych nawoływaniach się i uwagach (o swym sposobie pisania):

Więc Mnemozyno, pomóż... niech przypomnę,
 Gdzie mój bohater został? — Rzecz nie lada!

(p. VII, w. 161—163)

W p. VIII (w. 408 i nast.) żartobliwie odwołuje się do dam, by sądziły te wiersze:

Niech sądzą, niech się litują, niech płaczą,
 Niech utyskują na los, piszą treny;
 Niech ten kawałek paznokciem naznaczą
 I odczytują w dzień słoty, migreny — i t. d.

Żartobliwie na wzór Byrona kończy pieśń IX, z lekką i żartobliwą ironją mówi o słabości swych wierszy, lub o trudności pisania takiego poematu¹; po dygresjach szuka swego bohatera², lub zbiera swe rymy »chodzące samopas«³. Powtarza tu humorystyczną dygresję z *Podróży na Wschód* (p. VI):

Są chwile w życiu, w których człowiek zda się
 Samemu sobie bardzo poetycznym:
 Na skały igle, na ruin terasie i t. d.

(p. X, w. 289—320)

Najwięcej jednak żartobliwego humoru maluje się w postaci Bo-

¹ P. X, w. 531 i dalsze.

² P. VII, w. 175.

³ P. VII, w. 193.

rejszy, tego prototypu Zagłoby¹. Postać ta tryska zdrowym humorem i życiem. Była tu zapewne inna tendencja: Borejsza to typowy »czerep« szlachecki, o którym pisał z bolesną ironją w *Grobie Agamemnona*. I jemu ks. Radziwiłł powierzył ważną misję! W Borejszy chciał wykpić Litwinów. A jednak choć satyra była zamierzona, nie wyczuwa się jej, bo pogodny nastrój poety prześwietlił ją niezrównanym humorem. Fantazjowaniem i piciem przypomina Imię Pana Zagłobę², brak mu tylko jego konceptów, ale te dotwarza swem łągarstwem. Humorem błyska scena, gdy pan Borejsza opowiada, jak się ratował z wieży, gdzie go chciano zdusić (p. VIII, w. 19—30).

Widocznie humor wziął górę nad ironją i stworzył tę prawie najkomiczniejszą postać w galerji typów Słowackiego. Szczery tu i zdrowy śmiech poety, jaki tu i ówdzie w jego twórczości przeblyskuje.

Ale nie ustała i ironja. Jej przedmiotem, jak i dotąd, klerykalizm, słowianofilstwo, krytycy, poeci, a wśród nich Mickiewicz. Z ironją mówi nawet o Towiańskim, którego wyznawcą wnet się stanie. Uważa, że

Z tych ciał otrutych przeze mnie zgnilizny
Sądzę, że taki słup płomienny wstanie
I zaprowadzi żywych do Ojczyzny
Prędzej, niż prorok... i wypowiedanie
Emigracyjnych wnetrz.

(p. VII, w. 73—77)

Z ironją piętnuje słowianofilstwo i jego przedstawiciela, Wacława Hankę (p. VII, w. 357—375), i tu daje się unieść gryzącej ironji:

Strofę tę pisałem w gniewie —
Czy zmazać? — nie! na Boga! niechaj stoi
W dantejskich moich strof gryzącym tłumie!

(p. VII, w. 376—379)

Ironicznie mówi o rosyjskiej poezji, cenzurze, z zajadłością rzuca się na cara, którego ironizował już w pierwszych pieśniach:

wspólnik
Poetów, jest Minosem, Estetyką,
Schleglem...

(p. VII, w. 315—355 i nast.)

Dwukrotnie czyni ironiczne przytyki względem Trentowskiego³. Z ciętą ironją odpowiada na zarzut *Dziennika Narodowego*⁴. Zapewnia, że Muza jego jest starą panną, choć

¹ Por. Kallenbacha *Trylogja a Beniowski*. Rocznik Akad. Umiej. 1916/17.

² P. VII, w. 208 i nast.

³ P. VIII, w. 33 i p. VIII, w. 329 i dalsze.

⁴ W lipcu 1841 pojawiła się tam recenzja pierwszych pięciu pieśni *Beniowskiego* pióra Jana Koźmiana, który pisał, że »Beniowski jest to... cieni *Don Juana*«, a Byron przyciąga dusze chore.

Mówią, że już raz była za Milordem...
 Tak mówi Dziennik Narodowy; — przeczę!
 Ostrzegam wszystkich was, że jest dziewicą...

(p. VII, w. 464 i nast.)

Ironizuje muzyczne opętanie Europy (p. X, w. 90—110), by potem przejść do ironji względem liryzmu i rozlewności poezji polskiej, już raz zironizowanej:

Przyszła mi także z poczty cała paka
 Lirycznych wierszy — O! Orędowniczko
 Polski! — Najświętsza Panno! — o! kancyzko!

Zmiłuj się proszę, proszę — nie nade mną,
 Ale nad Polską miej Ty zmiłowanie!
 Więcej nie mówię, bo mi od lez ciemno!

(p. X, w. 110—116)

Głównym przedmiotem ironji jest Zaleski. Pieśń VIII poświęcona jest głównie ironicznej z nim walce. Już w w. 445 mówi z ironją o jego poezji¹. Potem z ironją wytyka mu (w związku z zarzutem wstecznicstwa i obskurantyzmu poetycznych szkół w Polsce) obniżenie tonu Bibliji i odebranie jej piękna przez jego poezję².

Takiej poezji przeciwstawia arcydzieła sztuki religijnej Rafaela. Ironicznie przedstawia obraz Rzymu³, jaki daje wiersz Zaleskiego *Przechadzka poza Rzymem*, ironiczną czyni aluzję do postaci mnicha w Rzymie, jaką chętnie kreslił Zaleski, malując postać mnicha-pieczeniarsza, uwodziciela. Obraz Zaleskiego uważa za niegodny Rzymu i przeciwstawia mu cudowną wizję placu św. Piotra i kopuły Piotrowej. A jednak w tej walce z poetą, którego dzieła zironizował, odzywa się ton sympatji i troski o niego. Skoro było miejsce na afirmację w pierwszych pieśniach, co były bojem o zwycięstwo, tu jest ona czemś zupełnie zrozumiałem — teraz — po triumfie.

Ostrzega go: maluje ciemny obraz papieskiego Rzymu i dodaje:

¹ Widać meczety... kędy na dwurożu
 Dyjamentowe światło wiecznie mruga.
 Jak wiersz Bohdana, gdzie w ciągłym przymusie
 Pała różowy brylant... na turkusie.

(w. 445—449)

² Niech katolicka płynie sobie woda,
 Niechaj używa wiersz dawnego kroju,
 Niech epopeję nam piszą z Heroda,
 Z Bibliji całej porobią obrazki...
 I o potopie też napiszą — kazki.

(p. VIII, w. 468—473)

Ma tu na myśli jego *Przenajświętszą Rodzinę*.

³ P. VIII, w. 497 i nast.

Ty lecisz z dziwną prostotą gołębia,
 Chciwy napoju i blasku i strawy...
 I myśli się twój koń... trwogą nie zdębia.
 Żeś jest niewinne dziecko, znać z postawy...
 Dlatego piecza i strach mi o ciebie,
 Bo ten okropny duch żegnaniem — grzebie...

(p. VIII, w. 563—569)

Walka ironiczna kończy się uznaniem walorów przeciwnika i pełną miłością trwogą o niego.

A jak się przedstawia stosunek do wiecznego antagonisty, Mickiewicza?

Pojednawczo brzmiał koniec pieśni V, a tu przytyki w stosunku do Mickiewicza »trwały raczej jako składnik integralny stylu, niż jako ataki prawdziwe, i stale wiązały się teraz z uśmiechem«¹. Niebrak tu ironicznych przytyków do »chłodnika zabielanego«², co mu obniża ton poezji, a zarazem przerywa »dziką śpiewkę«³, są ironiczne aluzje do słowianofilstwa Mickiewicza i organu jego partji *Dziennika Narodowego*⁴, jest ironja względem Żukowskiego, twórcy ballad⁵, a tem samem — Mickiewicza. W ironji względem Zaleskiego, którego poezje Mickiewicz bardzo cenił, wyraża się pośrednio ironja względem Mickiewicza. Są wzmianki o jego sonetach, o świecy z *Dziadów*, z żartobliwą ironją mówi o uczcie grudniowej:

Ja sam się złowić raz dałem jak ptaszek
 I pilem z trupiej głowy tokaj stary;
 O czem tak wiele już było baraszek

(p. VII, w. 171—174)

by wreszcie przejść do najcudowniejszego hołdu, jaki kiedykolwiek złożono epopei Mickiewicza:

...jako zjawienie
 Litwa ubrana w tęczowe promienie
 Wychodzi z lasu. — Z taką chwałą
 Potrącał lutnią ten śpiewak Litwinów,
 Że myślisz dotąd, że to echo grało,
 A to anielskich był głos serafinów.

.....
 Jednak się przed tym poematem wali
 Jakaś ogromna ciemności stolica.

(p. VIII, w. 119—131)

Tak się ostatecznie skończyła walka z nim. Bojowa ironja przeszła w poezję zachwytu. Jako człowiek nawskróś uczeiwy, a przytem

¹ Kleiner, op. cit. tom III, str. 323.

² U Słowackiego p. VII, w. 56, u Mickiewicza *Pan Tadeusz*, ks. I, w. 306.

³ P. VII, w. 59.

⁴ P. VII, w. 85—89.

⁵ P. VII, w. 314—315.

jako najlepszy znawca poezji mickiewiczowskiej, w sposób najgodniejszy zakończył bój. Uznał cudowność poezji przeciwnika, choć sobie wróżył zwycięstwo w przyszłości. Ma pełne zrozumienie tego, że niekażdy zdobyłby się na taki finał walki, i sam zaznacza:

...żem na piramidy

Wchodził... i deptał to..., na czym czas zgrzyta.

(p. VIII, w. 139—141)

A więc umiał wznieść się ponad osobistą walkę. I jeszcze jeden obraz tworzy, który podkreśla zagojenie ran zadanych: Z końcem p. V przedstawił siebie jako Achillesa, co zabił Hektora-Mickiewicza. Teraz nawiązuje do mitu greckiego¹:

Że nieraz końcem Pelidowej dzidy

Zrobiona trumna jest — albo rozbita.

A więc jego potęga poetycka, co zraniła Mickiewicza, goi tę ranę. Walki już nie przagnie:

Waż Laokoński, który gryzł bez przerwy,

Syty.

(p. VIII, w. 143—145)

Zwycięzca syty jest — nie chce walki. Po negatywnej ironji przyszło znów afirmatywne uznanie.

Pierwsze pieśni były — bojem. Postawa była — postawą szermierza, ton walki był — ironiczny, celem było — zgnębienie przeciwników. Triumf był zupełny: cudowna, arjostyczna lekkość tonu, różnobarwność tła, artystyczne stopienie sprzecznych pierwiastków zdobyły nawet uznanie przeciwników! Dawny ton ustąpił miejsca nowemu: epos liryczny stało się prawie epicznym. Smutku teraz mniej, bo to okres pełnego i bujnego życia i powodzenia. A ironja — choć została — stała się więcej przedmiotową, stała się raczej tą »solą odżywczą« poematu, niż nastrojem twórcy.

Wycieczki i pociski ironiczne zajmują mniej miejsca, gubią się wprost wśród strof o zabarwieniu epicznym, a te, co są mają wprawdzie ostrze, ale brak im podkładu uczuciowego, jaki zawsze miała ironja Słowackiego.

Z nastroju przeszła ironja raczej w formę.

I to charakteryzuje nowy nastrój poety. Ironja subiektywna przechodzi w obiektywną, staje się coraz bardziej składnikiem utworu, coraz mniej wyrazem uczuć poety. I to już jest bezpośredniem przejściem do przedmiotowej ironji okresu mistycznego.

Po dalszym ciągu *Beniowskiego* powstaje *Wallenrod*. Dużo ironji

¹ Telefos, zraniony włócznią Achillesa, został jej rdzą uleczony. Por. T. Sinko. *Hellenizm Słowackiego*, str. 36.

w tym urywku dramatu, a wiele ma jej przedewszystkiem sam Wallenrod. Jego ironja podobna do ironji Szczęsnego, bo go los postawił również w ciężkich warunkach. Nie wierzy w nic, bo go życie zawiodło, nie ufa ludzkim przysięgom, z ironją mówi o pomyślnych wróżbach, a przedewszystkiem cierpi, że widzą w nim mistrza, a nie człowieka¹. Ze scen, które pozostały, wnioskować można, że ironja zajęłaby miejsce królujące w dramacie i zapewne poszłaby po linii ironji z *Horsztyńskiego* w przeciwieństwie do pogodnej ironji innych fragmentów.

Jan Kazimierz jest wyrazem zainteresowania się Słowackiego różnemi epokami historycznemi, a zarazem dążenia do jaknajwiększego realizmu, który odzwierciedla się w humorze, bo ironji brak fragmentowi. W wielu scenach jest prawdziwy i szczery humor.

Ten triumfuje w całej pełni w *Złotej Czaszce*, tym najpogodniejszym utworze poety, gdzie obok zgrzytów tragedji narodowej i rodzinnej wyczuwa się tyle pogody i niefrasobliwego humoru! Realizm widać w koncepcji niektórych postaci i dokładnem naśladowaniu stylu epoki (próba tego była w *Mazepie*). Dramat ten miał być czemś w rodzaju *Pana Tadeusza*, w formie, która stanowi »forte« Słowackiego, t. j. w dramacie. I nie można odmówić realizmowi Słowackiego siły, równej Mickiewiczowej. Niema tu ironji, bo cała gorycz wypowiedziała się w *Beniowskim* i chłodnej ironji innych utworów. Zresztą dramat miał być obrazem swego wieku, musi więc odzwierciedlić wszystkie jego cechy, a między innymi szczery, staropolski humor, którego genialnym reprezentantem stanie się Zagłoba.

Nie można więc odmówić Słowackiemu tego, co tak pięknie określa Höffding: humoru, pełnego pogody i wyrozumienia. O tej wyrozumiałości (czytelników) mówi w ostatnich lirycznych zwrotkach, gdzie określa swe zamysły:

I pokazałem wam... klasztorne życie —
I pokazałem studentów i żaków,
I pokazałem w przeszłości błękanie
Lud... co nazywał się ludem Polaków.

Bądźcie więc wyrozumiali

Dla tych rubasznych serc i szorstkich dłoni...

(*Parabaza*, w. 25—35)

Zatriumfował tu w całej pełni realizm, pełen pogody i humoru. I ten realizm² jest równoczesny z okresem potężnienia tendencyj

¹ *Halban*: . . . — jesteś Mistrzem!

Wallenrod:

Co? Szatanie!

Pozwól mi pierwej, mnichu, być człowiekiem!

(akt II, sc. 6, w. 519—521)

² Jak to wykazuje Kleiner, tom III, str. 389—395.

mistycznych. Widzieliśmy, jak w *Beniowskim* sprawy osobiste schodzą na plan drugi, by ustąpić duchowym, a mistyka oparła się na podstawie realizmu; tu poeta zbliżył się dzięki niemu do ludzi prostych, bo ukorzył swą dumną głowę przed cichym czynem Majora i przed Strażnikiem Złotą Czaszką, co przez proste czyny głosi zwycięstwo Ducha.

Grunt pod przyjęcie nowej wiary zupełnie już przygotowany, i oto na glebę urodzajną padną — jak złote ziarno — słowa Towiańskiego, i zacznie się wewnątrz »dziwna, smętna praca«, co wyda bujne owoce, a najpiękniejszym kwiatem, jaki wyrośnie na nowym gruncie, będzie *Król Duch*.

12. Przyjęcie nowej wiary. Ironja przedmiotowa w okresie mistycznym w dramatach. Podjęcie »Beniowskiego«.

Dnia 12 lipca 1842 r. poznał się Słowacki z Towiańskim i przyjął jego wiarę¹. Nazajutrz pisze Słowacki nowe wyznanie wiary w wierszu *Tak mi, Boże, dopomóż!*

Z pokorą teraz padam na kolana,
 Abym wstał silnym Boga robotnikiem.
 Gdy wstanę, mój głos — będzie głosem Pana,
 Mój krzyk — ojczyzny całej będzie krzykiem,
 Mój duch — Aniołem, co wszystko przemoże.

Przyjęcie nowej wiary wytłumaczyć można odpowiedniem podłożem duchowem i uczuciowem. W manifeście tym zresztą ten sam ton wiary w siebie, swoje wodzostwo, co w *Beniowskim* (p. V), ale większa pewność dróg i celów. Spodziewał się i teraz zarzutów, że brak mu serca, że jest »poetą niereligijnym i nienarodowym«, ale inaczej woła niż dawniej:

Chociaż usłyszę głosy urągania,
 Nie dbam, czy wzrastać będą — czy ucichać...

Mickiewicz uwierzył w Towiańskiego, bo znalazł w nim odbicie własnych myśli i ideałów, Słowacki przyjął jego naukę, bo piastował w sobie głęboką wiarę w siłę ducha, a zresztą ona miała zaspokoić mu te pragnienia, o których spełnienie Mickiewicz walczyć nie potrzebował. Nowa wiara dała coś, czego zawsze żywo pragnął: wielką odpowiedzialność na jego barki i współnictwo z innymi, tak przez niego pożądane. Czuł, że teraz nadeszła pora, kiedy będzie mógł przez wspólny trud zaprzeczyć wszystkim napaściom i niechęciom zzewnątrz, a zarazem zabić wewnętrzny niepokój i smutek. Okrzyk

¹ Studjum o towianizmie: Kallenbach, *Towianizm na tle historycznem*, Kraków 1926.

dawny: »Mówię, bom smutny i sam pełen winy« powtórzy się jeszcze boleśniej w słowach zwróconych do Matki Makryny Mieczysławskiej:

Godności nie mam — przed męką uciekłem,

ale problem ten przestaje go gnębić, bo czuje, że spoczywa na nim wielki trud, że pracuje teraz nietyle dla zewnętrznego, ile dla duchowego odrodzenia Polski w myśl tego, »iż wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nie dla cielesnego celu nie istnieje¹ (*Genezis z Ducha*, w. 771—773). Nowa Polska ma być »święta, duchowa«. »Bóg bowiem chce Polski, aby czyniła wysokość między wysokościami, do której dążą w ideałach inne narody (*Do Emigracji o potrzebie idei*, w. 198—200). — Śledzimy zmianę w tych nastrojach, które dotychczas rodziły ironję, i zmianę stosunku do tych ludzi i spraw, które były przedmiotem ironji poety.

Zmienił się stosunek do emigracji; ona była dlań dotąd przedmiotem ironji, ku niej zwracały się wszelkie szydercze pociski, bo była mu wroga i kuła nieprzychylne o nim sądy. W okresie mistycznym w piśmie *Do Emigracji o potrzebie idei* zwraca się do niej, by stała na straży »polskiej idei, która była zbudowaniem kraju na wolności ducha ludzkiego!« Do niej zwraca się o »veto ducha«:

»Azali Ty, Emigracjo, nie jesteś, jako olbrzymie veto z ducha położone i jednością ducha trzymane przeciwko wszelkim mocom wi-
dzialnym i cielesnym?« (w. 207—210).

Już w końcu pieśni V *Beniowskiego* i w cudownym hołdzie dla *Pana Tadeusza* czujemy, że się potrzeba ironji względem Mickiewicza załamała; ten nowy ton wzmaga się. Teraz broni jego katedry, choć w swych wykładach w »Collège de France« nie ocenił go Mickiewicz, a nawet w wykładzie z 22. II. 1842 r. ostro krytykował koncepcję ks. Marka z *Beniowskiego*. Słowacki w *Drugim liście do Adama ks. Czartoryskiego* ciężkie mu czyni zarzuty, że nie postarał się o cofnięcie zakazu wykładów².

Złożył tu Słowacki Mickiewiczowi hołd bezwzględne uznania bez cienia ironji. Zanikła ona raz na zawsze w stosunku do daw-

¹ »Wszystko przez ducha i dla ducha, a nie dla celów cielesnych nie istnieje (List do J. N. Rembowskiemu, w. 1089—1090).

² »Wszakże to pierwszy raz po tylu wiekach Sorbona — od Danta jeszcze głucha i nierodząca — pierwszy raz, mówię, twórcze teologiczne słowo usłyszała... Polak mówił... Zdaje się, że ów dawny Awarys scytyjski, od którego Pitagoras pobrał myśli najwyższe, wrócił, a odebrawszy poplamione przez ludzi swoje własne idee, rzucił je na nowo ze świeżością kwiatów — z blaskiem słońce nowo z rąk duchowi jakiemu wylatujących« (w. 242)... »Niechby przynajmniej za wdaniem się W. Ks. Mości została pustą i kirem okrytą ta katedra, na której w meteorycznym niby blasku natchnienia pojawił się i zniknął jeden z najdzielniejszych geniuszów polskich« (w. 269—274).

nego przeciwnika, tak jak niema jej w odniesieniu do Polski i rodaków.

O swym stosunku do Mickiewicza pisze też rodzinie¹. Wstąpienie do Koła było też aktem pokory wobec Mickiewicza. Dla szerzenia nowych idei w roku 1847 występuje w Towarzystwie Historyczno-Literackim z przemówieniem, a wstępem jest akt pokory wobec Mickiewicza: »pierwszego rybaka« (nawiązuje tu bowiem do ewangelji o bogatym połowie), któremu on chciałby tylko pomóc, a w rok potem, chcąc założyć konfederację, kierującą narodem, na Trójcę naczelną wybiera między innymi i Mickiewicza.

To ostateczny finał walki z Mickiewiczem.

Teraz od gruntu zmienił się nastrój poety. Z pełnym miłości sercem zwraca się ku ludziom, ale kiedy dawniej odpychano go, teraz zdobył wreszcie pewne grono ludzi, bratnich duchów, stosownie do swej koncepcji solidarnej misji duchów². Marzą mu się wspólne trudy, wspólna praca — jak dawniej —, ale teraz wyzwala się z wszelkich pęt cielesnych i propaguje wyłącznie pracę dla ducha. To, co dała mu nowa wiara, tkwiło w nim samym zawsze silnie; było to wielkie przeżycie osobiste, a uczucia — zawsze silne — teraz wzmocniły się jeszcze w poszukiwaniu braterstwa dusz. Stosunek do Bobrowej przerodził się w umiłowanie »pięknego ducha, który leciał i upadł — i cierpi« (15. VII. 1842).

Stara się otoczyć »girlandą dusz bratnich«, a ostatnie jego lata są najpiękniejszym świadectwem ciepła uczuć, poświęcenia dla drugich i serdecznego bratania się z nimi. Przy końcu życia przyjacielem jego stał się Rembowski, »najłagodniejszy i najsprawiedliwszy człowiek«, i Feliński. I zbrałał się z nimi całym sercem, choć byli niżsi od niego, choć do matki pisał: »Czekam, czekam, jak cudu, aż który z tych ludzi obudzi się nagle przede mną i zawoła zupełnie moim głosem — wołę nie mieć niż fantazma i widmo«³. Pragnienie zżycia się z ludźmi było zawsze, ale duma nie pozwalała upraszać się o to, co się słusznie należało. Nowa wiara przyniosła też pokorę i więcej wylania w uczuciach.

I teraz były niechęci i nieporozumienia, ale przez inny pryzmat patrzył na nie sam Słowacki. Kiedy o medal nie prosił, wzięto mu to

¹ Listy, tom II, str. 171.

² 17/29 listopada 1842 r. pisze do matki: »W dawnym tonie moim była nędzą serca«.

³ Tretiak jest twórcą poglądu, że Słowacki nigdy nie mógł otrzymać uczuć, bo ich nie miał — ale jest to krzywdzący sąd, bardziej krzywdzący, niż te, które odmawiały wartości jego dziełom, bo dzieła żyją wiecznie i mogą się same wartością swą niespożyta obronić, człowieka zaś już niema, a sądy niechętne — stworzone przez powagi naukowe — zostają długie lata nieraz nienaruszone.

za złe: »Słowacki dotąd jeszcze ostatniego upadku nie naprawił« (*Współudział* I, 97). A Słowacki odróżniał wyraźnie naukę od Koła: on, najgorliwszy zwolennik sprawy, ten jedyny, który unieśmiertelniał ją w traktatach filozoficznych i dziełach poetyckich, stał się odstępca Koła, zaczął krytycznie na nie patrzeć i założył veto przeciwko dążności rosyjskiej w Kole, a *Odezwa do braci* utrzymana jest w tonie szczerym, ale bez cienia ironji.

Słowacki jedyny zostawił pełny system mistycznej nauki, a podstawą jej była wiara w moc ducha ludzkiego. Ten jest »wyszczynający ruch, wieczny rewolucjonista, pod męką ciało leżący duch«. A żaden jego traktat nie ma suchego wykładu, bo przenika go »wiedza słoneczna«, bo wszędzie triumfuje jego wielkie umiłowanie piękna, a choć podstawą, z której patrzy na świat, jest prawda, to nieodłączne od niej jest wysokie piękno artystyczne. *Genesis z Ducha*, ta »alfa i omega świata«, jest zarazem najpiękniejszą modlitwą wierzącego ducha. A przez swój wysoki poziom etyczny i artystyczny mają te dzieła swoje specyficzne, jakies niezziemskie prawie piękno.

W tym okresie podejmuje Słowacki swe niewykończone dzieło, *Beniowskiego*, i chce je przetworzyć w myśl nowej nauki (druga redakcja dalszych pieśni). Zajmiemy się redakcją tą łącznie z trzecią redakcją tego samego dzieła. W twórczości dramatycznej okazuje się pewna ciągłość: niema przerwania tej jednolitej linii, bo przejawiają się dawne tematy i zostaje dawna siła dramatyczna, choć nieco osłabiona wskutek zbyt długich wylewów lirycznych. Typ wyobraźni pozostał ten sam. A więc ogromna wrażliwość na koloryt, muzykę wiersza, kontrastowe sytuacje.

Dwa dramaty z r. 1843 mają dużo jeszcze cech epoki przejściowej. Czuje się w nich pewne rozbieżności i brak skonsolidowania elementów nowych. Nie znika z nich też ironja, ale rzadko wypowiada się przez nią nastrój poety, czy też ironiczna postawa wobec pewnej kwestji, lecz zostaje ona jako składowy czynnik charakterystyki pewnych osób; a więc wybitny to typ ironji szekspirowskiej, tak stosowanej, że świadczy raczej o niechęci poety do tego dawnego nastroju.

W *Księdzu Marku* ironistą jest Marszałek, postać niesympatyczna, człowiek przeciwstawiający się księdzu Markowi, którego koncepcja uległa w stosunku do *Beniowskiego* olbrzymiej zmianie. Uszczypliwą ironją względem księdza Marka obdarza też Branecki. W scenie powzięciu miasteczka (akt II) Branecki mówi do księdza Marka:

Bądźże nam pociechą
I grzesznych orędownikiem.
Księżu, tęgim jesteś ćwikiem,
Oszukiwałeś rok cały
Wszystkich nabożnych i głupich.

A gdy ten skarży się na ranę, Branecki:

Jakto? więc Pan Bóg pozwala,
Że i święci noszą blizny?

(w. 739—741)

Później każe go bić:

...a ten klecha
Zna się na bicia dobroci.
Patrz, jak się na to uśmiecha
Że Moskal mu kość wymłóci...

(w. 748—752)

Słowacki z rozmysłem przeciwnikom księdza Marka daje tę broń do ręki, broń, która się jednak rozbija o niezachwianą wiarę księdza. Tu ironja jest elementem czysto negatywnym. Bardzo silną ironją obdarza Słowacki Kosakowskiego, który w lotrowski sposób obchodzi się z rabinem i Judytą: Rabina oszukuje, wyłudzając od niego pieniądze, a później jeszcze z bezlitosną ironją zadaje mu ból, mówiąc o spotkaniach córki z księdzem. Judyta podoba mu się, ale z niej drwi, niby oświadczać swą miłość. Judyta broni się przed jego napaściami, potem wpada w ekstazę i nawet śmiercią mu grozi, a Kosakowski pełen zapалу udaje — z ironją — poetyczną miłość:

Na twe czoło, wykapanie
W ptasiem gołębicy mleku!
Na twoje usta różane,
.....
Na twe oczy, z których bije
Razem żar i noc i dzień

i tak dalej przez dwadzieścia osiem wierszy, a kończy:

Na ten, mówię, skarbiec cały
I klejnotów i piękności!
I na królestwo miłości
Przysięgam...

Co?...

Judyta

Kosakowski (uragając)

Miłość wieczną.

Bojwile — pod straż bezpieczną
Wziąć mi tę synogarlicę.

(akt II, w. 222—254)

A więc wszystko pozornie zdąża do pozytywnego wyniku, do wyznania — pełnego miłości, by potem przejść w uragowisko.

Później następuje w Kosakowskim gruntowna przemiana (akt III). Opadł go strach pod wpływem zarazy i znikła jego buta i ironja. A więc ta osoba, która posiadała jej najwięcej, traci ją zupełnie, a inne używają jej celem wzajemnych ukłuc. Nigdzie nie mówi przez ironiczne słowa osób działających ironja poety. Daje ją niektórym postaciom,

i to prócz Judyty¹ samym ujemnym, by się nią kłuły, ale nie posiada ona u nich większego znaczenia. A gdybyśmy ilościowo mierzyli, to strofy zabarwione ironją nikną wprost w morzu olbrzymich przemówień osób działających (nieraz jedno przemówienie ciągnie się przez sto kilkadziesiąt wierszy). Jest tu ironja tylko środkiem dla oddania chwilowego nastroju osób, jest przyczynkiem do charakterystyki, wynikiem ich złośliwości czy bólu. Nie ma jednak większego znaczenia dla nastroju poety, który w tym czasie był zupełnie daleki od ironicznych nastrojów dawnej epoki.

Inaczej nieco przedstawia się kwestja ironji w *Śnie srebrnym Salomei*, romansie dramatycznym z tego samego roku. I tu nie przemawia wprost nastrój autora, lecz ironja jest ściśle złączona z psychiką osób, jako ich stały nastrój (Księżniczka), lub też powstaje u nich pod wpływem doznanej krzywdy. W jedynym momencie możnaby w ironji pewnej osoby dopatrywać się tonu, wprost od autora pochodzącego. Tak się przedstawia ironja Semenki w stosunku do Regimentarza i Leona. Syn Regimentarza, Leon, uwiódł Salomeę, przebywającą pod opieką domu Regimentarza, ale że zaślubić ma według planu ojca księżniczkę, podsuwa Salomeę kozakowi Semence, wiedząc, że ten oddawna skrycie ją kocha. Salomea popada w obłąkanie i ciągle wierzy, że zaślubioną została Leonowi, a gdy zjawia się Leon, Semenko ironizuje go z jadem i nienawiścią².

Nawet przed sądem Regimentarza nie zatracił Semenko hardzego języka i ironji, płynącej z poczucia krzywdy³. Semenko ironizuje, bo

¹ Ta ironizuje boleśnie po śmierci ojca.

² Ty mój dobrodziej!... ty chata
Obdarzył mnie i polonką,
I znitował mnie z tą żonką,
Która mi tu pachnie rajem...
Taj przyszedł — co? z korowajem?
Na wesele twego sługi?

(akt III, w. 888—894)

Potem przechodzi w oburzenie:

Gdyby ty był człek honoru?
Toby swą kochankę cenil
I sługi z nią nie ożenił.

(w. 908—911)

³ Gdy mu Regimentarz przypomina, że jadł jego chleb, Semenko z ironją:

Sem. Taj mi niestrawno
Reg. A dzisiaj pod kata ręką?
Sem. Taj proszę ja Jegomości
O śmierć, a nie o naukę!

(akt V, w. 61—66)

ironji, jaką posługują się ludzie złośliwi, a zaznacza się też wyraźnie tendencja do złamania wszelkiej ironji. Księżniczka — ta swawolna ironistka — pod wpływem wypadków mówi:

Ach z rozumu ja i śmiechu
Ofiarę już uczyniłam.

(akt IV, w. 391—393)

Dwa jeszcze dramaty z mistycznego okresu zabarwione są ironją: *Zawisza Czarny*, fragmenty dramatyczne, i *Agezylausz*. W *Zawiszy Czarnym* spotykamy przedewszystkiem dziwną koncepcję śmiechu. Inna jest ona całkiem od koncepcji Gwinony: nie chodzi tu o działanie śmiechu na drugich, ale dziwne jakieś jego powstanie: jest to jakby reakcja duszy zdrowej i czystej na krwawe okropności wojny. Zaraz po bitwie pod Grunwaldem mowa o dziwnym śmiechu Zawiszy:

Dostał serdecznego śmiechu

(w. 46)

a Jagiello przypomina sobie, że Kiejstut opowiadał mu o podobnym śmiechu:

A Moskwę już miał w rękę i te wieże,
Uczuł..., że nagle mu się na śmiech bierze,
Ale na taki straszny śmiech piekielny,
Że rubinami z oczu lał się — sływał.

(w. 74—78)

a sam Zawisza tłumaczy to:

To jest afekcja zwykła krwawej wojny —
Od krwi się wzdrygam —

(w. 130—132)

Jest to całkiem nowa u poety koncepcja śmiechu, który nie jest ani przeciw komuś skierowany, ani nie zwraca się przeciw sobie, ale jest czemś, co zbliża się do ujęcia Müllera-Freienfelsa¹, u którego śmiech jest środkiem do odpędzenia »uczuc przykrości, przykrego samopoczucia«.

Poza tem nowem ujęciem niema w tych fragmentach specjalnej ironji ani u osób działających, ani też nie przebija się ona w nastroju całego dzieła. Tu i ówdzie pojawia się ona (ma ją tajemniczy diad), ale dużo miejsca jej poeta nie daje. O wiele więcej jest pogodnego humoru; ten objawia się w listach starosty Sanockiego do Laury. Ironję pogodną i zartobliwy humor wprowadza też błazen, zwany Głupcem, pacholę Zawiszy². Kilkakrotnie pojawia się on, wnosząc, tak jak błaznowie Shakespeare'a, pogodny humor i trochę ironji, ale nie tak gorzkiej, jak później u Shakespeare'a (w *Królu Learze*), ale jak błaznowie okresów wcześniejszych twórczości Shakespeare'a. Nie ma ironja jego żadnego ostrza. Mówi poprostu, by bawić igraszką słów. Ładnie określa to Laura:

¹ Por. część pierwszą rozprawy.

² Sc. 7.

Gdyby twój śmiech, mój głępcze, do kronik wpisano,
Jakaby to cudowna była karta złota!

(sc. VII, w. 935—937)

Jest tu więc naogół humor jasny. Przypomina się tu humor fragmentów dramatycznych z epoki *Beniowskiego*, tylko że znać na każdym kroku! ślady nowej wiary, a sam bohater jest przeduchowiony i wyanielony. Jeśli chodzi o ironję i jej odcienie, widać pewne nawroty i powtarzanie się w pojedynczych ogniwach łańcucha ewolucyjnego. Ironja i humor *Zawiszy* — mimo że powstały w innym okresie niż *Złota Czaszka* — jednak w nastroju są mu bliskie.

Odmienny typ przedstawia *Agezylausz*, dramat osnuty na tle spartańskich stosunków, wyraźnie zabarwiony nową wiarą w siłę ducha, w jego czystość. Agis jest tym czystym duchem i może jest jednym z etapów bytowania na świecie duszy samego poety. Zrozumienia dla swych idealnych celów nie znajduje Agis i zostaje przez rzeczywistość zabity.

Ironji tu mało; pojawia się w niektórych scenach zbiorowych, gdzie aktorem jest lud, jak to często u Shakespeare'a bywa. Jest dość prymitywna: zasadza się na grze słów, zarazem wskazuje u ludu na pewną bystrość obserwacji (sc. 1), a także wyraża niechęć ku ciemnościom. Gdy mowa (sc. 7), że Demochares spalił skrypta długowe,

Pierwszy mieszczanin: Demochares? A to musiał spalić żonine papiloty.
On nigdy nikomu nie pożyczył grosza.

(w. 322—324)

Ostrą ironją posługuje się Archidamja, babka Agisa. Jest to postać najwięcej wogóle uwypuklona, obdarzona siłą proroczą i wizjami sennemi. Przez swój dar wizji przeczuwa ona to, czego inni nie widzą. Ona przejrzała nieczne zamiary Agezylausza i darzy go silną ironją:

Dodał do roku miesiąc trzynasty z łaski — i rozdziawił paszczę rokowi, aby mu trzynaście złotych wyciągnął języków, — nie mają tu siły kalendarz napisać mu na grzbiecie i na łbie łysym zrobić mu kompas czasu, zatknąwszy w nim dzidę miernika.

(akt III, sc. 3, w. 189—194)

A później rzuca wprost z ironją:

Ha, to ty, astronomie...

(w. 200)

a ironja jej przechodzi w oburzenie.

To znamienne, że postać, którą poeta otacza taką siłą i miłością, której daje prorocze widzenia, obdarza też ironją. Widocznie jednak ceni ją jako narzędzie silnego ducha w dążeniu do celów pozytywnych.

W roku 1842 w jesieni zaczął poeta drugą redakcję dalszych pieśni *Beniowskiego*. Zachowały się tylko fragmenty pieśni VII i VIII. Zajął się tam poeta losami Sawy, Wernyhory i Gruszczyńskiego, opisał bitwy między hajdamakami a wojskiem polskim. Powtórne podjęcie tych pieśni tłumaczy się — obok innych względów — tem, że poeta nie był zadowolony z tonu dalszych pieśni *Beniowskiego* w ich pierwszej redakcji. We fragmentach tych dwóch pieśni, pisanych już po przyjęciu wiary Towiańskiego, brak zupełnie ironji. Fragment pieśni VII¹ ma wyłącznie epiczny charakter, natomiast we fragmencie pieśni VIII wiele jest wylewów lirycznych, jednak o charakterze poważnym. Pieśń zaczyna się piękną apostrofą do ojczyzny, przepojoną tęsknotą poety za ziemią rodzinną. Poeta mówi tu o swym trudzie i męce:

Ja zostawiony gdzieś na mogił straży,
 Jak żóraw, abym nie spał wśród omamień,
 Trzymam... me serce w ręku... serce-kamień —
 Biedne uwiedle serce. —

(p. VIII B, w. 6—10)

Poeta, »co nie mógł wskrziesić — nawet siebie« (w. 48), nie jest dość silny, by opiewać »nowe ducha siły« (w. 41), i dlatego, chcąc uświetnić ojczyznę, śpiewa o jej przeszłości i zrzeka się nawet wdzięczności za to:

I nie pamiętaj o mnie w tej godzinie,
 Gdy cię Bóg wielkim darem uweseli...

(w. 33—35)

On pragnie teraz:

na mogiłach
 Stanąć i śpiewać — srogi — lecz bez gniewu.

(w. 43—45)

Zanikły dawne tendencje, zamilkł ton gniewu, zostało tylko ogromne umiłowanie ojczyzny i »dawnych ludzi złotej wiary i złotego serca« (w. 49—50). Tak jak porównanie pierwszych pieśni *Beniowskiego* z dalszemi w ich pierwszej redakcji unaocznilo różnicę między ironiczną postawą szermierza a żartobliwą zwycięzcy, tak porównanie drugiej redakcji dalszych pieśni z pierwszym ich opracowaniem obrazuje przełom, jaki zaszedł w duszy poety po przyjęciu wiary mistycznej. Brak tu ironji, natomiast widoczne wewnętrzne wypogodzenie, przeważają uczucia pozytywne, jak miłość do ludzi i ojczyzny, wylewy liryczne nacechowane są powagą i pozbawione przekąsu ironji.

Ale dawny ton, i to ton pierwszych pięciu pieśni, powraca w trzecim opracowaniu pieśni dalszych *Beniowskiego* w roku 1844. Równocześnie z protestem wobec Koła i zerwaniem z początkowym kierunkiem nowej drogi podejmuje Słowacki oktawy *Beniowskiego*. Wraz z po-

¹ W wydaniu Kleinera oznaczono VIII B.

wrotną falą niechęci do Mickiewicza i jego zwolenników powraca dawna postawa szermierza, i poemat znów ma charakter wojowniczy.

Zmianie tonu towarzyszy wzmocnienie się wpływu Byrona, który objawia się nietylko w formie, ale i w przejęciu niektórych motywów.

Wraca do Anieli dawny kochanek Beniowski, co nic nie załatwił na Krymie, bo mu przeszkodzili »litewscy przyjaciele«¹. W pieśni VIC wprowadza z ironją do zdobytej Ladawy arystokratyczne towarzystwo dam i panów, ze szczególną ironją odnosząc się do dam. Odzywa się znów dawny ton ironiczny wobec filozofji Trentowskiego², wobec *Tygodnika* i *Oredownika*³, a sam Beniowski, którego nazywa poeta »veto żywe — lecz obdarte i biedne« (w. 198), wprowadzony jest z lekkoironicznym uśmiechem poety.

Ale obok ironicznych pogwarów dawnej wojny brzmi smutek poety, rodzący się mimo przeświadczenia o wartości swej poezji:

...Cóż? nigdzie echa?
Nigdzie!! Tylko ten rym tętniący bieży
Jakoby w rzymskiej ruinie kaskada,
Co skrzy i błyska i dymi i śnieży
I płacze i grzmi — i jęczy i gada.

(p. VIIC, w. 180—185)

Ze smutkiem zapewnia poeta, że »rymu podpory podłożył sercem« (w. 193). Więcej tu smutku i powagi, niż ironji, a jeśli ona się pojawia, to brak dawnej cudownej lekkości w przechodzeniu i przeplataniu się nastrojów. Poeta sili się na dawny nastrój, tak cudownie harmonizujący z formą, której cechą lekkość, różnorodność i giętkość. Do ironji bojowej pierwszych pięciu pieśni, dla humoru dalszych w pierwszej redakcji forma ta znakomicie się nadawała; teraz nowy nastrój nie może nagiąć się do dawnej formy. Wreszcie poeta przechodzi do nowej redakcji, do *Iljady barskiej*, gdzie brak ironji, by jeszcze raz podjąć *Beniowskiego*, gdy zaczął pisać rapsody *Króla Ducha*. O Anieli pisał nowe mistyczne oktawy.

Tak więc przeszedł *Beniowski* wszelkie fazy nastroju ironicznego poety i odzwierciedlił najdoskonalej najwyższe jego nasilenie, powolny spadek, powtórne echa i zupełny zanik tego nastroju, który przeszedł w mistyczny wyraz miłości do ludzi i ojczyzny.

¹ Według wstępu Kleinera do *Beniowskiego* str. XXXVI był to pomysł stary, bo notowany w autografie *Fantazego*. Teraz mógł poeta przeglądać autograf i natrafić na tę notatkę, a stąd asocjacja z *Fantazym*, albo też, chcąc wpaść w dawny ton, poeta celowo czytał *Fantazego*.

² P. VIC, w. 174—190.

³ P. VIIC, w. 100.

13. Powrotna fala ironji i jej zanik w wierszu »Do autora trzech Psalmów«. Brak ironji w »Królu Duchu«.

Pojawia się też ironja w *Urywkach*, których wiele pisał w tej epoce, kiedy widzi, jak marzenia o nadejściu rychłej przemiany świata przemieniają się niekiedy w mroczne niepokoje. Wtedy rzuca słowa gorzkiej ironji:

Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli,
 ..
 Bośmy się duchem bożym tak popili.
 Teraz jesteśmy z ducha wytrzeźwieni,
 Bracia rozumni — czciciele pieczeni.
 ..
 Stoim i śpiemy... a świat śpi pod nami.

Ale ten ton jest coraz rzadszy.

Raz jeszcze wrócą w lutni Słowackiego akordy bojowe, raz jeszcze usłyszymy dawne tony z okresu *Beniowskiego* — tony polemiki przy pomocy ironji. Przedmiotem jej będzie Krasiński, którego zironizował w *Fantazym*. Tym razem wmieszały się w to znów sprawy osobiste¹, ale właściwem podłożem były różnice ideowe. I choć z człowiekiem pogodził się, choć w tym samym bruljonie, gdzie były strofy wiersza bojowego, pisał do niego list pełen miłości, nie mógł pogodzić się z pisarzem, którego »teraźniejsza czynna i głośna dążność« sprzeciwiała mu się². Usprawiedliwia się w liście, że »czyniłem, co muszę. — Teraz nawet czynię, co muszę« — i te słowa najlepiej oddają ustosunkowanie się Słowackiego do Krasińskiego. Prawda ideowa była dlań droższa niż przyjaciel. Wiersza jednak nie ogłosił, podobnie jak *Fantazego*, — a wyszedł drukiem dzięki »przyjaciółom«.

Krasiński w swych *Psalmach* głosił prawdy filozoficzne i socjologiczne, bezwzględnie potępiając program społeczny Kamińskiego³, który w razie konieczności nie cofa się i przed terrorem. Już *Przedświt* raził Słowackiego swą ideologią, w *Psalmach* zaś widział fałsz, a przedewszystkiem uderzyło go nawoływanie *Psalmu miłości* do zaprzestania czynu.

¹ Kleiner, tom IV, część 2, str. 169.

² Listy III, str. 227... »...Kochaj mię — mówię ci — wart jestem... Bez miłości prawdziwej nic nie pisz, bo zakrwawiłbyś serce moje — jakim wyrazem mimowolnym... Alleluja znów! — wiosna — przydad mi promieni do złotych dni, które mi świtać zaczynają. — Ukochaj mię...« — A w dopisku: »Powie ci prosto, a może rzecz najważniejszą, iż mi się sprzeciwia teraźniejsza czynna i głośna dążność twoja — patrz czy przeciwnika możesz ukochać...«

³ Ten ogłosił w 1844 r. rzecz propagandową *O prawdach żywotnych narodu polskiego przez Filareta Prawdoskiego*, tworząc tu naukową podstawę dla ideologii Towarzystwa Demokratycznego.

Znając już wartość ironji, jako doskonałej i skutecznej broni w walce, jeszcze raz chwytą się jej po raz ostatni. Zaczyna od ironji chłodnej, ostrej, jak stal:

Podług ciebie, mój szlachcicu,
Cnotą naszą znieść niewolę?
Ty przemieniasz ziemską dolę
W żywot ducha na księżycu.
W pieśniach wołasz: Czynu! Czynu!

(w. 1—6)

Wyrażny tu przytyk do wizyjności Krasińskiego (jakże bliskoje Słowackiemu!) i do »szlachectwa« przyjaciela. Po tych kilku chłodnych słowach przechodzi do ironicznej oceny »czynu« w pojęciu Krasińskiego:

Bo czyn ludu nie piosenka —
To nie w herbie z mieczem ręka,
To nie ród imieniem świetny,
To nie pieśni próżny twór,
To nie buntu próżna mara,
To nie chmurny lot Ikara,
Gdzie zasługą, upaść z chmur!
To nie na słońce, gwiazd granicy
Z kochankami mdlejąc latać,
Włosy splatać i rozplatać,

(w. 14—24)

Wyszydził tu »szlachectwo« Krasińskiego i ton *Przedświtu*, by na tej negacji zbudować ostry zrąb czynu w swoim ujęciu; taka sprawa, jak jego, żąda twardej, niezłomnej pracy, osamotnienia, a nawet męczeństwa. Tymczasem w poezji Krasińskiego słyszy,

Że ktoś jak perłami pisze,
Że ktoś naksztalt się proroka
Stawi ludziom — ale modny,
Jak historyk świata, chłodny.

(w. 42—46)

Zarzuca mu z ironją »chrystusowość« jego poezji, która nie idzie z głębi serca, ale rzucona jest »z wysoka«, na chłodno. Chłodna ironja rozpala się wewnętrznym żarem i poeta zaprzestaje formy właściwej ironji, zmieniając ją w piorunowe potępienie ideologii przeciwnika, by znów po uspokojeniu się wewnętrznem przejść do ciętej ironji. Zarzuca Krasińskiemu, że boi się przelewu krwi szlacheckiej i że woła:

...sztandar jego:

Krzyk: — Na Boga czerwonego!
Ty — kto jesteś? — Nie rznij szlachty!

(w. 98—101)

Ironicznie piętnuje tchórzostwo przeciwnika: on »syn szlachecki«

ujrzał zapewne mogiły — i zląkł się. Lub ujrzawszy cudowną mare,
wolał:

Duch ten — to czerwony Mord!...

(w. 126)

Słowackiemu kiedyś się marzyło, że magnaci otrząsną się z wiekowej pleśni i rozplómią bunt, tymczasem w nich serca chore. Potem następuje cudowna część wizyjna, porywająca czarem barw i melodją słowa. Krzyk bojowy ucichł, jego miejsce zajęła afirmacja, wyznanie wiary:

A nikt z ruin nie korzysta,
Jeno wszczynający ruch,
Wieczny Rewolucjonista,
Pod męką ciał — leżący Duch!

(w. 221—225)

Jeśliby Krasiński i jego ludzie poszli za nim — to

...I z Chrystusem się spotkamy,
A spotkania plac — powietrze!

(w. 322—324)

Jest tu uspokojenie — ucichły pogwary bojowe, by miejsca ustąpić harmonji. Ironja w tej walce o tyle różna od ironji w *Beniowskim*, o ile różny mistyk, który męką ducha zdobył nową wiarę — od poety, rzucającego kawały serca, by zdobyć trochę uznania i zrozumienia. Tam ironja była prawdziwie bojową, drgały w niej akcenty bólu, smutku, rozpacz, bo walka toczyła się o »być, albo nie być«, tam ona była środkiem do celu, więc udawała pewność siebie, choć lzy do oczu jej napływały, choć brakło chwilami tchu i głosu. Tam była walką z odwiecznym przeciwnikiem, który go ignorował, któremu trzeba było w oczy zaświecić swą wielkością i siłą... Tu ironja użyta jest w sporze ideowym, więc brak jej bólu i łkania, tu nie idzie o kwestję bytu poetyckiego, więc brak jej żaru, a jeśli chwilami zatracą chłód, to dlatego, że sprawa porywa poetę, a nie z obawy, że nie potrafi utrzymać się wobec przeciwnika.

Tu nie jest walką z przeciwnikiem osobistym, lecz ideowym, a że o prawdzie swej idei jest bezwzględnie przekonany i że pewnym się czuje wobec antagonisty — uderza twardo i spokojnie. Przez wiele szamotań i walk, przez pobojowiska zdobył wewnętrzny spokój i pewność siebie, i te użyczają ironji chłodu i ciętości. Staje się ona czystą ironją bez przymieszki bólu.

Ale i tu po negatywnej ironji następuje afirmatywna próba pogodzenia się z przeciwnikiem. Czytelnik czuje, że najchętniej podałby dłoń antagoniście, by razem mogli pójść hen... »w powietrze«... na spotkanie z Chrystusem. —

»Czemuż ja Pani pisać nie mogę o tych duchach, których tłum znamy coraz mnie wyraźniej otacza i ziemię zamienia w jakieś niewidzialne królestwo, w którym ja jestem sługą i królem?« — pisze do Joanny Bobrowej 18. VII. 1844.

Tu tkwi już zarodek epopei, która stała się ostatnim w czasie i najwyższym pod względem doskonałości wyrazem arcyzmu Słowackiego. Ale ziarna, z którego wyrósł *Król Duch*, szukać trzeba gdzieś indziej — w nowej koncepcji zadania poety, którą wypowiada w *Teogonji*:

Zaprawdę — przez połowę ten, co opowiada,
 Dzieli cześć z tym, co czynił. Może się okaże
 Nawet w dniu ostatecznym, gdy włożone twarze
 Na prochy podgrobowe — przed słońcami staną,
 Że pomiędzy śpiewaka sławą i śpiewaną
 Jeden jest grób... i urna... dwóch niema popiołów.

(*Teogonja*, w. 407—413)

A więc twórczość poetycka jest równoważnikiem czynu. To było ostateczne rozwiązanie tak bolesnego dlań problemu, rozwiązanie najtrafniejsze, choć może jeszcze za skromnie ujmujące rolę twórczości. Ta kwestja została załatwiona i nie będzie już męczyć poety; przestanie być bolesną raną pytanie, czy nie ma winy wobec »kuzynki«¹. Teraz pojmuje, że sztuka jest »narzędziem« otrzymanem z łaski Boga i danem duchowi dla »finalnego« celu, t. j. do spełnienia misji swojej na ziemi².

Przez to ujęcie sztuki wzmagają się poczucie własnej odpowiedzialności i wartości, a zarazem przychodzi myśl, że może on jest tym duchem, który ma prowadzić naród ku »celom finalnym«. Łączy się z tem wiara w wędrówkę dusz, ich kolejne wcielanie się w inne formy i oto zasadnicza koncepcja *Króla Ducha* — tej monoepopei, »epopei fenomenologicznej«, jakiej dotychczas nie miała żadna literatura³. Pomysł wchłonięcia w siebie całych dziejów narodu, połączenie historii z legendą, oparte na nowej wiedzy duchowej, opromienione blaskiem mistycznym ducha, przepojone czarem wizyj-snów, podszeptów duchów — oto *Król Duch*, najbardziej gigantyczne dzieło poety, to, które było naprawdę jego »pieśnią łabędzią«, bo jeszcze na łożu śmierci myślał o niem i dyktował strofy i układ Felińskiemu. Zawarły się tu wszystkie dawne i nowe pierwiastki ducha, najwyraźniej znaczy się samosąd przez kolejne wcielanie się ducha w ludzi dobrych, cierpliwych, niemal anhellicznych i strasznych buntowników ducha, jak Popiel.

¹ Przy genezie *Króla Ducha* uwzględniliśmy głównie momenty uczuciowe, i to takie, które mogą oświetlić problem zupełnego zaniku ironji. Nie analizujemy momentów ideologicznych i genezy literackiej.

² Listy III, str. 283.

³ Norwid, op. cit., str. 67.

I tu jeszcze pojawia się związek z *Beniowskim*, ale tylko w układzie postaci: IV p. stawiała obok poety »kochankę pierwszych dni«, a finał pieśni piątej, wybitnie afirmatywny, mówi, że są »dwa na słońcach swych przeciwnych — bogi«. Tu ten sam układ Trójcy: bohater, przeciwnik i umiłowana¹.

Powraca dawna forma oktawy, ale zanika zupełnie dawny nastrój. Znamienne tu zupełne oderwanie się od rzeczywistości. Pominawszy już pomysł zasadniczy przedstawiania ducha narodu — Króla Ducha, jako kolejne wcielanie się ducha własnego, co jest wynikiem nowej mistycznej nauki, to oderwanie od rzeczywistości objawia się tu i w malowaniu postaci, które żyją, ale życiem poety. W tej dopiero epoce z jednej strony zbliżenie do ludzi w życiu, ściślejsze niż kiedykolwiek dotąd, z drugiej oderwanie od rzeczywistości w sztuce, a szczytem tego *Król Duch*.

»Jest forma — lecz ciał niema. Wszystko jest formą ducha« — pisze w liście do J. N. Rembowskiemu. I tu obiektywna treść schodzi na plan dalszy, na wszystko patrzy poeta pod kątem widzenia »celów finalnych« i misji duchów. Poezja zabarwiała zawsze rzeczywistość, tu wchłonęła ją zupełnie w siebie: poezja i mit, obiektywne zjawiska i subiektywne stany łączą się w jedną całość w tym poemacie symbolicznym. Sny, marzenia i wizje zajmują miejsce naczelne w tej formie epicznej, której istotą było zawsze realistyczne traktowanie postaci i sytuacji. Ale realizm nie godzi się z mistycznymi wzlotami ducha. Słowacki — mistyk, zapatrzony w »wiedzę słoneczną«, w przyszłe formy globowe — uważa obecne formy bytowania za przejściowe w pochodzie ku doskonalszym.

To oderwanie się od rzeczywistości objawia się i w stylu poety: w nim jest jakgdyby wszelkie »wyzwalanie form (i treści) językowych z ich fizycznej, cielesnej powłoki i przekształcanie ich w formy nowe«². Styl ma niejasność i tajemniczość, związaną z tajemniczą istotą przedmiotu, z tajemniczą treścią wewnętrzną. Ale »wiedza słoneczna« wraz z oderwaniem od rzeczywistości przynosiła słoneczną pogodę ducha. Jest arystokratyzm w koncepcji Króla Ducha, ale nie pociąga on za sobą oddalenia i odsunięcia się od ludzi w życiu, ani też nie wpływa na skargę bolesną samotnictwa w dziele. Jest wewnętrzne przekonanie o wartości własnej poezji, jest w życiu poczucie braterstwa z duchami innymi we wspólnym celu: pracy nad udoskonaleniem ducha.

Stąd też brak zupełnie ironji w tem dziele, które obok *Genesis z Ducha* za »alfę i omegę świata« uważał. Wszystko, co się na ten

¹ Kleiner, tom IV, część II, str. 339.

² Kridl, *Antagonizm wieszczów*, str. 551.

nastroj składało, zanikło zupełnie: odpadły pierwiastki literackie i osobiste. »Literackość« kazała panować ironji niejednokrotnie, jużto jako czynnikowi przedmiotowemu, charakteryzującemu osoby, jużto jako popisowi artystycznemu, który miał dowieść, że żadna forma nie jest mu obcą. Wtedy ironja była formą. Treścią, nastrojem stawała się, gdy przemówiło przez nią uczucie poety, czyto jako urażona duma, która wzgardą ironiczną chce zranić tych, którzy jego dotknęli, czy jako przejmujący smutek, co szuka osłony przed drugimi i sobą, czy jako wyraz tendencji wychowawczych poety, dążności do wywalczenia lepszego życia i przeanielenia »zjadaczy chleba«.

Zanikły tendencje literackie w tym okresie, bo powodzenie ugruntował »zły maleńki«. Zresztą obojętne się to stało poecie, teraz, kiedy duch jego oderwał się od »granitu« spraw codziennych i kiedy znowu uleciał »w tęczę«, ale już nietylko wyobraźni rozkołysanej, lecz spraw wyższych, niezemskich prawie. Smutek pozostał jako dominanta uczuciowa, ale zanikła wszelka zgryźliwość i tendencja ugodzenia tych, co go zrozumieć nie chcieli. Przesiliła się potrzeba walki, a z nią sceptycyzm, pesymizm, negatywna krytyka zła istniejącego, bajronizm który u twórcy jego miał pierwiastki pozytywne, ale u naśladowców wszystkich wyrodził się w prąd — li tylko negatywny.

Użycie oktawy, owej tradycyjnej formy twórczości ironistów (Ariosto Pulci, Berni, Casti, Frere, Byron), świadczy może o celowem zastosowaniu dawnej formy dla wypowiedzenia się nowego nastroju. Ale obok tej zasadniczej różnicy między treścią i nastrojem *Beniowskiego* a *Króla Ducha* zauważymy tu zasadniczą łączność i podobieństwo w koncepcji obu poematów. Pomostem, który je łączy, jest »romantyczna ironja« jaknajszerzej pojęta¹. Dzięki niej wznosił się poeta w *Beniowskim* ponad mierność życia i jego przeciwności, dzięki niej doznał — po raz pierwszy w życiu — uczuć zwycięzcy. Ale »ironja romantyczna«, pojęta jako idea wyższości poety nad światem, podyktowała poecie też wspaniałą koncepcję jednostki wielkiej, symbolu narodu, wcielenia różnych faz w rozwoju idei narodowej.

W obu swych największych dziełach okazał się Słowacki najwspanialszym przedstawicielem ducha rewolucyjnego romantyzmu. Ale że był nieodrodnym synem nietylko swej epoki, ale swego narodu, doszedł poprzez kosmopolityczną koncepcję ironji romantycznej jako bezwzględnej wyższości artysty, która pozwala mu igrać ze światem, do narodowej koncepcji *Króla Ducha*, który miał naród ku wyzwoleniu prowadzić. Porównanie obu arcydzieł Słowackiego doprowadza nas też do wniosku, który rzuca światło nie-

¹ Por. część pierwszą rozprawy, rozdział o ironji romantycznej.

tylko na zmianę ideologii poety, wyrażającą się w zmianie pojęcia romantycznej ironji, ale i na strukturę psychiczną człowieka: przez wszystkie fazy walki ze społeczeństwem, przez ironiczną krytykę, przez ostrą satyrę na choroby narodowe doszedł ten, który w myśl koncepcji romantycznej ironji wyższym się czuł nad otoczenie, — do najpiękniejszej idei wychowawczej, do idei afirmatywnej: przejść przez różne fazy, wyzwolić swego ducha i stać się już nie krytykiem, nie satyrykiem błędów narodowych, lecz wodzem duchowym narodu. Jeszcze raz stwierdzamy pochod od wartości negatywnych, burzycielskich — do twórczych.

14. Synteza wartości ironicznych Słowackiego.

W ironji Słowackiego znaleźliśmy wszelkie jej przejawy, rodzaje i formy¹. »Ironja romantyczna«, której pojęcie stworzyła niemiecka szkoła romantyków, przejawiała się częstokroć u Słowackiego². Władza w *Królu Ladawy*, a przedewszystkiem w *Balladynie*, gdzie cały twór był igraszką w rękę poety, stojącego ponad nim, i w *Beniowskim*, gdzie wznosił się poeta ponad wszelkie przyjęte normy i wartości zarówno w życiu, jak i w sztuce.

Spotykamy też ironję, zasadzającą się na kontraście tego, co mało-znaczne, z czemś wielkiem, opierającą się na ostatecznem zwycięstwie pierwiastków pozytywnych, a zniszczeniu małoznaczności samej w sobie. Tak wygląda nastrój poety częstokroć, w szczególności w *Fantazym*. Tu objawia się ten w »najgłębszem i najwyższem znaczeniu zrozumiany światopogląd ironicznego humoru«³, którego cechą przeświadczenie, że »przeciwieństwo leżące w światopoglądzie jest zniesione, że humor staje się »pojednany« i że idea zwycięży. Na ten stopień ironji nie mógł wnieść się poeta w okresie negacji, bo zawiera ona wyraźnie pozytywne pierwiastki, na to przyszedł czas dopiero w okresie *Fantazego*.

Jest i ironja, jak ją Bergson pojmuje, ironja, której funkcja wybitnie społeczna, a zadaniem — podkreślenie niespokojnych falowań na powierzchni społeczeństwa. Z tego wynika, że przeciwstawiamy życie idealne — realnemu, a przez użycie specjalnej formy powstaje ironja. Ironja jest u niego pędem ku górze i jest wyższym nastrojem od humoru. Taka jest ironja Słowackiego, gdy dotyka wad narodowych, gdy je chłoscze w *Kordjanie*, *Grobie Agamemnona* czy też w *Lilli Wenedzie* i *Beniowskim*. Jej rola wtedy jest wybitnie społeczna. Ironja jest napomnieniem, które ma prowadzić do pokonania wad i słabości.

¹ Por. część pierwszą rozprawy, rozdział 4, 5, 6.

² Odpowiednie przejawy i różne odcienie ironji były zaznaczone przy szczegółowej analizie nastrojów ironicznych Słowackiego.

³ Por. część pierwszą, o ironji Lippsa (rozdział 6).

Poznaliśmy też ironję, której podkładem jest wojownicza pozycja względem świata, która jest narzędziem ostrem, bezwzględne w walce. To jest istotą ironji według Lemkego. Jest też patrzenie na rzeczy pod kątem widzenia śmieszności, które jest nieodzownym warunkiem śmiechu według Müllera-Freienfelsa. Podkreśla on też afekty walki, agresywności, poczucia wyższości, co znamionuje ironję autora *Beniowskiego*.

Niebrak też w niej pierwiastków sympatji ku przedmiotowi ironji; jest wtedy pogodna (w drobnych fragmentach dramatycznych) i odpowiada ujęciu Höffdinga, który za podstawę uważa nie negatywny, lecz pozytywny stosunek do życia, lub przynajmniej to, by ironizujący siebie też włączył w ironję. Stosunek Słowackiego do życia, jest taki, jak tego Höffding żąda: widzieliśmy wyraźne kroczenie ku pozytywnym wartościom. Dwa główne czynniki, skłaniające do ironji: 1) ucieczka umysłu o bogatej treści i wewnętrznym bogactwie, potrzeba izolacji od otoczenia, lub też 2) potrzeba znalezienia drogi umożliwiającej współnictwo z przedmiotem ironizowanym są źródłem ironji Słowackiego. Jest u poety ta »wielka ironja«, która widzi, że życie jest wielkie i małe, że sprzeczności są jego istotą, staje się ona niemal światopoglądem. Te pierwiastki są podstawą ironji losu, czy ironji tragicznej wielkich dramatów Słowackiego.

Jest ironja Słowackiego indywidualna i społeczna, a jej przyczyną: konflikt uczucia i rozumu, myśli i czynu, a zwłaszcza ideałów i rzeczywistości. Konflikt myśli i czynu, tak znamienny dla poety, rodzi przede wszystkim ironję ku sobie zwróconą. A dwoistość ideału i rzeczywistości, niewspółmierność marzeń i ich realizacji znaczy się krwawymi głoskami w jego życiu. Ona jest przyczyną smutku, a rodzi w pewnych wypadkach ironję. Pallante widzi w ironistach przede wszystkim uczuciowców: ironja jest u nich osłoną uczucia, a oni też często ironizują samych siebie. Słowacki szydzi z własnej uczuciowości, z rzeczy kochanych a minionych, czego przyczyną jest albo wstyd własnej tkliwości, albo niemoc przywrócenia czegoś. »Ironja, uczuciowa córka bólu«, jak ją określa Pallante, jest znamienna dla twórczości Słowackiego. Ironja Słowackiego, głęboko analizująca siebie i drugich, jest par excellence uczuciowa. Na jej dnie drga zawsze namiętne uczucie, pokryte smutkiem, a czasem właśnie pełne zemsty i chęci odwetu, ale zawsze uczucie, nie chłodny rozsądek. Jest ironja Słowackiego zarówno społeczna, jak i indywidualna, skierowana przeciw sobie i drugim, wpływająca z głębi uczucia.

Wypływa też z tego, co Paulhan jako jej przyczynę ujmuje, ze sprzeczności pierwiastku egoistycznego i społecznego, którato sprzeczność znajduje jedyną możliwą pozycję (attitude)

dla jednostki w jej stosunku ironicznym względem świata. Jest to ironja jednostki silnej i świadomej, która widzi tę sprzeczność w sobie, która ma jednak wiele miłości do świata. Przecież nie co innego, jak walka tych dwóch właśnie pierwiastków w duszy poety budzi w nim ironję względem drugich, gdy pierwiastek egoistyczny bierze górę, a samoironję, gdy przez pryzmat uczuć społecznych patrzy na własne życie i własną wartość.

Ironja ustaje w ostatnim okresie, bo walka ta została zniesiona i wreszcie zapanowała zgoda między temi sprzecznościami: indywidualista nie pozbył się swych marzeń i owoce ich objawiły się w koncepcji *Króla Duchy*, społecznik zbratał się z ludźmi i znalazł wspólny z nimi cel.

Wyrosła ironja u naszego poety¹ na podłożu poczucia wyższości jaźni twórczej nad światem, była ironją typowo romantyczną, była konsekwencją siły fantazji twórczej poety, która dyktowała mu bunt przeciw światu, przeciw pierwiastkom racjonalnym życia w myśl idei zwycięstwa pierwiastków irracjonalnych, w myśl tego, że nierzeczywiste może się stać rzeczywistym, jeśli tego zapragnie fantazja poety; pozwalała ta ironja romantyczna igrać z życiem, wznosząc się ponad życie i wszystkie jego słabostki (*Król Ładawy, Balladyna, Beniowski, Fragment powieści*). Pozwalała poecie na złamanie wszelkich wielkości, na wykazanie ich nicości, na walkę z wszystkim, co w treści czy formie ciasne, małe, ograniczone (*Beniowski*).

Wypływała ironja z rozbieżności między ideałem a rzeczywistością. Poeta wypiastował w swej duszy ideał moralności, prawdy, siły piękna, wiarę w niespożytą wartość swej sztuki, wiarę w to, że należy się trochę szczęścia każdemu człowiekowi. Życie, szara rzeczywistość burzyły w gruzy ideał moralności i prawdy, klęski narodu obalały ideał siły rodaków, słabła wiara w to, że sztuka jest dostojnością, unicestwiała się marzenia o sławie i szczęściu osobistem.

Wyrastała ironja z rozdarcia między myślą a czynem, pod którym cierpi ironista Szczęsny i Kordjan, niemogący, jak sam poeta, dokonać czynu, wyrastała z innych sprzeczności wewnętrznych, jak walki instynktu egoistycznego ze społecznym, z walki sprzecznych uczuć poety, co pędziły go ku ludziom i od ludzi odpychały.

A podłożem uczuciowem był gniew, nienawiść, antypatja, poczucie poniżenia (*Kordjan, Beniowski*), które dyktowały bezwzględna walkę przy pomocy ironji, by zgniebić, poniżyć, osłabić tych, co jego uznać nie chcieli. Ale wyrosły te gniewy i nienawiści na tle wielkiej miłości do świata, miłości często zawiedzionej (miłość do

¹ Por. część pierwsza, rozdział 7. Synteza.

kobiet, miłość do narodu, uwielbienie dla wielkości Mickiewicza), na tle sympatji, która pragnie przeobrazić zło istniejące.

Różne były rodzaje i odcienie ironji, ale przeważała namiętna, rozpalona, uczuciowa; bezwzględny subiektywista, uczuciowiec, natura nerwowa i bardzo subtelna, człowiek dumny rzadko umiał zapanować nad uczuciami i użyć ironji ciętej, chłodnej; ta przeważała tylko w chwilach triumfu (po wydaniu *Beniowskiego*).

Przedmiotem ironji Słowackiego jest przede wszystkim społeczeństwo: przez ironję piętnuje jego bezwolę (*Lambro, Kordjan, Lilla Weneda*), serwilizm (*Kordjan*), brak zgody, istnienie stronnictw (*Anhelli, Beniowski*), niemożliwość wykrzesania siły ze siebie (*Lilla Weneda*), buńczuczność przy braku skromnego bohaterstwa (*Grób Agamemnona*), pozę i pogon za romantycznością (*Fantazy*), fałszywą religijność (*Beniowski*); *Beniowski* jest ostatecznym wyrazem krytycyzmu poety względem wszelkich słabości narodu. Ale niemniej ostro i boleśnie piętnuje poeta siebie, jeśli cierpi na te same choroby. Piętnuje własną bezwolę (*Lambro, Kordian, Horsztyński*), pozę romantyczną (*Podróż na Wschód, Beniowski, Fantazy*), bajronizm (*Beniowski*); i znów *Beniowski* jest tem dziełem, w którym zironizował wszystkie swe słabości.

Celowość ironji poety: Dzięki ironji artystycznej potrafił poeta odmalować świat i ludzi, wznosił się ponad świat w utworach, gdzie króluje ironja romantyczna. Celem jest niekiedy ucieczka od świata, izolacja swej wartości wewnętrznej w poematach ironicznych (*Podróż na Wschód, Beniowski*). Dzięki ironji poeta uwalnia się od nadmiaru uczucia (namiętne strofy *Beniowskiego*), dzięki niej może dojść do pogodzenia się »na nowo« z światem, z którym był poróżniony, zyskawszy pewność, że idea zwycięży (*Beniowski, Fantazy*).

I tak wypływała ironja z głębi duszy poety i odzwierciedlała wszelkie szlachetne jej pierwiastki, nie zasłaniając też ludzkich słabości tego, którego pierś była »na miarę Fidjasza, nie krawca«. Ukazała nam ona pełną cierni drogę poety, dążącego niezmordowanie i konsekwentnie do uzewnętrznienia własnego piękna wewnętrznego, do sypania go pełnemi garściami tym, którzy go czasem przyjąć nie chcieli, lub nie mogli, nie znając jego bezcennej wartości. W jej świetle zobaczyliśmy nietylko »twarz dumną« ale częściej smutną, ona odsłaniała nam nietylko artystę, ale i człowieka cierpiącego, rzucającego »kawałami serce« między ludzi, ciskającego im gromy za to, że słabi i bezduszni, a targającego własną duszę, ilekroć za mało była »anielska«, człowieka samotnego, a dążącego wiecznie do ciepła serc bliskich, odpychanego przez nie, a jednak niestrudzonego w dążeniu do ideałów, choć drogi ku nim były nietylko »górne«, ale i »chmurne«, choć były »puste i szerokie, jak złote pustynie Suez«.

»Artysta musi być uniwersalny i samotny« — powiedział Leonardo da Vinci. Takim był Słowacki, ale niemniej cierpiał pod tem, że dlań »serca wstrętne«...

Ironja jego ukazała nam pełnego człowieka..., a przecież krytyka może i powinna być, jak mówi Zdziechowski, »czemś więcej, niż galezią psychologii, bo rozmową z tymi bojownikami słońca, z wieszczami, którzy w najświętszych chwilach swego życia skupiali w sobie tęsknoty i porywy ludzkości, przeobrażając je w fontanny światła — tryskające ku niebu«.

CZEŚĆ TRZECIA.

Typ ironji obiektywnej i subiektywnej na wzór Shakespeare'a i Byrona.

1. O wpływach literackich.

Ironji od nikogo zapożyczyć nie można: ona jest pewną postawą wobec ludzi i wypadków, ona jest nastrojem, wypływającym z głębi duszy twórcy. Ale nastrój ten poszukuje pewnej formy, najodpowiedniejszej dla siebie, pewnego wyrazu, któryby najlepiej oddał treść i jakość nastroju. Tę formę dla ironji można świadomie lub nieświadomie naśladować.

Śledziliśmy ewolucję nastrojów ironicznych u Słowackiego od słabej ironji pierwszych utworów przez »fortissimo« oktaw *Beniowskiego* do »lento« w utworach mistycznych. Staraliśmy się zbadać genezę tych nastrojów, szukając jej w dyspozycji psychicznej poety i warunkach zewnętrznych. Nie pominęliśmy przy tej sposobności i formy, bo treść od formy, zwłaszcza przy analizie ironji, oddzielić się nie da. Wszak ironja to nastrój, ściśle wiążący się z formą ironiczną.

Teraz zadaniem naszym będzie dokładniejsza analiza formy, typów ironji, co rzuci też wyraźne światło na jej istotę. Dwa typy i dwie formy ironji ma Słowacki: formę obiektywną w utworach dramatycznych, gdzie ironja w pośredni sposób oddaje nastrój poety, albo służy do pogłębienia charakterystyki osób, do splotu akcji, gdzie powiększa prawdę psychologiczną kreacji poetyckich, nie będąc wyrazem nastroju poety, lecz tylko elementem literackim, — i ironję subiektywną. Ironja subiektywna wypowiada się w osobie pierwszej, oddaje bezpośrednio nastrój twórcy. Tę znajdziemy w utworach epiczno-lirycznych. Mistrzem ironji przedmiotowej był Shakespeare, typ ironji nawskróś subiektywnej stworzył Byron. Oba byli wzorami dla Słowackiego. Oba typy stworzył on, ulegając mniej lub więcej swym mistrzom.

Wszyscy prawie wielcy pisarze przyznawali się do zapożyczeń

ideowych, tematowych, a przede wszystkim technicznych, stylistycznych i frazeologicznych. Znane są wypowiedzenia wielkich pisarzy, jak Goethego, Heinego, Shelleya, Musseta, Mickiewicza, którzy się zależności swej nie wstydzą i konieczność jej uznają. Nowsze studia genetyczne też kwestję wpływów i zależności rozświetlają, badając związki ideowe, a przede wszystkim formalne różnych dzieł¹. Nas interesuje przede wszystkim, jak się Słowacki do tego problemu ustosunkowuje.

Zajmował się on kwestją zależności literackich. W »Przedmowie do II tomu poezji« pisze o tem. Zarzucono mu naśladownictwo pewnych scen z *Wallenroda* w *Mindowem*. Mógł tę scenę skreślić, ale »wolałem przecież scenę nietkniętą pozostawić i wyznać, że bez upokorzenia dług myśli względem największego z naszych poetów zaciągam«. »Dzisiejsi poeci muszą również jak dawniejsi w myślach spotykać się, a nawet częściej, bo malują wiernie naturę i serce człowieka; ta różnica tylko zachodzi, że dawniejsi naśladować chcieli i starali się, gdy drudzy przypadkowo naśladowują, ile razy tego uniknąć nie mogą« (w. 46—55). Wykazuje dalej, ilu wpływów dopatrzyłby się można w *Wallenrodzie*. A jednak stwierdza: »...pewnym jestem, że autor zbliżenia obrazów nie dostrzegł i takie przystosowania — równie jak błędy przez drukarzy popełnione — prędzej w oko czytelnika, niż w oko autora wpadać mogą«.

I w tem znaczeniu rozpatrywać będziemy wpływ Shakespeare'a i Byrona na Słowackiego, dając przedtem obraz ironji obu wielkich poetów angielskich, by na tem tle nakreślić oba typy ironji Słowackiego. Nie jest on »bluszczem«, choć czerpie więcej, niż ktokolwiek z naszych poetów romantycznych, choć na Byronie kształtuje typ bohatera i powieści poetyckiej w utworach młodzieńczych, a później na *Don Juanie* i *Childe Haroldzie* typ eposu podróżniczego i żartobliwej epepei, choć od Mickiewicza bierze motywy patriotyczne, mimo że Danta koloryt zabarwia historję wędrówki po piekle, a Calderona wpływ potęguje się w okresie mistycznym, choć Shakespeare był dlań mistrzem w dramacie, a i W. Hugo zaznaczył się też wpływem, choć wreszcie pełnemi garściami czerpie z reminiscencyj klasycznych. Zawdzięcza im wiele: bierze z nich często motywy, postaci, typy bohaterów, szczególnie w kierowaniu akcją, technikę dramatyczną, właściwości stylistyczne, ale wszystko przepaja własną treścią, swemi przeżyciami, wreszcie ubiera to we własną mimo wszystko formę (choć *Beniowski* wydaje się co do formy lądząco do *Don Juana* podobny). A niebrak mu kunsztu alchemika, bo jak on przetapia motywy w złoto poezji.

¹ Problem ten rozpatruje Waclaw Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921.

Widzi Matuszewski u niego »ów szósty zmysł«, t. j. zmysł historyczny, który sprawia, że rozumie wszelkie typy i style twórczości. »Chwytał i wchłaniał w siebie zasłyszane u kogoś motywy i, opierając się na nich, tworzył nowe melodje«. Rzekome pożyczki literackie nie są niczem innym, tylko objawem »owej szalonej i nawskróś nowoczesnej ciekawości estetyczno-psychologicznej«¹.

I to zrozumienie dla twórczości innych, nawet krańcowo różnych genjuszów, widzimy u niego na każdym kroku. Za zrozumieniem szło i nieświadome czerpanie, uleganie kryptomniezie. Wyznanie Słowackiego: »Nie tworzę prawie nic — lecz przypominam« tłumaczy istotę tych wpływów. Pisarze, których w całej pełni rozumiał i oceniał, wpływali na jego twórczość przez tę właściwość, że motywy i tematy z ich dzieł pozostawiały trwałe ślady w jego świadomości i w odpowiednim momencie przypominały swe istnienie, tem bardziej, jeśli w danym okresie brakowało podniet rzeczywistych, dostarczanych przez życie.

I w świetle tego rozpatrywać należy kwestję wpływów literackich na Słowackiego. Po tem wyjaśnieniu, co przez wpływy literackie rozumiemy, możemy przystąpić do kwestji wpływu formy ironji Shakespeare'a i Byrona na Słowackiego.

2. Ironja Shakespeare'a.

Zanim przejdziemy do porównawczej analizy ironji naszego poety, zapoznać się musimy jaknajogólniej z istotą twórczości Shakespeare'a, z tem, co stanowi jej siłę i piękno². Zajmowano się Shakespeare'm, jak może żadnym innym pisarzem, powstała osobna nauka: szekspirologja, a jednak nie powiedziano jeszcze ostatniego słowa o genjusz poety angielskiego. Jest on zawsze równie świeży, młodzieńczy, i dziś przemawia do nas równie silnie jego potężne słowo, jak przemawiało ongiś do współczesnych, zgromadzonych tłumnie na parterze ówczesnego teatru (dzisiejsza galerja), łowiących je chciwie, zwłaszcza że nie macił go przepych sceny, tak wówczas ubogiej.

Trudno nam dzisiaj powiedzieć coś o samym poecie, bo nie zostały po nim ani pamiętniki, ani korespondencja, a jedyne liryczne utwory *Sonety* sprawę jego życia tylko zaciemniają. Oblicze jego zarysowuje się niewyraźnie na podstawie jego dramatów, i to niektórych ich ułameków, jeśli przyjmiemy nawet, że z tą lub inną postacią autor się identyfikuje. Oblicze to tak mgliste i tak efemeryczne, jak zjawia ojca Hamleta, o której trudno powiedzieć, czy to istotnie duch, czy twór wyobraźni Hamleta. Napróżno w tym labiryncie badań nad samym

¹ *Słowacki i nowa sztuka*, str. 63.

² Źródła: Shakespeare W. *Dzieła dramatyczne*, opracował R. Dyboski, Warszawa (12 tomów).

Shakespeare'm prosimy o »fiat lux«. Wszystko, co o samym poecie piszemy, ma wartość hipotezy¹.

Jako jeden z rysów najbardziej znamienitych podkreślić wypada przedmiotowość Shakespeare'a. Zna on ludzi, rozumie wszelkie drgania ich dusz, zna ich zalety i słabostki, a sam wznosi się ponad to wszystko swym niezrównanym obiektywizmem.

Nigdy Shakespeare nie zdradza, z którą postacią on sam się utożsamia; my tylko tego domysleć się możemy, bo trudno przypuścić, by Hamlet nie miał nic z duszy poety, ale z drugiej strony nikt nie dojdzie do tego absurdalnego przypuszczenia, że Shakespeare przeżywał te wszystkie stany, jakie znajdziemy w jego utworach. Umie wczuć się we wszelkie poruszenia dusz najszlachetniejszych i najbardziej niskich, potrafi przedstawić ludzi różnych epok, krajów i ras, rozumie wszelką miłość i nienawiść ludzką, zna całą skalę miłości kobiety i mężczyzny, od młodzieńczej, a silniejszej niż śmierć miłości weneńskich kochanków, do przepotężnej namiętności Kleopatry i Antonjusza, genialnie przedstawia pożerającą ambicję Ryszarda garbusa, i Edmunda, syna naturalnego (*Król Lear*), i Lady Makbeth, rozumie strasliwą zazdrość Otella i okrutny ból Leara, przez córki wygnanego w burzliwą noc... Otello, Lear, Hamlet stali się posagowymi wyobrazicielami tych uczuć, jakie zawładnęły ich postaciami; po wszystkie wieki są temi posagami, o których pisze Słowacki.

A z drugiej strony, jakże różne są postaci jego komedyj; potny Puk, śmieszny Spodek i król humoru, nieśmiertelny Falstaff! Galeria kobiet niemniej bogata, a różne ich typy niemniej subtelnie nakreślone! Niema prawie sfery społecznej, którejby nie dotknął, a bóle blazna są mu równie bliskie, jak smutek królewicza Hamleta. Każdy wiek ludzki ma tu swoich reprezentantów, a nikt prawie nie jest ciosany z jednolitej bryły, każdy ma pewne odchylenia w swym charakterze, i przez to tak bardzo ludzki! Jego osoby to nie typy, lecz charaktery, i to też jedna z genialnych jego cech².

Ma świadomość tego, iż w życiu przeplata się często tragizm z komizmem, że one następują po sobie, często obok siebie, a nawet jeden wchodzi w drugi! Jest pesymistą, ale nie jest to pesymizm ręce opuszczający³ i unicestwiający wszelką energję w życiu. O nim powie-

¹ Stąd te wszystkie absurdalne hipotezy o Baconie i inne, bo są badacze, którzy nie rozumieją, że niewszystko w procesie twórczym da się wytłumaczyć.

² Najmniej prawdziwe są te właśnie posągi z jednej bryły: Ryszard III, Tymon i inne.

³ Por. Leon Piniński, *Shakespeare. Wrażenia i szkice z twórczości poety* (dwie części).

Dyboski, *Wiliam Shakespeare*, Kraków 1927.

dzieć można, że »nil humanum alienum a se esse putat«, a tę cechę humanitarności tak trafnie Anglicy jako »geniality« określają.

Pięknie określił to Wiliam Hazzlitt: »Shakespeare w pewnym znaczeniu słowa był najmniej moralnym ze wszystkich pisarzy, bo to, co zwykle moralnością zowią, składa się z różnych antypatyj, a jego talentu istotą jest sympatja z naturą ludzką we wszystkich jej formach i stopniach, w jej poniżeniach i jej wywyższeniach«.

Młody Shakespeare, żyjący całą pełnią życia intelektualnego i artystycznego, które go widocznie ciągnęło, bo opuścił dom i rodzinę, w pierwszej epoce twórczości pełen jest pogody i żartobliwego humoru. Humor ten wieje z wszystkich jego młodzieńczych komedyj, humor niekiedy mniej subtelny i wybredny, ale zawsze szczery i jasny. Pesymizm autora, a z nim idąca gorzka ironja pojawiają się dopiero szcześnie, kiedy przykre widocznie osobiste doświadczenia wpłynęły na tę zmianę nastroju poety.

»W pierwszej epoce twórczości miał Shakespeare specjalny rodzaj humoru, który odzwierciedlał się w przepojonym przez dowcip, a nawet pogodnym światopoglądzie. Miał wtedy dar obserwowania gry niektórych niskich charakterów i przedstawienia jej. W tym czasie temperament jego zachował pełną świeżość i naturalność. Bez wszelkiej złości patrzył wtedy na ludzką głupotę i na nieporozumienia, wynikające mimowoli między ludźmi. Pełne śmieszności charaktery jego komedji wywołują w nas tylko uśmiech. Kreśli głupotę, ale ona pojawia się tu jakby mimowoli i całkiem naturalnie. To jeszcze nie ironja, która namiętnie wkracza w grę życia«¹.

W młodzieńczych komedjach tryska całą pełnią pogodny humor młodego Shakespeare'a, brak tu prawie zupełnie ironji, a jeśli się pojawia, to żartobliwa jej technika polega na sprzęganiu pojęć, grze słów. Brak tu zgryźliwości i pesymizmu w ironji, a jeszcze bardziej pogodną staje się ona w *Śnie nocy letniej*. Tu góruje nad wszystkim »ironja romantyczna« poety, stojącego nad ludźmi i własnym tworem. Niemalą rolę gra ironja losu, tak brzemienne w skutki w wielkich tragedjach. Tu jest wyrazem pogodnego nastroju. Jest ona wszędzie taka, jak ją Schleglowie określili: »Która żyje nawet w najmniejszych cząstkach całości«². Jest ona w całości akcji³. Jest tu parodja przedstawień lichych euphuistycznego stylu, a obok tego lekka ironja wobec

¹ Tak określa nastrój młodzieńczych utworów R. Saitschick w *Genie und Charakter*.

² »Die selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt«.

³ »Die Ironie bezieht sich aber beim Shakespeare nicht blos auf die einzelnen Charaktere, sondern auf das Ganze der Handlung« (M. Joachimi Dege, *Deutsche Shakespeare*, Probleme im XVIII Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik).

ludzi, których losem kieruje Puk. Ironja ta (mocna wobec kochanków Tytanji) wypływa z przekory Shakespeare'a i pogodnego humoru. Znowu nigdzie nie zaznacza się ona wprost, lecz czysto obiektywnie. Jest to ten wzniosły duchowy obiektywizm czy ironja, która wznosi się nieskończenie ponad wszystko, co względne¹.

Znacznie dojrzałszem dziełem jest *Ryszard III*. Niebrak tu ironji, i to bardziej bolesnej niż dotąd. Ryszard garbus, bardzo mądry i chytry, ironizuje cały świat. Ten obok Jaga najczarniejszy charakter zyskuje wiarę i zaufanie u całego otoczenia. Ironistą okazuje się Shakespeare wobec kobiet. Ryszard oświadcza się o rękę Anny, której zabił męża i teścia, tłumacząc ironicznie te czyny miłością ku niej. Ona go lży, ale go przyjmuje. Podobna jest scena z Elżbietą. Jest więc tu ironja bolesna, wypływająca z głębokich doświadczeń życiowych, i świadczy o rozdarciu duszy poety w konflikcie między ideałem a rzeczywistością. Znowu jednak ironja ta wyraża się czysto przedmiotowo, pośrednio, nawet nie przez osoby dramatu, lecz przez ustosunkowanie się osób i ich słów do czynów. O nastroju poety możemy tylko z nich wnioskować.

Ważniejszym dalszym etapem jest *Romeo i Julja*, pierwsza próba w dziedzinie wielkiej tragedji. Jest tu wiele młodzieńczych uniesień, ekstazy, ale jest i głębsza i bardziej tragiczna niż dotąd ironja. Nie zasada się już ona na grze słów, kalamburach, lecz tkwi w koncepcji. Julja udaje posłuszeństwo wtedy, gdy postanowiła wypić napój usypiający. Rodzice pewni są jej szczęścia i zaledwie wypila napój, który miał zgubę przynieść, zaczynają się przygotowania weselne. W miejsce oblubienicy weselnej znajdują oblubienicę śmierci, a z jękami rodziców w straszną dysharmonję wpada muzyka weselna... Romeo przed śmiercią ma radosne sny, a Julja budzi się o małą chwilę za późno. Jest to wybitna ironja losu, tak częsta w dramatach, gdzie nasze usiłowania prowadzą do innego celu, niż chcemy. Znowu więc to wyraz przedmiotowej ironji dramaturga.

W tej epoce młodzieńczej, która była jeszcze okresem szukania dróg, mało było jeszcze siły, a niewiele też ironji, powstającej zwykle w duszach głębokich i dojrzałych, a rozdartych jakąś wielką sprzecznością. Teraz przychodzi epoka dojrzała, której produktem jest najlepszy dramat historyczny, najsympatyczniejsze komedje i najpotężniejsza tragedia.

Zrazu jest jeszcze ironja pogodna w komedjach »słonecznych«. Szczytem humoru jest *Henryk IV*, gdzie po każdej scenie historycznej następuje scena humorystyczna. Królem humoru jest Falstaff, a cały dramat

¹ »Diese erhabene geistige Objektivität oder Ironie, die sich über alles be-
dingte unendlich erhebt« (Marie-Joachimi-Dege, str. 167).

to niewyczerpana skarbnica humoru. Widzimy tu roześmianą szeroko twarz poety, który śmieje się razem ze swym »miles gloriosus«. Jest tu bolesna przymieszka, bo Falstaff zostaje bez litości odtrącony. Ale naogół stworzył tu Shakespeare wzór dowcipu ciętego, swawolnego, ale jak zawsze obiektywnego. Autor sympatyzuje ze swym rycerzem, ale mimo to nie idealizuje go, lecz tworzy figurę dość marną moralnie, która jednak zdobywa nas beztroskim humorem. Ale i tu, w tej najweselszej części twórczości, nie zapomina on o względnej wartości wszelkich uciech (co znów dyktuje mu bezwzględna przedmiotowość), i tu miesza się pierwiastek tragizmu.

Od tych pogodnych komedyj do największych tragedyj prowadzi droga przez dwa utwory, przez wydawców do komedyj zaliczone ze względu na »szczęśliwe zakończenie«. Ale ono jest właściwie w obu wypadkach przykre, i obie komedje czy też tragikomedje pełne są gorzkiej ironji i świadczą o niezdolności do prawdziwego komizmu w tym okresie. To utwory: *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* i *Miarka za miarkę*. I słuszność tytułów bardzo problematyczna, a temat traktowany z gorzką i pesymistyczną ironją. W obu komedjach jest najczystszy typ ironji o formie przedmiotowej, bo choć nie posługują się nią osoby, lecz sam poeta, to jednak w sposób całkiem pośredni, prawie nieuchwytny.

»Nieutajonym już zgrzytem parodji wydrwiwa uświęcone poezją ideały bohaterstwa w *Troilusie i Kressydy*«¹. Łączy się tu w jedną całość pierwiastek tragiczny z komedjowym, a dzieło jako całość ma wybitne piętno parodji wszelkich ideałów średniowiecznych, a więc bohaterstwa, rycerskiej miłości, poświęcenia. Humor jest ściśle »szubieniczny«, jak to Piniński określa. O ironicznym światopoglądzie świadczy cała koncepcja, ale właściwie wprost nie wypowiada się poeta w tem znaczeniu, by zidentyfikował się z którąś z osób działających. Stoi na ironicznym stanowisku wobec idealizmu, w który już nie wierzy, ale czyni to w sposób pośredni, jak przystało na dramaturga o wybitnej przedmiotowości. Tak więc już w epoce, poprzedzającej wielkie tragedje, ironja naczelne zajmuje miejsce.

Już w dawniejszych dziełach drgała nuta bolesnej ironji, refleksje Jakóba już zwiastowały hamletowskie, już Brutus go przypominał, ale to wszystko było tylko preludjum do wielkiej pieśni ironji, jaką jest *Hamlet*, to najwięcej i najróżnorodniej komentowane dzieło Shakespeare'a. Jakie osobiste bóle i zawody spowodowały hamletowską ponurą refleksję — nie wiemy, boć przecież życie jego, to dla nas »terra ignota«, i z dzieł o niem wnioskować musimy. *Hamlet* — to najsubtelniejsze dzieło

¹ Dyboski, *Dzieła Shakespeare'a*, tom I. Wstęp do *Troilusa i Kressydy*.

Shakespeare'a. Hamlet snuje ciągle monologi, w których odsłania się jego dusza, a przez to i dusza poety. Największym mistrzem jest w satyrze i ironji, »dowcip jego jest świetny, błyskawiczny, lecz niedobroduszy, przeciwnie jest gryzący, jadowity«¹.

Pesymizm głęboki tkwi w duszy Hamleta, tak jak był w duszy jego twórcy, ale pogłębiły go przyczyny zzewnątrz. Postawiony w takie położenie, które czynu wymaga, a nie mogąc się zdobyć na aktywność, ironizuje siebie, kobiety, słabość ludzkich uczuć, fałsz, słowem — ostrze jego ironji nie oszczędza nikogo. Tu po raz pierwszy ironja prawdziwie pesymistyczna, bo odrzuca wszelkie blaski jasnego i pogodnego humoru, a bronią jej jest dowcip ostry i cięty, mimo subtelności bardzo do-
tkliwy.

Tu po raz pierwszy czujemy bardzo silną nutę osobistą. Snać nadeszła ciemna epoka w życiu Shakespeare'a. Wyrazem pesymizmu jest i *Otello*; i tu niebrak ironji, ale znów czysto przedmiotowej. Jago, potwór moralny, »idealista złego« (Dyboski), odnosi triumf nad potężną miłością Otella, zyskując, podobnie jak Ryszard III, zaufanie u całego otoczenia, i podobnie jak tam, zło odnosi zwycięstwo. Objawia się tu silnie tragiczna ironja losu. Podobnie jak w *Romeu i Julji*, Desdemona ma bezpośrednio przed śmiercią dużo pogody. Cały utwór gra dwoma barwami, które się przeplatają: entuzjazmem dla miłości i ironją nad losem ludzkim. Na te dwa często współdziałające czynniki zwrócili uwagę Schległowie, to podkreśla też M. Joachimi-Dege.

Ironja losu dzierży naczelne miejsce w *Makbecie*. Tu, jak w *Ryszardzie III* i *Otellu*, z jednej strony okropne zbrodnie, z drugiej ślepa wiara otoczenia w zbrodniarzy. Król Duncan wierzy Makbetowi i jego żonie wtedy (akt I, sc. 3, 4), gdy my już znamy ich zbrodnicze zamiary. Podobne jest zachowanie się wobec Banka (akt III, sc. 1). Ironja losu gra w życiu człowieka ogromną rolę, wprowadzenie jej więc jako czynnika zasadniczego do dramatu świadczy o głęboko zakorzenionym pesymizmie, a zarazem jest dowodem zrozumienia życia ludzkiego i wszelkich jego czynników. Tę ironję losu uważa Dyboski, idąc za Bradleyem, za objaw świadomości Shakespeare'a, że tworzy nie dla chwilowych efemerycznych potrzeb swego teatru, lecz dla wszystkich wieków.

Król Lear obejmuje widnokreśli szersze: tu już kataklizm dwóch rodzin, a z nieszczęściami ludzi harmonizuje natura. Znowu zło bierze górę, bo Edmund nad Edgarem, złe córki nad Kordelją, a nawet po wykryciu zbrodni Kordelja ginie: Wyrazem poglądu ironiczno-pesymistycznego na świat jest najmędrszy, filozoficzny błazen. On śmieje się

¹ Piniński, *Shakespeare*, cz. I, str. 237.

nawet z tego, co kocha, w myśl zasady błazna z *Wieczoru trzech króli*: »Błażeństwo krąży nad światem jak słońce i zarówno wszystkim przyświeca«. Na całe życie patrzy z ironją gorzką, ale pełną filozoficznego spokoju i mądrości. Nie opuszcza i tu ironja gruntu czysto przedmiotowego.

Wyrazem najskrajniejszego pesymizmu poety jest *Tymon Ateńczyk*. Jesliby przez Tymona mówił sam Shakespeare, przypuścić należałoby, że ogarnął go pesymizm, graniczący z mizantropją. Tymon pod wpływem rozczarowań do przyjaciół ucieka od świata i gromy nań rzuca zdaleka. Niema tu ani odrobiny humoru, brak błazna, któryby rzucił snop świetlistego dowcipu na ponure tło refleksji mizantropa. A co najciekawsze, że sam Tymon otoczony jest przez autora powagą: ani razu nie pozwala on czytelnikowi śmiać się z tego bohatera, jak Cervantes w *Don Kiszocie*, czy sam Shakespeare w innych kreacjach.

Na tem jednak wyczerpały się wszystkie możliwości artystyczne w tej dziedzinie, a zarazem nastąpił przełom w życiu. Od najwyższego punktu linii ironji poety zstępujemy teraz na ten poziom, od którego zaczęliśmy: nastrój staje się w ostatnich dramatach, baśniach równie pogodny, jak był w młodzieńczych, co tem bardziej znamienne, bo tam pogoda i humor wypływać mogły z nieznamości życia, tu zaś objawiają się po wszelkich zawodach i rozczarowaniach.

Podobnie jak były w twórczości poety trzy słoneczne komedje, tak *Cymbelina*, *Baśń zimową* i *Burzę* uważać należy za typy baśni »słonecznych«. Czujemy w Prosperze dobrotliwy uśmiech starca, który wiele przeszedł, przecierpiał, a w walkach zdobył pogodę, hart i filozoficzną mądrość, którego »śpiew łabędzi« jest wyrazem doskonałego spokoju i pogodzenia się z losem.

Zanika tu zupełnie ironja, która widocznie wpływała z wewnętrznego rozdarcia poety i wraz z niem zanikła.

3. Synteza »zasobów« i »sposobów« ironicznych Shakespeare'a.

Rozwój nastrojów Shakespeare'a tak się więc przedstawia: zrazu jest młodzieńcza, beztroska epoka, potem przychodzi okres, poprzedzający tragiczny pesymizm, potem czas najwyższego napięcia sił życiowych i twórczych, ale zarazem najgłębszego pesymizmu, wreszcie epoka pogody starczej, pogody człowieka, który poznał już wszelkie złe i dobre przejawy życia, zwalczał je humorem i ostrą ironją, by ostatecznie dojść do konkluzji, że zło i dobro istnieją obok siebie na świecie, że z tem należy się pogodzić i znosić to z wielką pogodą ducha, okraszoną najwyżej humorem, który określićby można (według Höffdinga) jako »wielki humor«.

Były usiłowania wyciągnięcia stąd wniosków, że Shakespeare tworzył charaktery bez entuzjastycznych obsłonek, a los kreślił z całym jego okrucieństwem, bo był względem swych tworców obojętny. Ale słusznie ujmuje to jeden z wielkich krytyków, Dowden, twierdząc, że przedmiotowość jego względem osób dramatu wypływa nie z obojętności, ale właśnie z żywego zainteresowania dla nich i z chęci oświecenia ich z wszystkich stron i uwypuklenia tego, co w nich złe i dobre. Łączy się w jego dziełach ból i śmiech, powaga z komizmem, wzniosłość charakterów z ich poziomością. Wszechstronność jego tłumaczy się nie tylko wielkim bogactwem struktury psychicznej i głębokimi przeżyciami, ale zapewne i bystrem spojrzeniem na świat i czujną obserwacją. W jego humorze i ironji czuje się głębokie spojrzenie znawcy życia. Humor Shakespeare'a jest wyrazem jego umiłowania rzeczywistości.

Mimo wszystko nawet w epoce pesymizmu nie jest jego ironja rozkładającym i ujemnym czynnikiem. Nie traci on wiary w istnienie rzeczy dobrych i wielkich; choć życie samo przynosi tyle brzydoty i cierpienia, to jednak pesymizm jego, wypływający z głębokiej znajomości życia, zostawia pewne, choćby małe okienko, przez które oglądać można jaśniejszą stronę życia. A jak pesymizm Shakespeare'a nie jest pierwiastkiem destruktywnym, tak i ironja jego, wypływająca z głębi duszy, nie jest unicestwiająca.

Gdybyśmy chcieli wciągnąć ją w którąś z kategorii estetycznych, znaleźlibyśmy się w kłopotcie, bo istota jej jest tak wszechstronna, że da się objąć wszystkimi ramami. Wypływa ona z rozdarcia wewnętrznego autora (jak każda ironja), z konfliktu między światem idealnym a rzeczywistością. Taka jest ironja samego autora, taka jest ona u jego postaci, bo przecież przez nie, a nie bezpośrednio on się wypowiada.

A że zna wszelkie odcienie duszy ludzkiej, więc też we wszelkie odcienie ironja jego obfitować będzie. W tej bogatej skali wielką rolę gra ironja ludzi nieszczęśliwych; tu znów rozróżnić trzeba jej cel. Hamlet jest nieszczęśliwy przez wewnętrzne rozdarcie między myślą a czynem, między »intelligence« a »sensibilité« (Pallante), a ironja jego jest nie tylko walką z otoczeniem (rodzicami, fałszywymi przyjaciółmi), gdzie ma być bronią, ale jest też duchową ucieczką przed niem, jest tem, co Höffding ujmuje jako potrzebę izolacji przy wewnętrznym bogactwie. A wobec otoczenia spełnia rolę satyrycznego bicia, a zarazem miłosnego upomnienia (wobec matki). Jest też czasem użyta wobec istot bardzo kochanych (Ofelja), by maską zasłonić oblicze smutne i pełne bólu. Jest wreszcie ironją filozofa nad marnością świata tego (na emmentarzu). Tu na pierwszy plan wybija się nietyle uczucie, ile refleksja.

Ironja Leara jest też ironją z nieszczęścia, ale jakże inną! Tam wymagała subtelnej ciętości, tu pada ona jak grom na głowy winnych. Jest żywiołowa raczej, niż refleksyjna. Inna jest u Tymona, którego nieszczęście mniej uzasadnione, niż Leara, a ironja bardziej bezwzględna i pogardliwa. Tam na dnie drgał silny ból, tu ból, posunięty do mizantropji. Otello — pod wpływem nieszczęsnej zazdrości — staje się ironistą, ale jakże inna znów jest jego ironja; jest bolesna dla Desdemony, a na jej dnie czuje się nieszczęsna, złamaną miłość i namiętność, która jeszcze nie została unicestwiona, a nie ma już sił, bo nie ma wiary.

Błaznowie Shakespeare'a, zwłaszcza błazen Leara, mają ironję niezmiernie głęboką; to także ironja istot nieszczęśliwych. Błazen, mający odpędzać z czoła swego pana chmurę smutku czy gniewu, i to często własnem skrwawionem sercem, nie zasługuje bynajmniej na miano istoty szczęśliwej. W swem nieszczęściu nabiera tem więcej bystrości i obserwacji życia, i ironja jego odznacza się ogromną znajomością rzeczywistości w jej wszelkich przejawach.

Inną kategorię ludzi nieszczęśliwych stanowić będą zazdrośnicy, lub ludzie bardzo ambitni. Ci ironizują otoczenie, a jest to ironja ludzi słabych, która ma być dla nich samoobroną, a zarazem ma unicestwić to, co osiąść pragną, a co posiadli inni. Taka jest ironja Ryszarda III, Edmunda (z *Leara*), Jagona i innych.

Bywa i ironja lekceważąca, która wypływa z poczucia wyższości, a jednak nie może odmówić sobie tej satysfakcji, by tę wyższość wykazać. Taka jest u Korjolana i Menenjusza względem plebsu rzymskiego, taka jest u Tymona wobec odwiedzających go w lesie przyjaciół, taka często ironja Kleopatry wobec ukochanego Antonjusza. Ironja ta wypływa z poczucia swej mocy. Pewna siebie i lekceważąca jest ironja Edmunda, który czuje, że jego będzie zwycięstwo. Z tą poczęści łączy się ironja cyniczna, pewna siebie, lekceważąca wszystko, co dobre i złe. Taką ironją obdarzone są niektóre osoby w *Tytusie Androniku*, taką Jago, Tersytes i Diomedes w *Troilusie i Kressydzie*.

Ironją okrutną posługują się też niektóre inne osoby. Pierwszą kategorią: ludzie nieszczęśliwi ironizują, bo cierpią, inni ironizują, by poniżyć to, co dobre, lub tych, co wyznają wrogie dla nich zasady moralne, polityczne czy społeczne.

Wreszcie inną całkiem kategorię reprezentuje typ ironji żartobliwej, której odcienie równie bogate, jak w ironji poważnej, bolesnej czy krwawej. Spoczywa na jej dnie odrobina złośliwości i nieczułości (jak to nazywa Bergson), a jednak jest tu też sympatja. Ironizuje się to, co się lubi, bo ono trochę śmieszne, a jednak kochane. Taka jest ironja w *Śnie nocy letniej*, taka ironja Julji względem mamki,

królewicza Henryka wobec kochanego Falstaffa. Podobnych przykładów byłoby mnóstwo.

Są tu jakby trzy stopnie ironji. Pierwszy rodzaj to ironja bolesna ale niewalcząca, bo przekonana o konieczności istnienia zła obok dobra. To ironja ludzi nieszczęśliwych, którzy jednak nie walczą z nieszczęściem przy pomocy humoru i dowcipu. Jest to jakby Lippsa »ironja pogodzona«. Drugi stopień stanowi ironja ludzi zazdrosnych, ambitnych, cyników, którzy starają się zwalczyć ironją to, co im się nie podoba, lub to, czego znieść nie mogą. To Lippsa drugi stopień: »ironja poróżniona«. Wreszcie trzeci, który pojawia się u Shakespeare'a w zaraniu i u schyłku życia, to to, co Lipps nazywa »pojednanym ironicznym humorem«. Znamy zło życia, wiemy, że ono przynosi obok szczęścia wiele chwil złych, że często triumfuje zło i płaskość, a jednak w głębi serca przekonani jesteśmy, że po upadku wszystkiego wyrośnie z gruzów nowe dobro, bo zło zniszczy się samo w sobie.

Dramaturg tej siły, co Shakespeare, sam aktor, znający świetnie siłę słowa w dialogu i techniki w dramacie, ma nieprzebrane bogactwo form¹. Jeśli idzie o ironję pośrednią, taką, jaką u Shakespeare'a spotykamy, to ma ona dwa główne sposoby: a) trafny i cięty styl ironiczny, umiejący odpowiednie odcienie podkreślić, i b) technikę w budowie dramatu. Oba sposoby »par excellence« odpowiadają typowi ironji przedmiotowej: stylem posługują się osoby jego dramatów, technika i kompozycja składają się na odpowiednią budowę, w której wypowiada się ironja przedmiotowa.

Jeśli idzie o styl ironiczny, to sposoby są różne: pozorna pochwała, lub nazwanie rzeczy ujemnej mianem dodatniem. Inny odcień ma ironja, zasadzająca się na delikatnem nazwaniu czegoś ujemnego (ks. Henryk w rozmowie z Falstaffem nazywa jego tchórzostwo »instynktem«). Ironja polegać może na przeniesieniu pojęć jednej sfery do innej (np. użycie pojęć materialnych w sferze niematerialnej)². Pokrewna ironji pozornie chwalaćcej jest ironja oparta na pochlebstwie i pozornej życzliwości (ironja Antonjusza w mowie pogrzebowej, nazwanie przez Kordelję siostr »klejnotami ojca«; bardzo często taką formę przybiera ironja Hamleta).

¹ Tym problemem zajmuje się rozprawa F. Lederera, *Die Ironie in den Tragödien Shakespeare's*. Brak tam zupełnie analizy genezy ironji i istoty ironji Shakespeare'a.

² Hamlet boleje nad tem, że matka wkrótce po śmierci ojca wyszła zamąż:

Oszczędność, bracie, oszczędność. Przygrzane
Resztki przysmaków z pogrzebowej stypy
Dały traktament na ucztę weselną.

Inna forma ironji polega na sprzęganiu pojęć kontrastowych, przez co powstaje dowcip ironiczny.

W młodzieńczym okresie używa często Shakespeare ironji, opartej na grze słów i kalamburach. Chcąc jakąś postać zironizować, obdarza ją odpowiednim stylem (np. styl rzemieślników w *Śnie nocy letniej*, styl Polonjusza). Bywa też ironja w nazwiskach osób (kontrast między nazwiskiem a charakterem), lub tytułach utworów (kontrast ironiczny między faktyczną treścią utworu, a jego tytułem, np. *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, *Miarka za miarkę*).

Dość prymitywna jest ironja, polegająca na określeniu rzeczy mianem dodatniej, by potem odsłonić stan ujemny. Głębszą formą ironji jest ta, która polega na rozmyślnem nazywaniu rzeczy ujemnej dodatnią, by ukryć swe faktyczne zdanie. Nie idzie tu o pozorną pochwałę, lecz o udawanie rozmyślne, że wszystko jest w porządku, gdy jest bardzo źle.

Taką ironją posługuje się często Hamlet (akt II, sc. 2). Polonjusz zapytuje: Jakże się miewa mój łaskawy Książę Hamlet?

Hamlet: Dobrze dzięki Bogu.

Mówi to wtedy, gdy już wie o wszystkim i czuje się bardzo źle. To samo z Ofelją (akt III, sc. 1). Wreszcie szczytem tego udawania jest scena (już raz przytoczona) po przedstawieniu, kiedy Hamlet nacocznie się przekonał o winie matki i, choć mu serce pęka, śmieje się. »Ha, ha, ha, niema tam gdzie jakiego grajka? Hej!«.

Innym zupełnie rodzajem będzie ironja pośrednia, która nie polega wprost na słowach, ale tkwi albo w akcji, albo w jej splocie (splot akcji tragicznej z komiczną). Czasem tkwi w położeniu, czasem w konfliktach spowodowanych nieświadomością sytuacji u pewnych osób, albo też jest ironją w związku z tem, co potem nastąpi.

Ironja autora przejawia się często w zasadniczej koncepcji: w *Straconych zachodach*, we *Wszystko dobre co się dobrze kończy* i w *Miarce za miarkę*. Zajmiemy się ironją, która się nią staje w związku z tem, co nastąpi. Taka jest ironja w stosunku do królowej w *Hamlecie* (królowej ze sceny przedstawienia), która zapewnia męża o swej dozgonnej wierności, a w chwilę potem zabija go na podstawie już przedtem powziętego postanowienia. Szerokie pole działania ma ten rodzaj ironji w *Królu Learze*. Ironja tkwi w słowach pewnych osób w związku z ich zamiarami i późniejszymi czynami. Zaraz z początku zapewnienia córek starszych wydają się sztuczne, bo przesadne, a ironją są w związku z ich czynami. Taksamo wygląda stosunek Edmunda do ojca i taka sama jest tu ironja. Taką ironję ciągle spotykamy w *Makbecie*, gdzie my już jesteśmy świadomi zamiarów jego żony i dlatego jako takie odczuwamy pochlebstwa wobec króla.

Przez to już wkraczamy w dziedzinę tragicznej ironji losu, polegającej albo na nieświadomości sytuacji u pewnych osób, albo na igraszcze losu, który środki ludzi kieruje ku wręcz przeciwnym celom, niż zamierzały.

Zaraz po przepowiedni czarownicy Makbet jest zdecydowany iść ku swej sławie. Ale wobec króla udaje pokornego sługę:

Boć siły nasze są dziećmi, sługami tronu i państwa.

A potem, gdy król zapowiada, że tron odda synowi:

Makbet (do siebie) ...Trzeba mi usunąć
Z drogi ten szkopuł, inaczejbym runąć
Musiał w pochodzie...

A król zaraz potem:

W istocie dzielny to człowiek, mój Banku,
Nie mogę się dość jego zaletami
I oddawaniem mu pochwał nasycić
Nieporównany to skarb taki krewny.

W całej tej scenie działa Shakespeare już potężnie efektem ironji tragicznej: raz wypływa ona z tego, co ma nastąpić, kiedyindziej my znamy już zamiary, ale nie znają ich osoby działające.

Ślepa wiara w ludzi, którzy staną się narzędziem w rękę tych, którym wierzą, to tragiczna ironja losu. Taką ironją są radosne sny Romea bezpośrednio przed śmiercią Julji i jego własną. Taka wiara Desdemony (akt III, sc. 3) w Jaga: »Dobry to człowiek«, a bezpośrednio przed śmiercią (akt V, sc. 1) o nim:

O wolny, poczciwy Jagonie,
Coś tak wziął żywo krzywdę przyjaciela.

Taka jest końcowa scena *Leara*, kiedy ulaskawienie przychodzi po śmierci ulaskawionych. Takto los rzuca ludźmi, jak piłką.

Podobne uczucia i nastroje wzbudza ironja oparta na połączeniu tragizmu z komizmem. Nie będziemy zajmować się różnemi splotami tragizmu z komizmem (więcej formalnemi), ale chodzi o połączenie wewnętrzne treści tragicznej z komiczną. W *Romeo i Julji*, wtedy, gdy ona leży uspiona i pozornie martwa, wchodzi do domu muzyka weselna, a muzykanci dowcipnie się zabawiają. Wreszcie potężnie działa scena, gdy zboląły i niecałkiem już normalny król Lear w towarzystwie błazna i niby warjata sprawuje sądy nad niewdzięcznemi córkami — stolkami.

Tu czujemy, w co się obraca wielkość doczesna i jak słaby jest człowiek, a jego czyny i wielkość spadają często »du sublime au ridicule«.

Łącząc wielkość z małością, to co warte wiele i godne z tem, co

małe i przemijające, okazuje się Shakespeare bajecznie przedmiotowy, bo umie wszystkie pierwiastki odtwarzać wiernie i łączyć harmonijnie, okazuje się też niezwykłym znawcą życia i serc ludzkich i godnym słów Johnsona:

Nie jednemu śpiewał
Ale wszystkim wiekom.

4. Ironja typu Shakespeare'a w okresie młodzieńczym i szwajcarskim twórczości Słowackiego.

To, co stwierdziliśmy w kwestji wpływów i naśladownictwa, zastosować da się też w całej pełni do wpływu ironji Shakespeare'a na ironję »polskiego Szekspira«¹. Stosunek swój do Shakespeare'a zaznaczył Słowacki kilkakrotnie w listach, przedmowach i dziełach. Już w »*Przedmowie* do trzeciego tomu poezji«, stawia mistrza dramatu angielskiego wyżej od Danta, Woltera i Byrona, bo ci wyobrażają epoki. »Wyżej nad nich wznosił się Szekspir, bo on nie własne serce, nie myśli swego czasu, lecz serca i myśli ludzkie, niezależne od epoki przesądów, malował i stwarzał władzę do boskiej podobne«. Tu już podkreśla wszechstronność i genialność jego talentu. Nie będąc jak on aktorem, nie widząc nigdy rodzimej sceny, a rzadko dobrą scenę zagraniczną, rozczytuje się ciągle w dziełach Shakespeare'a, z nich czerpiąc podniecie do twórczości dramatycznej. Przeniósł to do *Kordjana* (akt II), gdzie Kordjan pod Dovrem »czyta Szekspira — wyjątek z tragedji p. t. *Król Lear...*«, a potem z uwielbieniem mówi o nim:

Szekspirze! duchu! Zbudowałeś górę,
Większą od góry, którą Bóg postawił.
Boś ty ślepemu o przepaści prawil,
Z nieskończonością zbliżyłeś twórz ziemi.
Wolałbym ciemną mieć na oczach chmurę,
I patrzeć na świat oczyma twojemi.

(w. 76—82)

18. XII. 1834 pisze do matki o *Balladynie* i sam przyznaje podobieństwo z *Królem Learem*:

»O, gdyby stała kiedy przy *Królu Learze*! Szekspir i Dant są teraz mojemi kochankami, i już tak jest od dwóch lat. Im więcej się w obydwóch wczytuję, tym więcej widzę piękności, Mamo moja!«. Potem porównuje siebie z rycerzem na wygnaniu, Ryszardem II, który ubolewa nad sobą, że język jego stał mu się niepotrzebnym. Z Neapolu pisze (3. VIII. 1836): »Całe dnie przepędzałem z sobą samym i Szekspirem«.

¹ *Krytyka krytyki i literatury.*

Aktem hołdu dla mistrza stało się wyznanie, złożone w »*Liście do Aleksandra H.* (pisanym na łódce Nilowej)«. Poeta ogląda piramidy i przyznaje:

Wyznam ci, że mi widać głębiej i wyraźniej
 Gmachy, stawiane myślą w krajach wyobraźni.
 Jakże się piękną zdaje przy dumań pochodni
 Makbet, ta granitowa piramida zbrodni.
 Ludziom na nią wchodzącym bledną z twrogi twarze.
 Placzesz nad piramidą nieszczęścia w Learze.
 Z niczego, a zazdrością już szatana bliski
 Otello, jak bodzące niebo obeliski.
 Jeśli gmachy piramid miały otwór ciemny,
 Skąd gwiazdy niebios, człowiek wysledzał tajemny:
 W Szekspira gmachach równie zostawiona droga
 Patrzącemu się oku na błękit i Boga.

(w. 101—113)

Niemniejszy hołd oraz głębokie zrozumienie cech pokrewieństwa z Shakespear'em wyraził w *Krytyce krytyki i literatury*. Potężny genjusz zastępował Słowackiemu żywe słowo, idące ze sceny, dawał piękne obrazy dla wyobraźni w dramatach fantastycznych i baśniach w miejsce oglądania ich ze sceny, podsuwał mu powikłania tragiczne, jeśli nie dawało ich życie, pokazywał słabostki ludzkie, przepojone boskim humorem »śpiewaka z nad Avonu«, jeśli nie miał sposobności oglądać ich na scenie życia. Toteż ironja i humor jego wycisnęły wybitne piętno na twórczości naszego dramaturga. Jeśli nawet niema wpływu lub podobieństwa, to jednak jest ogólny typ ironji, a choć jest ona wyrazem nastroju Słowackiego, to już choćby ze względu na formę przedmiotową zbliża się do ironji Shakespear'a.

W *Mindowem*, tej próbie dramatycznej młodego poety, ironji (jak to wyżej widzieliśmy) jest niewiele¹: brak tu wybitnych ironistów, a wogóle ironja nie ma większego wpływu na akcję. Są tu pewne styczne punkty z ironją u Shakespear'a². Mindowe przypomina trochę Ryszarda III, a matka Rogneda swą bolesną ironją względem syna matkę Ryszarda III. Ironja jej wypływa z bólu, że u syna widzi rysy,

¹ Zajmiemy się ironją Słowackiego w dramatach, podkreślając różne jej typy w związku z tem, kto jest ironikiem wobec kogo, jakie są rodzaje tej ironji, jaki jej wpływ na akcję, wreszcie jaka jej forma, przechodząc te typy w porządku chronologicznym z zaznaczeniem, o ile dany typ zbliża się do typu Shakespear'a.

² Pewnymi problemami, dotyczącymi punktów stycznych w twórczości obu poetów wogóle, zajmuje się praca Br. Chlebowskiego, *Słowacki i Szekspir* (Pisma tom I) i St. Windakiewicza, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, Kraków 1910. Brak studjum porównawczego dla ironji obu dramaturgów.

przed którymi się wzdryga. Ale i środki są szekspirowskie, choć jeszcze bardzo prymitywne.

Objawia się ironja w odpowiednim kierowaniu akcją, jak np. zaraz po przekleństwie Rognedy, rzuconem na Zakon, i po słowach Hejdenricha: »Cóż znaczy przekleństwo poganki?« (akt I, sc. 1) właśnie Hejdenrich czyta list, upominający się o świętopietrze. Albo też Hejdenrich w akcie III wypowiada swą nienawiść do Litwinów, by chwilę potem mówić o łaskawości i miłości Kościoła. Hejdenrich ma ciągle na ustach słowa: »przebaczenie, miłość, wiara«, a czyny jego stoją w sprzeczności ze słowami i przez to, podobnie jak u Shakespeare'a, zaznacza się pośrednio ironja autora. Tak samo czyni Ryszard III, Jago, Edmund w *Królu Learze* i inni zbrodniarze. Często wierzy się drugim, a słowa pełne zaufania w związku z tem, co nastąpi, o czem jednak te osoby jeszcze nie wiedzą, wywołują wrażenie ironji poety względem życia i ludzi, choć w bardzo pośredni sposób. I tak słowa Mindowego (akt II, sc. 1): »Przy was jestem bezpieczny, zasypiam w pokoju«, gdy obok stoi czara z trucizną i gdy chwilę potem matka częstuje go winem, są ironją losu, tak częstą u Shakespeare'a. Ale tu ironja Słowackiego jeszcze mało subtelna i bardzo prymitywna. Zasadza się głównie na wykazywaniu sprzeczności słów i czynów ludzkich.

W *Marji Stuart* staje się bardziej subtelna i cięta; zasadza się przeważnie na zręcznej grze słów, którą posługują się ironiści. Ci znowu przypominają nieco ironistów szekspirowskich, choć są i typy odmienne. Wielką ironistką jest królowa: ironją tnie nawet tych, dla których ma nieco sympatji (jak Rizzio). Takiej ironji brak naogół kobietom dramatów szekspirowskich. Natomiast ironja Botwela, tego zimnego, wyrafinowanego zbrodniarza, jest w swym typie podobna do ironji zbrodniarzy u Shakespeare'a. Ironizuje ją boleśnie, bo ciągle przypomina jej męża, którego przecież zdradziła i zabiła dla niego. Jest to bezlitosna ironja człowieka, pozbawionego wszelkich skrupułów względem swej ofiary. Takiej ironji niebrak u Shakespeare'a (Ryszard III, Jago). Ale najwyraźniejsze reminiscencje lektury angielskiej są w postaci Nicka i jego ironji. Podobnie jak błazen Shakespeare'a w *Learze*, tak Nick jest błaznem smutnym (inni błaznowie u Shakespeare'a mają wiele pogodnego humoru, ten ma bolesną ironję). Kocha swego pana, podobnie jak tamten Leara, i stara się go rozweselać, choć mu smutno. Ma on bystry dar spostrzegania tego, czego jego pan nie widzi. Ironizuje go, ale ze smutkiem, zwłaszcza gdy widzi opuszczenie króla. Jest to specjalna ironja błazna, który cierpi jak inni, ale pokrywa smutek śmiechem, a słowom dodaje ostrza ironji.

Jego błazenstwo i ironja zrodziły się ze smutku i ze smutkiem poszły do grobu. Dlatego ta ironja inna od ironji błaznów szekspirow-

skich, bo tamci albo weseli w beztróskim humorze, lub — jak w *Lea-rze* — filozoficzni w swym ironicznym światopoglądzie. Nick, najpiękniejsza kreacja dramatyczna Słowackiego, ma podobną ironję do ironji samego poety, ironję smutku, melancholji, charakterystycznej dla duszy polskiej w okresie porozbiorowym, tak jak pogodny humor jest właściwy w sposobieniu Anglika.

Jeśli idzie o środki, przez jakie ironja się tu wyraża, to w odróżnieniu od *Mindowego*, gdzie tkwiła pośrednio w akcji, tu wyraża się bezpośrednio przez słowa osób działających, głównie przez grę słów. W tej był Shakespeare mistrzem niezrównanym i pod tym względem był dla naszego poety wzorem w tej samej mierze, co i w dostarczaniu mu motywów. U Shakespeare'a główne jej miejsce w żartobliwych dialogach komedjowych, ale niebrak jej w najgłębszym jego dramacie, w *Hamlecie*. Tu posługuje się nią Duglas, stronnik króla, Marja, Rizzio i błazen. Duglas — w odpowiedzi na niewłaściwe zachowanie się Marji wobec króla — szuka przyczyn niezgody i z ironją stwierdza wpływ Francji, papieża, lub Rizzia:

Albo ją wiatr francuski roznieca przez morze.

Słowa wyroku wzięte z weneckiego śpiewu,

Z barkaroli harfiarza? lub z hymnów papieża...

(akt I, sc. 2, w. 108—111)

Marja rozumie ostrze ironji i cięcie oddaje:

Możesz stracić ostrogi, lub ozdobę w pasie...

A gdy pieczęć upuści dłoń Mortona drżąca¹,

Może ją weźmie ręka, co o struny trąca...

(w. 116—120)

Jest tu coś więcej niż samo igranie słowami, bo poza niemi kryją się potężne namiętności ludzkie! Podobne słowa wypowiada Duglas wobec Mortona (sc. 4). Morton boi się sprzeciwić jej woli, ale boi się też króla. — Co on powie? A wtedy Duglas, grając temi samymi słowami:

Łatwo zgadnąć, co król powie:

Jeśli pieczęć upuści dłoń Mortona drżąca,

Weźmie ją ręka, dotąd dzwonkami brzęcząca.

(w. 186—189)

W *Marji Stuart* przemówiły osobiste uczucia poety przez ironję niektórych osób dramatu, ale naogół ironja jest tu czysto obiektywna, użyta dla dopełnienia charakterystyki tych osób, które się nią posługują (Marja, Botwel, Duglas, Nick), lub tych, które są jej przedmiotem (Henryk, Marja). Służy do pogłębienia ich psychiki, jest — jak u Shakespeare'a — nastrojem osób działających, stałym jak u Nicka, lub chwilowym, powstałym czyto ze złośliwości (Marja względem Rizzia), czy

¹ Morton był kanclerzem.

pod wpływem zaczepki (Marja względem Duglasy), czy też jednym z dodatkowych rysów postaci niesympatycznej (ironja Botwela). Nastrój samego twórcy (stosunek do Ludwiki, Rizzia do Marji, śmierć Nicka) wyraża się bardzo słabo, jak zwykle u Shakespeare'a. *Marja Stuart* jest już wybitnym przykładem przyswojenia sobie przez Słowackiego typu ironji szekspirowskiej.

Kordjan jest ironicznym porachunkiem ze samym sobą, narodem i Mickiewiczem. Ironję, wypływającą z osobistych uczuć poety, zanalizowaliśmy wyżej, a teraz wypadnie nam zająć się innym jej rodzajem, tą mianowicie, która nie jest odbiciem nastroju twórcy, lecz jest odbiciem nastrojów osób dramatu, a conajwyżej wskazuje na »współczucie psychologiczne« i wybitną dramatyczność talentu poety. Poruszymy też kwestję środków artystycznych, służących do wyrażenia nastroju poety.

Poza osobistymi wypowiedziami się niebrak tu już kilku kreacyj bardzo ciekawej ironji, wypływającej z głębokich pokładów duszy ludzkiej, których istnienia często sobie nie uświadamiamy. Z zazdrości wypływa ironja Kordjana przed śmiercią. Skazany na nią — zazdrości wszystkim szczęśliwym i żywym. Przed sobą jednak nie chce się przyznać do zazdrości, lecz popada w ton ironicznej wzgardy. Ten szlachetny, pełen wiary Podchorąży-Kordjan popada w zwątpienie. Ten fantastą pragnie ludzi wyrodnych; ten, który wierzył w lud, nazywa go »tłumem drobnym«, jak mrówki, ten, który rodakom »zapisał krew i życie i tron do rozrządzenia«, później woła:

Niech słowo ojezyzna
Zmaleje dźwiękiem do trzech liter cara;
Niechaj w te słowo wsiąknie miłość, wiara,
I cały język ludu w te litery,
Nie będę z niemi!...

(akt III, sc. 8, w. 968—972)

Ironją i wzgardą darzy wszystkich, a jedyną pociechą jest: »Nie będę z niemi!«. Doskonałym okazał się tu psychologiem Słowacki: zazdrość może się stać przyczyną takiej ironji. Jest to ironja typu Shakespeare'a, czysto obiektywna. Nie wkłada w nią autor swego przeżycia, ale oddaje z głęboką znajomością psychologa uczucia drugich.

W *Kordjanie* spotykamy też ironję z nienawiści, a to w rozmowie cara z wielkim księciem (akt III, sc. 9). Ironja z nienawiści, tak częsta u Shakespeare'a, rzadko jednak odznacza się u niego taką siłą.

Środki, któremi się posługuje dla oddania ironji w *Kordjanie*, są przeróżne. Poza najprostsza formą: słowami bezpośrednio oddającymi tendencję ironiczną, są inne, podobne. Jest trochę ironji losu w końcowym ułaskawieniu Kordjana, które przychodzi może za późno. Ironja tragiczna rządzi losem osób u Shakespeare'a na każdym kroku: w *Ro-*

meu i Julji i *Makbecie* zajmuje naczelne miejsce. Dla wyrażenia swego nastroju ironicznego używa Słowacki środków całkiem oryginalnych, co świadczy najlepiej o samodzielności poety — nawet w tych utworach, które mają znamiona zależności. Zupełnie oryginalna jest ironja w *Przygotowaniu*, gdzie forma warzenia ludzi nastęcza sposobność do wypowiedania ironicznych uwag. Scena u papieża, gdzie ironistką jest papuga, wreszcie sceny ze Strachem i *Imaginacją* są najlepszym dowodem oryginalności poety.

Do typu Shakespeare'a zbliża się więc przez ironję nienawiści i zazdrości.

Wiele motywów szekspirowskich wykazuje *Balladyna*, a spotykamy się też z wpływem i w ironji, tak wszechwładnie rządzącej w *Balladynie*. Jeśli patrzymy na wszystkie nieprawdopodobieństwa i sprzeczności z uśmiechem na twarzy, jeśli uważamy je za igraszkę i odnosimy się do nich tak, jak sam Słowacki w *Liście do autora Irydiona*, to przypomną się nam motywy ironji ze *Snu nocy letniej*. Jak w *Śnie nocy letniej*, tak i w *Balladynie* dzieją się nieprawdopodobieństwa, pierwiastek cudowny miesza się w akcję i kieruje nią z kapryśną ironją. Tylko że w *Śnie Nocy Letniej* wszystko zmierza ku dobremu, a tu kapryśna ironja losu powoduje katastrofę, i to już jest odwrotną stroną sprawy. Jeśli zważymy, jak katastrofa spowodowana jest przez kapryśną ironję losu, to przypomni nam ona już nie *Sen nocy letniej*, ale tragiczną ironję w wielkich tragedjach (*Romeo i Julja*, *Makbet*), gdzie odczuwamy żal nietylko do zbrodniarzy, lecz i losu, że tak ich czynami kierował. Przypatrzwszy się wyraźnie biegowi wypadków w *Balladynie*, zauważymy, że nie rządzi tu ślepy los, przypadek, lecz jakaś dziwna, w swej pozornej niekonsekwencji konsekwentna siła¹. Podobnego wrażenia doznajemy przy katastrofie, spowodowanej też tragiczną ironją losu w *Romeu i Julji*.

Zaznacza się już w *Balladynie* bardzo ważny rys, który wypływał z istoty twórczej Słowackiego, ale nie pozostawał i bez wpływu Shakespeare'a: realizm w koncepcji, a w szczególności w humorze i ironji. Humor angielskiego mistrza, podobnie jak wogóle humor angielski, stoi silnemi stopami na ziemi; u Słowackiego raczej spodziewalibyśmy się ironji losu w dramatach, czy tych typów ironji, jakie spotykamy pod wpływem Byrona, ale nie ironji pełnej realizmu, jaką on sam darzy — Grabca, a Grabiec — otoczenie. Zespolił tu »arjostyczny uśmiech« z szekspirowskim realizmem, który odbija się nietylko w malowaniu postaci, ale i w ironji.

U Shakespeare'a tragizm i farsa przeplatały się z sobą, ale w jaki sposób? Między sceny tragiczne wplecione są komedjowe, i to do tego

¹ Por. Kleiner, *Juljusz Słowacki*, tom II, rozdział o *Balladynie*.

stopnia, że nieraz swą objętością¹ przewyższają tamte (w *Henryku IV*). Ale Słowacki stopił oba pierwiastki i one nie są »mieszaniną«, lecz »połączeniem chemicznem«, tworząc — jak ono — coś trzeciego, odrębnego od pierwiastków składowych. Wiemy, ile momentów osobistego nastroju ironicznego weszło do *Balladyny*, ale to wszystko jednak przyjęło formę przedmiotową, w której się nastrój słabo zaznacza.

Podobnie jak często u Shakespeare'a, tak i tu ironja opiera się nie na formie, lecz tkwi w treści. I tak (jak to już wyżej widzieliśmy) wynika ona często z tego, co dopiero nastąpi, a więc to typ ironji pośredniej. Taką wiarą cieszy się Balladyna u Kirkora i matki, a nawet u ludu, gdy już ma na rękę krew tylu bliskich. To samo spotykamy w dramatach Shakespeare'a. Jest znaczne podobieństwo do ironji w *Makbecie*, gdzie otoczenie wierzy w Makbeta i żonę, kiedy oni już zamierzili królobójstwo, a nawet i później.

Realistyczna ironja okazuje się w stosunku Grabca do Goplany, gdzie jest wyraźne odbicie Spodka i Tytanji, choć kosmopolityczny typ humorystyczny został spolonizowany. W komedji angielskiej jest to tylko epizodem humorystycznym bez poważniejszych następstw, Słowackiemu zaś każe jego ironiczny światopogląd włączyć to w całą akcję, bo przecież Goplana i jej miłość do Grabca pokierowały akcją, i to ku katastrofie. W późniejszym okresie możeby i Shakespeare tak prowadził akcję, jednak jest to jeszcze jego »słoneczny« okres twórczości. Najbardziej pogodna jest jednak mimo wszystko ironja Grabca, nie tylko wobec Goplany, ale i wobec Balladyny w scenie uczty na jej zamku. Ma on dużo ciętości i rozumu, i tu w realizmie jego ironji objawia się wpływ wielkiego realisty angielskiego.

Najwięcej chyba styczności z dramaturgiem angielskim okazuje Słowacki w *Horsztyńskim*¹. Tu niektóre pomysły, a nawet sceny przejął w całości, a w ironji Szczęsnego są wyraźne echa Hamleta, choć ironja w całym dramacie ma inne źródła.

Szczęśny — to sam Słowacki, ale to zarazem odbicie Hamleta. Widocznie czuł w sobie Słowacki hamletyczny brak woli, jego refleksyjność i niezdolność do czynu. Jak Hamlet, centralna postać tragedji, tak i Szczęśny, zajmujący podobną rolę — choć w cień już nieco usunięty przez postać Horsztyńskiego — obdarzony jest bystrą obserwacją i ciętym dowcipem. W normalnych warunkach byłby jeden i drugi wybitnie dowcipnym »causeurem« towarzyskim, jednak źródłem ich tragizmu jest znalezienie się w takich warunkach, że powinni zdobyć się na czyn; Hamlet cierpi na brak woli, tę samą

¹ Utarło się już, że Szczęśny to »polski Hamlet«, choć brak poważniejszego studjum porównawczego. Nie wchodzi też ono w zakres tej pracy. Postaramy się tylko wysświetlić, o ile ironja tej tragedji przypomina typ ironji mistrza angielskiego.

chorobę ma i Szczęsny, ale temu jeszcze gorzej, bo cokolwiekby zrobił, stałoby to w sprzeczności z własnym sumieniem, lub z wolą ojca, czy Amelji. Hamlet kocha Ofelję, ale Szczęsny postawiony jest między trzema kobietami i każdej z nich musi przynieść nieszczęście. Obaj w nieszczęsnych warunkach, nie umiejąc znaleźć wyjścia, ani przeciąć »węzła gordyjskiego«, ironizują siebie, drugich i cały świat. Dar obserwacji i krytyki przeradza się pod wpływem okoliczności w bystrą ironję analityczną, rozdrapującą własne winy i słabostki otoczenia. Ironja objawia się w ciętym, chwilami nawet paradoksalnym dialogu. Ironizuje się nie tylko tych, których się chce ośmieszyć, jak Hamlet — Polonjusza, a Szczęsny — Ksińskiego, ale i osoby bliskie i kochane (Hamlet — Ofelję, Szczęsny — Amelję), bo chce się przez ironję osłonić prawdziwe uczucie i w niej zagłuszyć głęboki ból. W tym wypadku mówić możemy o wpływie Shakespeare'a, i to wybitnym, choć zapewne naśladownictwo nie było stosowane z całą świadomością, mimo że są i frazeologiczne podobieństwa. Przyjąć trzeba, że Słowacki rozczytywał się gorliwie w *Hamlecie* i zapewne znał go prawie na pamięć, a w epoce, kiedy pesymizm ogarnął jego duszę i kiedy czuł w sobie hamletyczne pierwiastki, stworzył Hamleta polskiego, dając mu obok cech tamtego także swoiste (ból patriotyczny).

Tu był wpływ bezpośredni. Pozatem spotykamy i tu ironję o typie szekspirowskim, choć niezaczerpniętą bezpośrednio z niego. Jest to ironja służąca do bliższej charakterystyki osób, mająca wybitny wpływ na akcję; to ironja z nienawiści płynąca. Cała scena odwiedzin Hetmana u Horsztyńskiego — to szermierka słów ostrych i ironiczných. Na dnie każdego z ich słów drga nienawiść dwóch ludzi, których drogi nie pierwszy raz się krzyżują, którzy mają z sobą serdeczne porachunki. Ironja Hetmana stała się tu zabójcza i przez to jest ważna, że w tym dramacie, splecionym ze smutku i udanego śmiechu, ma tak brzemiennie skutki.

Niebrak tego rodzaju ironji i u Shakespeare'a: Ryszard III, Jago i Edmund z *Króla Leara* ironizują swe ofiary, a ironja powstaje u nich na podłożu nienawiści, ale nigdzie nie ma ona tak wielkiej roli dla akcji, jak tu. Jest tu także rodzaj pokrewny ironji błaznów, ale mniej od niej pogodny. Jest to ironja istoty nieszczęśliwej, słabej, skazanej na życie i służbę, które jej nie odpowiadają. Taka była ironja Nicka: on drwił z całego świata, bo śmiech był dla tej biednej istoty najlepszym lekarstwem i filozofją życia, podobnie jak u błaznów Shakespeare'a. Na jej dnie tkwił smutek, poczucie braku szczęścia. Karzeł w *Horsztyńskim* też drwi z całego świata, ale przypomina swą ironją może raczej Ryszarda-Garbusa, niż błaznów. Ta tylko różnica, że Ryszard jako król miał moc, a jemu, biednemu słudze Hetmana, brak jej, więc drwi skry-

cie, inaczej niż Nick, co śmiał się w oczy swemu panu. Z satysfakcją ironiczną mówi o słabostkach swego pana.

Jeszcze jeden rys wybitnie szekspirowski: splot farsy z tragizmem. Podobne sploty są na porządku dziennym u Shakespeare'a. Niema prawie dramatu, gdzieby nie wkraczał i wątek komedjowy. (Matka i muzykanci w *Romeu i Julji*, sceny humorystyczne w *Henryku IV*, monolog odźwiernego w *Makbecie* i inne). Ale nigdzie nie splatają się one tak artystycznie, jak tu, bo albo przeplatanie jest całkiem mechaniczne, albo jak w *Makbecie* ma swe głębsze, raczej ideowe znaczenie, nie ma jednak wpływu na akcję.

Widać więc w ironji *Horsztyńskiego* wybitne znamiona wpływu Shakespeare'a, ale tak jak nawet w ironji *Szczęsnego*, zostającej pod wyraźnym wpływem hamletowskiej, jest wiele pierwiastków oryginalnych, tak w ironji Karła, Hetmana i *Horsztyńskiego*, wreszcie w tej, która akcją rządzi, jest Słowacki zupełnie oryginalny, choć te wszystkie rodzaje ironji należą do szekspirowskiego typu ironji przedmiotowej. To tylko charakterystyczne, że ironja *Szczęsnego*, zostająca pod wpływem hamletowskiej, jest subiektywnym wyrazem uczuć poety, w przeciwieństwie do innych jej rodzajów w tym dramacie, które mniej styczności z Shakespeare'em wykazują. Widocznie w tym okresie tak głęboko przejął się *Hamletem*, że dla wyrażenia czysto osobistych stanów jego ironja była najlepszą formą.

5. Obiektywna forma ironji w »Lilli Wenedzie«, »Mazepie« i »Fantazym«. Wzmocnienie ironji obiektywnej w okresie mistycyzmu w dramatach.

W *Lilli Wenedzie* poza osobistym nastrojem ironicznym, każącym tak, a nie inaczej prowadzić akcję — i to ku katastrofie —, mamy wiele ironji, niekoniecznie związanej z nastrojem twórcy, choć oczywiście całkiem od niego wyodrębnić się ona nie da; wszak poeta tak subiektywny, jak Słowacki, w każdym prawie utworze składał »swych myśli przedzę i swych uczuć kwiaty«. Wybitnym cynikiem jest Śláz: on niby głupi ironizuje cały świat i zyskuje wiarę u takich ludzi, jak Roza Weneda, i staje się przyczyną katastrofy. Oczywiście, że wyraził się przez to subiektywny pogląd na ludzi, ale ze względu na formę trzeba jednak typ ironji, którą Śláz darzy ludzi, i ironji losu, której przyczyną on się staje, zaliczyć do ironji przedmiotowej.

Śláz przypomina w swych drwinach wszystkich Iotrów szekspirowskich¹, ironizujących otoczenie, i to całkiem słusznie, skoro ono im

¹ Windakiewicz w pracy *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego* porównuje Śłaza do Falstaffa, zdaniem naszym zupełnie niesłusznie.

wierzy, natomiast zupełnie różny jest od Falstaffa, który wykazuje znacznie bogatsze życie duchowe i znacznie wyżej stoi od niego jako kreacja artystyczna. Jest tu jeszcze inna ironja, podobnie jak Hetmana i Horsztyńskiego, wypływająca z nienawiści. Forma tej ironji polega na t. zw. »styehomitji«¹. Ale jest i forma inna, zasadzająca się na zdaniach dłuższych i słowach pełnych krwawego szyderstwa. W *Lilli Wenedzie* postaci są posągowe; tu są wielkie uczucia i czyny, więc też w ironji niema nic błyskotliwego i lekkiego. Tu każde słowo pada jak grom, tak ze strony Derwida, jak i Gwinony. Odrazu akcja zaczyna się tragicznie (pojmanie Derwida), więc też ironja jego pełna jest bólu i tragizmu. Jest to specyficzna ironja ludzi, którzy się nienawidzą, a każdy z nich zna moc przeciwnika. Derwid jest świadomy władzy i przewagi fizycznej Gwinony, ona jego mocy moralnej, i stąd płynie uraganie z tego, co w drugim jest słabe i ułomne. Ich wzajemne wyszydzanie się ma mimo formy klasycznej piętno szekspirowskie. Niebrak i u Shakespeare'a ironji z nienawiści, choćby w *Ryszardzie III* (Małgorzata — Ryszard, Elżbieta — Ryszard).

Ironizują w *Lilli Wenedzie* i inni: Roza, mając poczucie własnej mocy, ironizuje słabość drugich i wszystko, co nie idzie w służbę ludu, co nie jest wielkie i potężne (akt IV).

Wykazuje więc *Lilla Weneda* pierwiastki szekspirowskie, podobnie jak poprzednie tragedje i następne fragmenty dramatyczne. Fragmenty dramatyczne z tej epoki pozostają pod wybitnym wpływem angielskiego dramaturga. W *Krakusie* figuruje dalej humorystyczna postać Ślaza, który nawet stał się doradcą króla. Tu już mniej ironji, więcej zato humoru tak rzadkiego u Słowackiego, a jednak doskonałego pod względem artystycznego wyrazu.

Ironji niebrak i w *Mazepie*, przeważnie jako środka pomocniczego w tragicznym splocie akcji: jest tu wiele ironji losu. Przejawia się ona w tem, że Amelja przychodzi do króla ze skargą na Mazepę (akt II), a król oświadcza jej swą miłość, co czystą Amelję do tego stopnia oburza, iż rzuca mu wzdardę w twarz. Bolesną ironją losu jest ironja Zbigniewa, zrozpaczonego, iż Amelja zdradziła jego ojca jako żona, a jego, bo ją kochał, iż stała się przyczyną jego krzywoprzysięstwa.

Zbigniew mówi Amelji:

.....
 Nie kochaj się ty nigdy w człowieku cnotliwym,
 Bo to jest miłość długa i głupia, i żywym
 Nie przystoi — lecz musi być wreszcie wysmiana.

(akt IV, sc. 3, w. 95—98)

¹ T. Sinko, *Hellenizm J. Słowackiego*.

wtedy, kiedy Amelja jest najzupełniej niewinna, i tylko splot tragicznych wypadków pozwolił podejrzewać ją o winę.

Przedstawia też poeta psychikę starego Wojewody, a jego ironja (akt IV, sc. 10), gdy mu syn zginął, jest straszna wprost i mrozi krew w żyłach:

Wojewoda Królu! proszę na pogrzeb, a będzie porządnym...
 A ty mi, Panie, wszakże nie odmówisz, sądzę...
 I ten paż także! — U wrót zasunąć wrzeciędzie —
 I ten paż także! —

 Będzie stypa!

(w. 336—341)

A jeszcze straszniejsza jest, gdy postanawia na paziu wziąć odwet, jego za przyczynę tragedji uważając i upewniając króla (akt V, sc. 2):

W tym domu boleści
 Paziowi będzie dobrze...

(w. 74—76)

Jest w tem wszystkim zdolność psychologa do wczuwania się w stany drugich, zdolność zapewne wrodzona, ale wykształcona przez lekturę Shakespear'a i własną obserwację życiową.

Ironja losu jest potężnym czynnikiem dramatycznym u Shakespear'a. *Mazepa* ma może najmniej przeżycia osobistego, a najwięcej literackich elementów. To odnosi się nietylko do całego dramatu, ale i do ironji w nim. Właściwie ironja losu rządzi w całym dramacie i tak kieruje losami osób, że wszystkie prawie przyprowadza o zgubę. Przyznał jej Słowacki miejsce naczelne wśród innych motywów tragedji jak to często czynił Shakespear.

Jakie pobudki złożyły się na ironję w *Fantazym*, wiedzieliśmy w części poprzedniej. Dzieło to nawskróś przepojone jest ironją subiektywną poety, tak, że najbardziej odbiega od typu Shakespear'a. Ale jak nie można wykazywać podobieństw i zależności w szczegółach, tak ogólna forma dramatu i ironji w nim panującej jest — choć w pewnej odległości — pokrewna ironji Shakespear'a. *Fantazy* to właściwie nie dramat, lecz tragikomedja. Jest to bardzo doskonała forma i wymaga wiele kunsztu artystycznego. Nie jest to znów mechaniczne połączenie pierwiastków tragicznych z komedjowemi, lecz one — przez swój splot — dają dopiero skończoną całość. Ironja jest tym właśnie nastrojem, który zbliża się zarówno do tragizmu, jak i komizmu, tak bardzo spokrewnionych¹. Tu mamy do czynienia z połączeniem dwóch pierwiastków

¹ Humor und Tragik sind wesens verwandt. Beide entspringen aus den Schranken, Härten, Zerrissenheiten, Widersprüchen der Welt... Der Tragiker nimmt das Üble, mit dem er es zu tun hat, bitter-ernst, er ist davon erschüttert, der

ale nad wszystkim góruje humor i ironja. Cała tragikomedja jest parodią stosunków, panujących wśród polskiej magnaterji, a zarazem parodią źle pojętego i zastosowanego romantyzmu. Tragikomedja jest formą typową dla Shakespeare'a w okresie pesymizmu. I choć *Fantazy* nie ma nic wspólnego w temacie z tamtymi utworami, to przez ujęcie zbliża się do nich i nie wykracza też poza ramy, jakimi objęliśmy ironję Słowackiego w dramatach, określając jej typ jako szekspirowski, przedmiotowy, jeśli nie w nastroju, to w ujęciu.

Wszędzie jedna wyraźna i znamienna cecha: w dążeniu do realizmu, w przedstawieniu realistycznym postaci i w realistycznym humorze opiera się silnie Słowacki na swym mistrzu. Realizm wypływa z cech artyzmu Słowackiego, ale widocznie, czując się słabszym na tym gruncie »granitu«, niż w sferze »tęcz«, szukał oparcia u wielkiego realisty, jakim był Shakespeare. Ważne to też dla problemu jego ironji i humoru, bo prawdziwym ironistą i humorystą może być tylko człowiek o poczuciu życia realnego. Miał je w pewnym stopniu Słowacki, ale wszelkie braki w tym kierunku, jak brak sposobności do obserwacji życia, rekompensowało rozczytywanie się w dziełach wielkiego znawcy życia i duszy ludzkiej.

I w innych fragmentach, jak *Wallenrodzie* i *Janie Kazimierzu*, zwłaszcza w tem ostatniem dziele, spotykamy wybitne dążenie do realizmu i płynące stąd — może nawet nieświadome — czerpanie z Shakespeare'a. Podobieństwo nastroju pogodnej ironji, a nawet humoru objawia się silnie w *Złotej Czaszce*. Są tu pierwiastki tragiczne (węzłem tragicznym i układem osób przypomina ten fragment *Romea i Julję*), ale w nastroju ironji bez ostrza przypomina trzy »słoneczne komedje« epoki młodzieńczej śpiewaka z nad Avonu. Realizm, panujący tu w całej pełni, płynie z bliższego kontaktu z życiem, ale ma też swe źródło w studjach nad Shakespeare'em, u którego musiał Słowacki podziwiać nadzwyczajne skojarzenie pierwiastków fantastycznych z realistycznymi i artystycznej poezji z prawdą życia, wogóle umiar i harmonję wszelkich motywów.

W dramatach z epoki mistycznej ironja nie ustaje, jak to już zauważyliśmy, lecz jest jej coraz mniej i staje się coraz bardziej przedmiotowa, bo nie wyraża nastroju twórcy, który daleki był od ironji. W tym czasie niebrak też zapożyczeń i motywów z Shakespeare'a. Rabin z *Księdza Marka* wzorowany jest poczęści na Shyloku z *Kupca weneckiego*, szaleństwo i ubiór Salomei na Ofelji, Wernyhora poczęści na Learze, wreszcie Agezylausz ma wybitne podobieństwo z Korjolanem.

Tu, jakeśmy to już widzieli przy analizie nastrojów ironicznych, ironja staje się czysto przedmiotowa; służy tylko do charakterystyki

Humorist dagegen behandelt das Üble in spielender Mischung von Ernst und Nichternstnehmen« (Volkert, *Ästhetik des Tragischen*, str. 500).

osób, a posługują się nią naogół typy niesympatyczne. Cynizm Kosakowskiego przypomina Ryszarda III, Jagona i Edmunda z *Króla Leara*. Cynizm jego, jak u tamtych, zwraca się przedewszystkiem ku kobiecie, która pada ofiarą jego łotrstwa.

Ironja Semenki w *Śnie srebrnym Salomei* ma subiektywny odcień, natomiast drwiny Księżniczki przypominają przekorną Beatrycę szekspirowską.

W *Zawiszy Czarnym* jest postać Głupca, który bardziej niż Nick i karzeł przypomina błaznów angielskiego dramaturga. Brak tu melancholji Nicka i zazdrości karła; śmieje się on dla śmiechu, uprawia to jako »sztukę dla sztuki«, jak zwykle błaznowie angielscy. Brak mu tylko ich wykwintnego i ciętego dowcipu, ma raczej dowcip niewybredny.

W *Agezylauszu* posługuje się ironją lud, jak prawie w każdej sztuce Shakespeare'a, gdzie lud jest aktorem. Ma jej też wiele Archidamja, przypominająca niektóre typy kobiet z *Ryszarda III* z ich ostrą ironją.

Ale naogół, mimo że forma ironji w tym okresie zbliża się do typu ironji dramaturga angielskiego, teraz właśnie koncepcja postaci i sytuacji staje się bardziej oryginalna, mniej od wpływu zależna i coraz bardziej polska.

Widzimy więc, że zależność ogólna od pomysłów Shakespeare'a niekoniecznie idzie w parze z zależnością czy też podobieństwem w kreacjach ironicznych Słowackiego. Często też nastrój ironiczny może być czysto subiektywny, jak w *Horsztyńskim*, a jednak wielka zależność typu i formy ironji.

Shakespeare dawał mu wzór stylu ironicznego (gra słów, kalambury i t. p.), z niego uczył się, jakie postaci mają jej najwięcej, by przytem prawda psychologiczna jaknajmniej ucierpiała, i jak te postaci walczą przy pomocy ironji. U niego znajdował splot tragizmu z komizmem, który w pewnych okresach najbardziej mu odpowiadał, od niego zaczerpnął przykładu, jak ironiczny światopogląd może być w dramacie, czy komedji oddany przez ironję losu. Nastrój zostaje jego wyłączną własnością, jednak Shakespeare'owi zawdzięcza formę, przez którą nastrój się wyraża w sposób pośredni, czego zresztą istota dramatu wymaga. Shakespeare też był dla niego mistrzem w kreśleniu charakterów osób, a ironja jest niejednokrotnie ubocznym tylko przyczynkiem do ich charakterystyki. Shakespeare też był mu wzorem, o ile tego życie nie dawało, realistycznego spojrzenia na życie.

Hold jego genjuszowi złożył niejednokrotnie. W *Krytyce krytyki*, utożsamiając się z nim, dał dowód głębokiego zrozumienia istoty jego dzieł (nikt chyba z artystów w Polsce lepiej Shakespeare'a nie rozu-

niał), a w okresie towianizmu orzekł, że należy »uczuc ducha Bożego w sercu ludu tak, jak Szekspir«.

W związku z wpływem ironji Shakespeare'a na Słowackiego dałmy obraz ewolucji ironji w dramatach Shakespeare'a i obraz rodzajów jego ironji i środków dla jej wyrażenia, a na tem dość szerokiem tle przedstawiliśmy przedmiotową ironję Słowackiego.

Wyraźny obraz ironji Shakespeare'a czy Byrona jest konieczny dla uwypuklenia typów, rodzajów i wyrazów ironji. Ponieważ obraz ironji Słowackiego zarysował się w części drugiej, jasne jest, że w części trzeciej zaznaczamy — po uwydatnieniu rysów zasadniczych ironji Shakespeare'a i Byrona — tylko te cechy ironji naszego poety, które na pokrewną formę wskazują: wobec tego obraz typów i form ironji Słowackiego — zwłaszcza w odniesieniu do typu ironji subiektywnej, której istota zanalizowana została w części drugiej rozprawy — zarysuje się tylko ogólnie, a dysproporcja między obszernym obrazem ironji Byrona a obrazem ironji subiektywnej Słowackiego jest tylko pozorna, bo ironja jako nastrój subiektywny Słowackiego zanalizowana została w drugiej części pracy; teraz chcemy tylko wskazać na jej formę

Natomiast konieczne jest przedstawienie obrazu ironji Byrona i jej podłoża, by zrozumiała się stała forma bezpośrednio ironiczna, której twórcą stał się Byron, forma, którą przejęło wielu poetów romantycznych, która stała się najodpowiedniejszym wyrazem dla wypowiedzenia światopoglądu romantycznego.

6. Ironja Byrona i jej podłoże do epoki »Don Juana«.

Niema może w literaturze świata pisarza, któryby wywarł na epokę współczesną większy wpływ, niż Byron. Ale też nikim nie zajmował się w tym stopniu, co nim, cały świat kulturalny, badając wszelkie przejawy jego twórczości, ale i życia. Badania te zależały od pryzmatu, przez który patrzono, a ten od indywidualności patrzącego. Toteż nigdzie chyba nie doszli krytycy do tak rozbieżnych sądów, jak w ocenie utworów Byrona, a biografowie w ocenie jego bardzo bujnego, niecałkiem jasnego życia; pewna jego tajemniczość dała popęd do zajęcia się już nietylko oceną dzieł, ile życia, a na nikogo nie rzucono tyle oszczerstw, co na Byrona, ale też nikt nie był otaczany taką aureolą heroizmu.

Dziś tem trudniej uchwycić nam sylwetkę poety, bo przyćmiły ją tłumy naśladowców i krytyków, które wsunęły się między nas a poetę. Naśladowcy stworzyli całkiem odmienny obraz poety i jego twórczości, wyjaskrawiając pewne tylko i nienajbardziej istotne rysy, a krytycy, tworząc superlatywy jużto w dodatnim, jużto ujemnym kie-

runku. Zdaje się, że poeci, idący w ślady Byrona, wyrządzili mu większą krzywdę, niż krytycy, bo z tych niektórzy zdobyli się na sąd obiektywny, natomiast przez »bajronizowanie« w życiu i twórczości jego epigonów urobiliśmy sobie zgoła odmienny od prawdy obraz. Zapominamy o istotnych i pozytywnych walorach jego twórczości, a pamiętamy o typie młodzieńczej poezji Byrona, a więc mamy przed oczyma bohatera z sumieniem obciążonym tajemniczą zbrodnią, walczącego zawsze z przemożną jakąś siłą. Akcja jest pełna tajemniczości, a sam bohater ma chmurę na czole i płaszczem melancholji udrapowane ramiona. Byron, cierpiący głęboko poeta, który przeżył wielką tragedję małżeńską i tragedję niedozwolonej miłości, tworzył ludzi cierpiących, bo sam cierpiał. Jego naśladowcy uchwycili typ bohatera, a nie przepoili poematów swych prawdziwem cierpieniem; stąd to wykolejenie kierunku bajronicznego u jego naśladowców.

Wpływ życia na charakter i twórczość Byrona był olbrzymi¹; przeżycie zabarwia każdy jego utwór. Ale krytyka przecenia ten wpływ, twierdząc, że w każdym bohaterze odnaleźć można samego Byrona. Identyfikowano go z Korsarzem, Larą, Haroldem, starając się doszukać w nim wszystkich cech dodatnich, jak długo trwało jego powodzenie, a podsuwając mu wszelkie zbrodnie i gwałty popełnione przez nich, gdy Byron przez swe dzieła zbyt śmiało, zerwanie z żoną i polityczne sympatje ściągnął na siebie burzę i gromy konserwatywnej Anglii.

Oczywiście, że wkłada w dzieła swe przeżycia, ale nie wolno w porównaniach iść za daleko, bo zejdziemy na manowce. Wolno nam tylko na podstawie dzieł skonstruować sylwetkę autora, pamiętając, że w dziełach wiele jest rysów przypadkowych. U Byrona uderza przede wszystkim ogromnie silna indywidualność, która stara się znaleźć jaknajodpowiedniejszy wyraz w formie podmiotowej, a o ile nie znajduje stosownej, to na podstawie już istniejących stwarza sobie formę nową, do potrzeb indywidualnych przystosowaną (*Childe-Harold, Don Juan*). Wyraża się jego indywidualizm z jednej strony w walce z wszelkiemi więzami, czyto osobistemi, czy społecznymi (w życiu i twórczości), z drugiej zaś w wybitnym subiektywizmie jego twórczości.

¹ Źródła: *The poetical works of Lord Byron*, edited by Coleridge, London 1905; *Byrona Don Juan*, przekład Porębowicza, wyd. Wielkiej Biblioteki.

Dzieła pomocnicze: *Cambridge History of English literature* tom XII; *Chambers Cyclopaedia* tom III; Courthope, *History of English Poetry* tom VI; *Mayne Ethel Colburne, Byron*, second edition, 1924; Brandes, *Die Hauptströmungen der Literatur im 19-ten Jahrhundert* tom IV; R. Dyboski, *Byron*, Studium, wyd. Ateneum, Lwów 1927; A. Tretiak, *Lord Byron*, Poznań 1931 i szereg drobnych rozpraw.

Subiektywizm Byrona rozumiano w ten sposób, że tworzył li tylko na podstawie własnych przeżyć, opierano się tu na jego realizmie i braku fantazji¹. Odczuwano też wybitną indywidualność i na podstawie tych dwóch rysów skonstruowano pogląd, że we wszystkich twórcach poetyckich dopatrzeć się można obrazu poety. Ale subiektywizm rozumieć należy inaczej: fantazja jego jest niedość lotna, by tworzyć mogła obrazy całkiem oderwane; jest u niego silny zmysł realizmu, ale to nie uprawnia nikogo do identyfikowania poety z bohaterami jego poezji. Nie ma on daru Shakespeare'a, który potrafi usunąć własną indywidualność na plan drugi, a swój twór na pierwszy, lecz przeciwnie: osobowość Byrona wysuwa się zawsze naprzód i przysłania jego bohaterów. Jakąkolwiek obiera formę, nie potrafi wznieść się ponad swe postaci i poemat, jak Shakespeare, i z pewnej perspektywy patrzeć na nie, lecz czuje się jego »ja« w każdym słowie i każdym czynie jego postaci. W tem leży przyczyna fałszywego ujęcia jego subiektywizmu². Jest w tym względnie poetą nawskróś romantycznym, który zna siłę własnej jaźni twórczej, poetą, który narzuca ją światu, walcząc z jego ciasnotą i słabością.

Zarzuca się mu egocentryzm, ciasnotę fantazji, wyłączne zajęcie się swoim »ja«, ale zapomina się, że właśnie subiektywizm stanowi siłę Byrona, a im silniejsze są uczucia przezeń malowane, tem wspanialsze dzieła wychodzą spod jego pióra. Najpiękniejszymi poematami Byrona są te, które mają charakter pamiętnika, spowiedzi, obrony, które są wybuchami żalu, lub wyrazem szukania dróg.

A więc subiektywizm Byrona nie oznacza wyłączenia się sobą i umiłowania swego »ja«, nie oznacza egotyzmu, choć i ten był silny, lecz to, że jego twórcze »ja« wybija się na pierwszy plan, tak, że odczuwamy je wtedy, gdy porusza problemy czyto osobiste, czy społeczno-polityczne, czy też ogólnoludzkie. Byron nie ma lotnej i szerokiej fantazji; pod tym względem nie wytrzymuje zupełnie porównania ze Słowackim, na którego tak silnie wpłynął nietyłe przez tło egzotyczne swych poematów, ile przez realizm *Don Juana*.

Rys realizmu musi być uwydatniony, bo jest poczęści przyczyną podmiotowego traktowania spraw świata zewnętrznego, gdyż najbardziej realne było dlań to, co przeżywał, lub bezpośrednio zaob-

¹ Byron o sobie do T. Moore'a w 1816 r.: »ale jakże mogę pisać o kimś, którego nigdy nie widziałem i nie znałem? Nie umiałbym pisać o niczem bez pewnego osobistego doświadczenia i podkładu«.

² *Revue des Deux Mondes* 1872: Blaze de Bury, *Lord Byron et le byronisme*, str. 515; *Revue des Deux Mondes* 1850: Lord Byron et la société anglaise, str. 440; Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1863, tom III, str. 539; Estève, *Byron et le romantisme français*, Paris 1907, str. 16.

serwował, a w silnym związku (podobnie jak subiektywizm) stoi to z siłą jego ironji. Podkreślić tu należy racjonalizm poety, bo i ten ma swój wpływ na rozwój ironji. Zdaje sobie doskonale sprawę z przepaści, jaka dzieli nasze dążenia od możliwości ich zrealizowania, stara się o ich uzgodnienie, a zarazem rozumie niemożliwość tego, i to nastroja go na ironiczny ton. Niemożliwość pogodzenia wewnętrznych potrzeb, aspiracyj i marzeń z życiem — oto zasadnicza przyczyna zrodzenia się ironji u ludzi, mających już pewne dyspozycje w tym kierunku, jak bystry dar obserwacji, ciętość w wyrażaniu się i pewien zmysł dla komizmu.

Jest poeta pesymistą, bo wie, że życie nie idzie temi szlakami, co gorące marzenia, ale mimo to nie ustaje do ostatniego tchu w walce o prawdę i dla niej nawet umiera.

Pesymizm i melancholja, którą tak chętnie otaczali się naśladowcy, jest u niego zrazu poza literacką, dostosowaną do gustu epoki »spleenów«, wypływa z wadliwego wychowania i pierwszej nieszczęśliwej miłości, ale staje się szcześnie najgłębszym wyrazem »dziecinnego nadmiaru pragnień, owej ogólnoludzkiej i odwiecznej cechy bezgranicznego pożądanja, nazwanej przez Goethego »tęsknotą za nieskończonością«¹.

Pesymizm i melancholja zrodziły się częściowo z kalectwa, ale przede wszystkim z jego stosunku do ludzi i życia, a wyrażają się w buncie i walce jego bohaterów ze światem. Ale ta walka nie jest negatywna, a ironja jego nie jest burzycielska, bo przepala ją wewnętrzny ogień gorącej miłości ku ludziom. Wszyscy jego bohaterzy walczą z ludzkością czy otoczeniem, bo zostali skrzywdzeni przez jednostkę, społeczeństwo, czy prawa ogólnoludzkie, ale na dnie tej walki tkwi pierwiastek pozytywny: zawiedziona miłość. I w tym sensie pogodzie można pesymizm poety, który wyrósł z zawiedzionych nadziei, z optymizmem, który tkwił w duszy poety, rozumianym jako wiara w możliwość postępu. Z miłości poety ku ludzkości zrodził się jego dydaktyzm, ale i stała ironja, bo ona ma być drogą do naprawienia ludzkości.

Skąd takie dwa pierwiastki, jak umiłowanie ludzkości z jednej, a pogarda i głęboka ironja dla niej z drugiej strony? Najtrafniej określa to Spasowicz. »Ta dotykalna niekonsekwencja gorzkiego pesymizmu i heroicznego pochodzenia do walki ze złem w świecie i życiu była na wielką skalę i w zastosowaniu do ludzkości tem, co spotykamy nieraz na świecie i w życiu, że pod nienawiścią może się kryć najgorętsza miłość do znienawidzonego przedmiotu«. (Puszkina określił to »ozło-

¹ Pamiętnik Literacki 1910: R. Dyboski, *Romantyzm a krytyka dzisiejsza w Anglii*.

blennyj um«, t. j. umysł wrażliwy, to jest taki, co szydzi i bluźni ze zbytku kochania, a to z tego powodu, że rzeczywistość mogłaby być lepszą i piękniejszą)¹.

Ironja jest dlań nietylko środkiem dydaktycznym i biczem na drugich, ale i osłoną przed samym sobą. I w tem znajdziemy punkt styczny ze Słowackim².

Ma jego ironja też swoiste cechy: jest wyrazem nietylko indywidualnych rozczarowań, ale jest nadewszystko społeczna. Wydał go kraj wówczas konserwatywny, a on jednak jest »poetą rewolucji«. Wypowiedział bezwzględna walkę hipokryzji angielskiej, temu, co się »cantem« nazywa, i uciskowi wówczas panującemu. Nikt może nie wypowiedział gwałtowniejszej apologji wolności w poezji. Toteż z ironją odnosić się będzie do wszystkiego, co w polityce było przewrotne i reakcyjne. Słowa poetyczne popierał czynem³, aż wreszcie przypieczętował dzieło całego życia bohaterską śmiercią w Grecji.

Jeśli wogóle występował przeciw wszelkiej reakcji z całą stanowczością, to jego stosunek do własnego społeczeństwa nacechowany jest już nutą bezwzględnej walki. Zmuszał go do niej stan ówczesnego społeczeństwa angielskiego i stosunki w niem panujące, tak sprzeczne jego naturze⁴, a wreszcie stosunek rodaków do niego.

Po wydaniu pierwszych pieśni *Childe Harold's Pilgrimage* stał się bohaterem dnia, utwory jego rozchwymano w kilkunastu tysiącach egzemplarzy w ciągu kilku dni, a przed nim samym, młodym i pięknym arystokratą, otworzyły się podwoje wszystkich salonów w Londynie⁵.

Ale zmienna była fortuna poety. Byron poślubił Miss Milbanke, a gdy żona, nie mogąc się pogodzić z jego miłością do siostry jego, Augusty, opuściła go po kilku miesiącach, wszyscy zwrócili się przeciw swemu ulubieńcowi, i Byron, dotąd uwielbiany, nie mógł się na ulicy

¹ *Pisma*, tom II, str. 148.

² Ucieczką dlań jest natura, tak dobrze zrozumiana przez romantyków angielskich (Szkoła Jezior). Ale Byron był naturą zbyt żywą i zbyt wiele miał aktywności, by kontemplacja natury mogła ukoić jego bóle i zawody. Mimo umiłowania natury wraca zawsze od niej do ludzi, by toczyć walkę o lepszy świat.

³ Wygłosił mowę w obronie robotników z Leicestershire, stale i niedwuznacznie popierał narody uciśnione przeciw ciemności, a we Włoszech należał do wolnościowego związku Carbonari.

⁴ Jest to okres wybitnej reakcji po upadku Napoleona i utworzeniu się świętego przymierza. W Anglii urasta ona ogromnie: panuje ucisk Irlandji i kolonij, a podczas rządów regenta (od 1787) i absolutystycznie nastawionych ministrów wzrasta coraz bardziej ograniczenie wolności. Z poetów ceniona najwięcej szkoła »jeziorowców«, jej członkowie uważają się za zwolenników wolności, ale w stosunku do ich polityki Byron i Shelley byli radykałami.

⁵ »I awake one morning and found myself famous« — pisze o swej »naglej« sławie.

pokazać i, ulegając »sądowi skorupkowemu« swych rodaków, opuścił Anglię na zawsze.

Zwrot w opinii pozornie nagły nie był jednak czemś tak niespodzianem, jakby się zdawać mogło. Uwielbiano poetę, ale nieświadomie odczuwano, że poza maską znudzenia i melancholji jego bohaterów kryje się coś głębszego, bo walka z tem wszystkim, co Anglja czciła w owym czasie, że zwalcza on najdroższe jej ideały¹.

Identyfikując Byrona z jego bohaterami, zaczęto go podejrzewać, że ma, jak oni, jakąś zbrodnię na sumieniu. Zerwanie z żoną było tylko iskrą rzuconą na przygotowane już zarzewie. A choć opuścił Anglię, nie przestano się nim zajmować, śledzono jego życie i tworzono najczarniejsze przypuszczenia i plotki.

Wśród największego powodzenia poety przyszła klęska na człowieka, który naraził się Anglikom przez swe życie i to, co w twórczości życiem było. Pociski dostawały się człowiekowi, poecie, ale przede wszystkim sceptycznemu myślicielowi, który ironją darzył to, co Anglji było najdroższe. W naturze Byrona tkwiły już predyspozycje do ironji, ale musiały rozwinąć się w kraju, którego reakcyjne tendencje tak mało odpowiadały poecie, miłośnikowi romantycznej wolności. Teraz wystąpi do bezwzględnej walki z krajem ojczystym.

Każde jego dzieło wywoływało furję wściekłości u krytyków i literatów, a Southey nie zawahał się napiętnować go jako »twórcę i koryfeusza satanicznej szkoły poetów«.

Nie było usłane różami życie Byrona, tak świetnie się zapowiadające w młodości. Ale on nie ustępuje, jest silny i nieugięty w swych ideałach politycznych i społecznych, a wrogów osobistych i literackich zwalcza bez ogródek tą potężną bronią, jaką jest ironja.

Niebrak jej już przedtem w pierwszej literackiej satyrze, są już drobne wyrazy w początkowych pieśniach *Childe Harolda*, ale gdy jego cierpienie pogłębiło się pod wpływem doznanego bólu, ironja jego ogarnia coraz szersze kręgi, mówi boleśnie przez Kaina, walczącego ze Stwórcą i naturą o szczęście ludzkości, rozbrzmiewa donośnie w drobnych politycznych i literackich satyrach, wreszcie w *Don Juanie*, tej wielkiej współczesnej epepei, staje się tonem zasadniczym i zyskuje najbardziej subiektywny wyraz. Po tem szkicowem ogólnem zarysowaniu jego życia i charakteru przypatrzmy się, jak ten nastrój ironiczny, którego przyczyny uchwyciliśmy, przejawia się w tych jego dziełach, które stanowią tło dla zrozumienia ironji Słowackiego o typie subiektywnym Byrona.

Pierwszym wyrazem jego ironji jest młodzieńcza satyra *English Bards and Scotch Reviewers*, odpowiedź na recenzję jego młodzień-

¹ Por. Nisard, *Lord Byron*, str. 422.

czych wierszy¹. Młody poeta-lord, zraniony w swej ambicji przez nader surową ocenę, przez rok ostrzy swą satyrę, aż wreszcie wychodzi spod jego pióra jako coś nader śmiałego i bezwzględego. Nie liczy się tu z nikim i niczem, a znając siłę satyry, tnie nią winnych i niewinnych. Nie oszczędza żadnego ze współczesnych poetów i krytyków, głównie rzucając się na swych wrogów: Southeya, Wordswortha, a nawet późniejszego przyjaciela Moore'a. Brak tu prawdziwego dowcipu i subtelności, ale jest już »lwi pazur« satyryka, wyrażający się przez siłę i bezwzględną walkę ironiczną. Przyczyną powstania satyry jest może nietyle złośliwa recenzja, ile »skłonność do satyry, będąca w młodości pędem ku popisywaniu się dowcipem na koszt bliźnich«².

Już tu spotykamy te rysy, które potem będą cechowały jego ironję, a więc ciętość, siłę i subiektywną formę wypowiedzenia się: mówi śmiało i wprost od siebie, w każdym cięciu odsłania własną osobę, a nie liczy się z żadnymi względami prócz słuszności (tak jak on ją pojmował); jest tu wyraz silnej indywidualności i rozmach we władaniu tą potężną bronią, jaką jest ironja.

W dwóch pierwszych pieśniach *Childe Harolda* niebrak subiektywizmu, choć stara się usilnie zobiektywizować utwór. Są i tu pierwiastki, które wpływały ciągle, choć nieznacznie na rozwój ironicznego sceptycyzmu. Słychać tu nutę przesytu i znudzenia (p. I, strofa 4—6), melancholji i smutku (p. II, strofa 16, 96); wypowiada refleksje nad własnym zawiedzionem życiem, samotnością i nicością świata (p. I, strofa 27 i inne).

Wiele tu rozmyślań na temat natury i stosunku człowieka do niej, a wybitne miejsce zajmują też refleksje na temat polityki. Gdy mówi o Grecji³, nie może oszczędzić jej bolesnej ironji (potem podobny jej wyraz znajdziemy w *Grobie Agamemnona*). Bezwzględnie i z namiętną ironją wypowiada tu swe potępienie dla uległości Greków.

Podobny ton spotkamy w wierszach do Napoleona po jego upadku, ale tu wszędzie niewiele jeszcze ironji, bo powstaje ona z rozdwojenia między intelektem a uczuciem, czy ambicją a niemożnością jej zrealizowania, czy między wymarzoną idealnością a bolesną rzeczywistością. Teraz ból jest stylizowany na nutę romantyczną, jest maską nałożoną bohaterowi, by pod nią ukryć prawdziwe oblicze entuzjasty wolności narodów i wielbiciela natury.

¹ Recenzja ta pojawiła się w 1807 r. w *Edinburgh Review*, gdzie jego *Hours of Idleness* zostały ostro skrytykowane. Wysmiano jego styl, a przedewszystkiem powoływanie się na lordostwo i niepełnoletniość.

² A. Tretiak w monografji *Lord Byron*, str. 25, takie daje wyjaśnienie odnośnie do genezy młodzieńczej satyry.

³ P. II, w. 76.

Rozdwojenia jeszcze brak, a gdy ono nastąpi, pojawi się bolesna i głęboka ironja i powstaną najsilniejsze wyrazy w twórczości, bo »dolece far niente« w życiu nie sprzyja jego twórczości, natomiast silne podniecie i walka wpływają na powstanie najlepszych utworów. Narazie jest pesymizm i mizantropja poza młodego poety.

Po rozstaniu się z żoną cierpi poeta i biorąc zrazu winę na siebie, potępia własne życie; z tego okresu ponurego pochodzą utwory pełne smutku. W tej epoce powstaje *Wieżień Chillonu*, *Sen*¹ i *Ciemność* — utwory nawskróś subiektywne mimo pozornie obiektywnej formy.

Już na wygnaniu tworzy trzecią i czwartą pieśń *Childe Harolda*, a między temi dwoma a poprzedniemi zasadnicza różnica: stanął między niemi głęboki ból. Toteż tu więcej ironji osobistej względem miłości (p. IV, strofa 123), a nawet całego życia (p. III, strofa 114). Ironja nie jest tu już walką literacką lub pozą, lecz przepojona jest goryczą i smutkiem. Ma ten sam ton zasadniczy, co u Słowackiego, tylko objawia się raczej aktywnie, jako walka z tem co złe, a nie kontemplatywnie, jak u Słowackiego, jako cofnięcie się w głąb swej duszy. Stąd wypływają podobne, a jednak różne tony w ich ironji. Łączy je charakter uczuciowy, żądza prawdy i słuszności, z której ironja wyrasta i subiektywne wypowiedzenie się.

Swój stosunek do ludzi określa Byron:

Nie kocham ludzi mniej, lecz naturę więcej.

(p. IV, strofa 178)

Na zarzut braku miłości odpowiada:

Ucieczka od ludzi to nie nienawiść ku nim.

(p. III, strofa 69)

To samo stanowisko zajmie później w *Don Juanie*. Tu jednak więcej niż dotąd ataków ironicznych. Ironją darzy Napoleona (p. III, strofa 36—37), sceptycznie odnosi się do miłości (p. IV, strofa 123), a nawet pogląd na całe życie ironicznie zabarwia. Udaje wiarę, a łączy same pojęcia niewspółistniejące (p. III, strofa 114).

Życie ludzkie określa jako konglomerat sprzecznych pierwiastków:

Podziwiał, nienawidził, czuł, śmiej się, płacz,

Bo to jest istotą życia twego, człowiecze,

Ty, stworzenie zawieszony między śmiechem a łzą.

(p. IV, strofa 109)

W III i IV pieśni pojawia się obok ironji i luźność budowy, tak charakterystyczna dla *Don Juana*. Zwłaszcza IV pieśń cechuje luźna faktura i brak jakiegoś wyraźnego ośrodka. Pod wpływem cierpienia

¹ W zakończeniu *Snu* wyraźnie mówi o sobie, wiecznym wędrowcu, przez nikogo niekochanym, a nawet znieawidzonym.

poeta zrywa z wszelką regularnością budowy, by w nowej formie swobodnie się wypowiedzieć. Ironja i nowa maniera pisania zawsze prawie towarzyszą sobie.

Gdy pod słonecznem niebem Włoch, pod wpływem Ariosta i innych twórców żartobliwych poematów zrodzi się zdolność do prawdziwego humoru mimo bólu i smutku, powstanie ironja *Don Juana*, tylko dalszy i już ostatni etap w tej jednej linii, która łączy pojedyncze ogniwa nastrojów poety.

W epoce smutku powstaje *Manfred*. Tchnął w ten dramat wszystkie swe smutki i zwątpienia, niema tu ani jednego pozytywnego momentu, niebrak też ironji, ale tu wyjątkowo wypowiada się ona całkiem pośrednio. (Przyczyną tego nie forma dramatyczna, bo innym okaże się *Kain*). Nie ma punktów stycznych z ironją tą Słowacki, choć był pod znacznym wpływem *Manfreda*.

W *Kainie*, tym najgłębszym utworze Byrona, wypowiedziała się cała jego gorąca miłość do ludzi. Wieje ona z każdego słowa Kaina, choćby ono bluźnierstwem się zdawało; on bluźni, bo kocha ludzkość, a widzi jej cierpienia. Więc wątpiąc w sprawiedliwość i dobroć Boga, nie chce się doń modlić, bo nie ma za co dziękować Temu, który dał tylko drzewo świadomości, a nie dał drzewa życia. Opanowany przez ducha Lucyfera szuka wyjaśnienia odwiecznej zagadki, ale go nie znajduje i popada w głębszą jeszcze ironję niż przedtem. Tu wypowiedział poeta swą miłość ku ludzkości, i to — jak zwykle — z subiektywną siłą.

I ta ironja, jak zobaczymy, nie wyrze bezpośredniego wpływu na Słowackiego, ale jest dowodem, że Byron nawet w tej najbardziej przedmiotowej formie, jaką jest dramat, wypowiada się subiektywnie. To jeszcze jeden rys do poparcia naszej tezy, że typ ironji Byrona jest wybitnie podmiotowy.

Pierwszym utworem prawdziwie ironicznym jest *Beppo*. Powstał ten drobny, a tak ciekawy poemat epicki we Włoszech¹. Pogodne niebo włoskie, wesoły tryb życia, jakie tu pędził Byron, wreszcie takie pierwowzory, jak Ariosto, Pulci i Berni, Casti, złożyły się na nowy nastrój i nową formę. Tu jeszcze nie walczy ze społeczeństwem angielskiem, bo rany były zbyt świeże, tu zaprawia się dopiero do nowej manieri ironicznej, w której doskonałość osiągnie w *Don Juanie*. Nie mógł się wyżyć w tem środowisku włoskiem, zbyt hulaszczem, ale z tego trybu życia pochwyił nową strunę dla swej lutni: pogodę i beztróską, pogodną ironję.

Miejsce dawnej monotonji zajmuje zmienność, a nad wszystkim góruje śmiech. Odrazu wprowadza nas »in medias res« akcji, odrazu

¹ Pisany przed *Kainem*, ale ponieważ stanowi z *Don Juanem* niejako całość, omawiamy go na tem miejscu.

nie szczędzi lekkich przytyków ironicznych wobec kobiet, Anglii, jej języka, zwyczajów, arystokracji, a zwłaszcza wobec krytyki. To wszystko ubrane jest we wdzięczną formę dygresyj, wplecionych w fabułę, też ironją okraszoną, już w samym założeniu, a potem w kierowaniu akcją. Poemat utrzymany w formie swobodnej pogawędki z czytelnikiem, przeplatanej ironicznymi uwagami autora. Jest to już typ czysto podmiotowej ironji, wyrażonej w pierwszej osobie i wprost od autora wypowiedzianej. To stanowi nowość i doskonałość tej formy, potem przez Słowackiego przyjętej. Z żartobliwością mówi Byron o swym stylu, udaje trudność rymów, odbiega od tematu i sam się za to łaje, wreszcie tworzy całe szeregi ironiczne (np. wyliczenie tego, co lubi, ale w pewnych tylko okolicznościach).

W każdym wierszu czujemy nastrój; poety, widzimy jego roześmianą twarz; i przez to zbliża się on do czytelnika i poemat napozór epiczny zmienia w osobisty. Przedmiotem satyry, ale łagodnej i pobłażliwej stało się tu towarzystwo włoskie. To jakby preludjum do satyry na towarzystwo angielskie.

Nastrój wyraźnie zbliżony do nastroju *Don Juana*, ale brak tu jeszcze szerokiego, ironicznego światopoglądu, który zdobył dopiero przez bolesną mękę i rozpaczne »dlaczego?« Kaina.

7. »Don Juan« jako dzieło ironji romantycznej.

Wyostrzył swą broń satyryczną na dwóch jeszcze satyrach: na *Wizji sądu*, parodji utworu Southeya, i na *Wiekcu brązu*, satyrze politycznej¹. I tu się wybija subiektywizm Byrona w ironji. Równocześnie powstają pojedyncze pieśni *Don Juana*, tego największego i naj-

¹ Southey napisał *Wizję sądu*, uświetniającą zmarłego króla Jerzego III i jego następcę. Byron, chcąc się zemścić na tym, który go nazywał »twórcą satanicznej szkoły poezji«, pisze parodję pod tym samym tytułem: występują tu te same postaci. Jest tu dużo satyry politycznej przeciw królowi, ministrom, ale naj-silniej godzi w Southeya. Jemu każe przybyć do nieba i przed św. Piotrem, aniołami i królem czytać swe wiersze. Robią one takie wrażenie, że wszyscy uciekają, a król w zamieszaniu dostaje się do nieba.

Ironja po mistrzowsku wyrobiona w stosunku do pierwszej satyry: poeta nie napada dziko, ale tnie chłodno, a sam pomysł i sposób przeprowadzenia dowodzi mistrzostwa. W nastroju zbliża się do tego utworu *Krytyka krytyki i literatury* Słowackiego.

W satyrze *Wiek brązu* ironizuje kongres św. przymierza w Weronie po śmierci Napoleona. Tu wznosi się ponad sprawy osobiste, ironja dotyczy spraw Europy, a namiętną się staje, gdy zwraca się ku Anglii. Tu ironja pełna godności i oburzenia względem cara Aleksandra i Napoleona (po upadku). Przyczyną ironji — umiłowanie wolności: kto ją gwałci, staje się przedmiotem nienawiści i ironji Byrona. Tu poeta walczy o lepsze jutro Europy. Ironja jego ma charakter polemiczny i wychowawczy.

ciekawszego dzieła mistrza angielskiego. W *Don Juanie* wyraz znalazły wszystkie nienawiści poety: ale równolegle dźwięczy tu jego wielka miłość dla ludzkości i uwielbienie tego, co wielkie i godne miłości. Ironja jego znajduje tu ostateczny swój wyraz, najdoskonalszą formę dla wypowiedzenia się. Jest u Byrona stale ton dydaktyczny, ale dydaktyzm nudzi, jeśli nie jest ubrany w ponętą szatę. Na taką zdobył się już w *Beppie*, a tu osiągnął szczyt doskonałości przez stworzenie typu poezji konwersacyjnej, gdzie rozmawia z czytelnikiem przez szesnaście pieśni, nigdy go nie nużąc. Sam to podkreśla w pieśni XV, strofie 19¹.

Wypowiedział Byron swe nienawiści, gniew, oburzenie, krytykę, gorącą miłość ku ludziom w poemacie epiczno-lirycznym. Poemat, będący wynikiem pomieszania form, odpowiadał teorii romantycznej poezji: wszak romantyzm stworzył powieść poetyką, gdzie kojarzą się elementy epiczne z lirycznymi, dramat fantastyczny, gdzie zespoliły się elementy liryczne, dramatyczne i epiczne, a wreszcie wspaniały dramat muzyczny Wagnera, będący zespoleniem muzyki, poezji, malarstwa i rzeźby. Pomieszczenie form, przekroczenie granic, uświęconych przez poetykę pseudoklasyczną, było hasłem sztandarowym romantyków, walczących o wolność treści i formy. Ale w żadnej z form wyżej wymienionych nie mógł się romantyk z taką swobodą wypowiedzieć, jak w poemacie epiczno-lirycznym, gdzie wątek epiczny tworzył fabułę, a na jej kanwie snują się rozliczne refleksje autora.

Wzór znalazł Byron u Berniego i Pulciego, z którego pierwszą pieśń *Morgante maggiore* tłumaczył w r. 1820. Bliższe były mu jednak poematy mniej odległe czasem swego powstania od tamtych: *Novelle amoroze*, zbiór kilkudziesięciu powiastek, pisanych oktawą, Gianbattisty Castiego (XVIII w.).

Pierwowzór znalazł też w literaturze angielskiej, i to współczesnej: J. Hookham Frere napisał w 1817/8 utwór satyryczny: *Giants and Monks*, gdzie w oktawach wzorem Pulciego autor, poeta, polityk i świetny krytyk, daje komiczne ujęcie tematu o królu Artusie, by na kanwie akcji snuć dygresje społeczne i literackie. Ten utwór i Castiego *Il Poema Tartaro*, satyra zwrócona przeciw Katarzynie II, wywarły niezawodny wpływ na genezę *Don Juana*².

Byron, ironista, człowiek dążący do swobody, zrywający wszelkie pęta w życiu i twórczości, mimo że w teoretycznych swych wywodach był gorącym zwolennikiem klasyków, sięgnął do istniejącej już formy, która doskonale odpowiadała romantykowi, piewcy wolności.

¹ I nigdy nie wysilając się zanadto na wierszowanie, gawędzę sobie zupełnie taksamo, jakbym rozmawiał z kimś na przechadźce czy przejażdźce konnej.

² Por. A. Tretiak, *Lord Byron*, rozdział: W dążeniu do autosyntezy.

Śledziliśmy ewolucję nastrojów ironicznych poety, badaliśmy formy jej przejawiania się. Widzieliśmy, że najpełniej wypowiedziała się ironja poety tam, gdzie nie krępowała go obiektywna z istoty swej forma dramatu, a więc w satyrach i lirycznych ustępach *Childe Harolda*. W *Don Juanie* stworzył Byron dzieło, będące wyrazem światopoglądu romantycznego, najwyższym i najdoskonalszym przejawem ironji romantycznej, dzięki której wzniósł się poeta ponad otaczający go świat, własne życie, a nawet ponad swój twór, igrając z nim w poczuciu swej doskonałości.

Chcąc sobie zdać sprawę z typu ironji Byrona, która jest solą *Don Juana*, trzeba się przyjrzeć dziełu, zanalizować przedmiot ironji poety, ton uczuciowy ironji i jej formę.

Don Juan — *Beniowski*, a raczej ironja Byrona a ironja Słowackiego to zagadnienie główne tej części naszej rozprawy. Nie rozumielibyśmy jednak ironji *Don Juana*, ostatniego dzieła poety, nie wysledziwszy źródeł ironji i jej przejawów w twórczości dotychczasowej Byrona, przyczem podkreślaliśmy stale subiektywną formę wypowiedzenia się Byrona. Znamy źródła ironji Słowackiego, nie bez wpływu jednak dla sposobu jej wypowiedzenia się będzie nie tylko forma ironji Byrona w najściślejszym słowa znaczeniu, lecz stosunek do różnych zagadnień życiowych, odpowiednio ironją zabarwiony. Przykład Byrona działał poprostu zachęcająco, stał się — trafniejszy na odpowiednie podłoże — podniętą do wyrażenia już istniejącego ironicznego stosunku.

Dlatego zbadamy, ogólnie zresztą, stosunek Byrona do różnych problemów życiowych, by na tem tle wystąpiła jaśniej ironja *Beniowskiego*; płynęła ona z głębi duszy jego twórcy, ale Byron wpłynąć mógł na to, że się wypowiedziała i że znalazła swój wyraz w formie subiektywnego poematu epicznolirycznego.

U Byrona skłonność satyryczna objawiła się w pierwszej jego literackiej satyrze, a potem umilkła stłumiona cierpieniami kilku lat, by teraz wybuchnąć z żywiołową siłą w *Don Juanie*. Treścią poematu jest wyszydzenie istniejących stosunków politycznych, społecznych i towarzyskich. Podstawą tej nowoczesnej epopei jest cała europejska kultura XIX stulecia. Byron nie potępia człowieka, ani go nie idealizuje, bo wie, że w każdym drgają uczucia wzniosłe i niskie (taki jest Juan, Julja). Wie, że życie wnosi często w najpiękniejszą poezję prozę (poetyczna scena czytania listu Julji na okręcie, a potem losy listu, który służy do losowania, kto ma być pożarty przez towarzyszy). Poeta ma w swej duszy nieprzebrane skarby poezji i one wyczarowują najpiękniejsze ustępy epopei, ale ironja nie pozwala im zająć naczelnego miejsca.

Poeta uważał, że poemat jego jest najbardziej moralny, bo nie-

moralne jest życie i ludzie, a on przez realistyczny obraz życia bynajmniej nie uświęca tego, co brzydkie i niskie, przeciwnie — z ironją odnosi się do tego wszystkiego, z zaciekłością ironisty rzuca się na to wszystko, czego nienawidzi, i walczy o zwycięstwo swych szczytnych ideałów. W strofach najbardziej cynizmem przepojonych wypowiada się Byron-idealista. Przez wszelkie próby i szamotania doszedł poeta do nowego światopoglądu: życie jest złe i dobre; zwalczać zło trzeba, walczyć należy ironją, bo ona jest środkiem wychowawczym, a zarazem dzięki niej można się oddzielić od świata, zdobyć wyższość nad nim, uwolnić się od bólu i goryczy. Na dnie tej ironji jest bezgraniczna miłość ku ludziom. Na świat patrzy przez szkła ironji, która wznosi się ponad życie, a nie satyry, co topi się z nurtem życia, nie mogąc się od niego oderwać.

Ironja jest tylko odzwierciedleniem życia, bo w niem przedewszystkiem króluje ironja, podobnie jak niemoralne obrazy życia są tylko odbiciem prawdy życia, które jest niemoralne. W 1822 r. (25. XII.) pisze do wydawcy Murraya: »*Don Juana* zrozumieją powoli, czem jest w istocie: satyrą na zepsucie obecnych czasów, a nie pochwałą występku«.

Przedmiotem ironji poety będzie literatura i krytyka literacka, która z nim walczyła, kobiety, bo go zawiodły, instytucja małżeństwa, gdyż stał się jej ofiarą, Anglja z jej konserwatyzmem i uciskiem, bo z nią miał porachunki osobiste, a zresztą przeciw niej buntowała się rewolucyjna natura poety, Europa, o ile jej dążenia nie odpowiadały ideałom bojownika o wolność, a wreszcie życie ludzkie z jego ułomnościami, fałszem i tragizmem.

Z przeciwnikami literackimi walczy w formie »credo« poetyckiego, naśladowanego zresztą przez Słowackiego w IV p. *Podróży na Wschód* (*Wierzę w republik jedynaka syna* i t. p.):

Wierzaj w Drydena, Popego, Miltona,
 Nie wierz w Wordswortha, Coleridge'a, Southeya;
 Szkapą pierwszego cała rozemdlona,
 Southey wodnisty, Coleridge się upija,
 Crabbego Muza jest niedościgniona,
 Zato niezawsze Campbellowi sprzyja,
 Słów Rogersowi nie kradnij spod pióra
 I nie romansuj z Muzą IMci Moora.

Więc »nie pożądaj Muzy Southey'ego,
 Ani Pegaza, ani żadnej rzeczy,
 Która jego jest; nie mów fałszywego
 Świadectwa, jak »ktoś«, co mi nie zaprzeczy,
 Pisać masz wedle przykazania mego«,
 To jest krytycyzm...

Po poemacie rozrzucone są przycinki ironiczne względem poetów, zwłaszcza szkoły jezior. Ton zaczepki jest ostry, bezwzględny, zgryźliwy. Zarzuca im przedewszystkiem porzucenie dawnych ideałów wolnościowych (p. III, strofa 93). Generalną stacza z nimi walkę w pieśni III, strofach 98, 99, 100, gdzie posługuje się zręczną formą wplecenia tytułów dzieł literackich do krytyki ich twórców¹. W ostry sposób załatwia też porachunki z krytyką, zarzucając jej nawet przedajność (p. I, strofy 209—211).

Osobiste porachunki załatwia też Byron z całym rodem kobiecym: na tem polu ironja również ostra, zgryźliwa, niekiedy pełna bólu. I tu drgają akcenty osobiste:

Lube istoty! Kłamstwo u nich tanie
I nic nie zdobi ich tak, jak udanie.
Jakże nie wierzyć, kiedy się zapłonią...
Ja-bo wierzyłem zawsze.

(p. I, strofa 178—179)

O Fortunie:

...fortuna ma płochość motyla,
Lecz cię nie rzuci (bo nie twoja żona).

(p. V, strofa 17)

W pieśni V (strofa 113) mówi o sultance:

Damy chwaliły jej despotyzm młody
I przebaczały wszystko, prócz urody.

Stale ironicznie zarzuca kobietom fałsz, udając, że to nic nie szkodzi:

Co ja w kobietach lubię do zazdrości,
To, że w nich kłamstwo z taką sztuką gra się,
Że przy niem prawda nawet kłamstwem zda się.

(p. XI, strofa 36)

W pieśni XIV (strofy 23, 24, 44, 65, 95) ironja staje się już niemal cyniczna; dyktuje ją zapamiętały żal do żony i cechy jej charak-

¹ Mówi Horacy: »Homer czasem drzemie!«.

A my powiemy: »Wordsworth nie śpi czasem«,

Ale »furmańskie« wychowuje plemię

I przez »jeziora« odsyła szupasem.

Potem znów pragnie porzucić tę ziemię

I wzbic się w górę; więc woła z hałasem

O »łódkę«. Jabym dodał plwocin morze,

Aby miał po czem przejechać, nieboże.

.....

O wy, »furmani«, »wioślarze«, »brykarze«.

O biedne Pope'a i Drydena duchy. i t. d.

teru podsuwa wszystkim kobietom, dodając jeszcze inne¹. Najbardziej złośliwy jest poeta wobec sawantek:

O wy, będące wyrocznią księgarzy,
Sawantki! Z ziemskich najlaskawsze natur,
Cenzurujące książki blaskiem twarzy,
Dajcie mi — błagam — wasze: Imprimatur.

(p. IV, strofa 108)

Jeszcze ostrzej atakuje je w pieśni XI, strofie 50.

Takimi samemi względami darzy instytucję małżeństwa. Tu w jego cynizmie czuje się nie niewiarę, lecz raczej zawiedzioną wiarę:

...miłość w parze z małżeństwem nie chodzi,
Choć w nich z natury jedne biją tętna.
Miłość w małżeństwo jak wino przechodzi
W ocet; przelewka cierpka, kwaśna, mętna,
Napój zmieniony z ambrozji różowej
Na specjal, godny apteczki domowej.

(p. III, strofa 5)

W dalszym ciągu ironizuje:

Poezja ileż poniosłaby straty,
Gdyby Petrarca z Laurą był żonaty.

Tragedja zwykle śmiercią się zamyka,
Komedje kończy powiązanie stula.

Dwaj, co skreślili, jeśli dobrze pomnę,
Piekło i niebo — inaczej małżeństwo —
Dante i Milton, przenieśli ogromne
Pod swych połowie pantoflem męczeństwo.

(p. III, strofa 8—10)

Na ten temat zdobyć się może tylko na ironję cyniczną (p. VIII, strofa 105, p. IX, strofy 74—76).

Tak wygląda ironja Byrona, gdy jej podkładem jest osobista awersja, lub bolesne przeżycie. Gdy ironizuje poetów i krytyków, ironja jest obroną, a zarazem atakiem, ironja wobec kobiet inny ma cel: poeta pragnie zabić swój żal i wyszydzić ideały, które zbankrutowały. Motywy głębsze i, mimo że ton jest cyniczny, można ją uważać za wyższy stopień, bo jej celem jest negowanie tego, co się czciło niegdyś, zanim się to rozwiało.

Za wyższy stopień uważać należy ironję wobec Anglii, bo choć tu celem jest walka, a powodem osobista obraza, wypowiada się tu też lepsza cząstka duszy Byrona, bo potrzeba walki z tem, co obłudne i fałszywe. Cała pieśń XI jest znów wielką przeprawą z krytykami

¹ Ironja względem kobiet: p. I strofy 178, 179, p. II strofa 75, p. IV strofa 108, p. V strofy 17, 113, p. XI strofy 36, 50 i innych.

i pisarzami angielskimi, a zarazem wspaniałym realistycznym obrazem życia wyższych sfer w Londynie. Potem dla kontrastu zestawia cały ówczesny świat polityczny (p. XI, strofy 76—78), by — jak zwykle — przejść do uszczypliwej ironji względem kobiet, a wreszcie jeszcze raz dać przegląd całego marnego świata politycznego, literackiego i towarzyskiego ówczesnego Londynu. Ostatnie pieśni, w których maluje stosunki w Anglii, są rękawicą, rzuconą w twarz społeczeństwu angielskiemu, są walką z uciskiem społecznym i politycznym, z »cantem« i hipokryzją. Tu też zatracą Byron pewien obiektywizm; Don Juan wyraźnie staje się sobowtorem poety. Ironja to czasem żartobliwa, czasem ostra, namiętna, pełna oburzenia: spełnia funkcję społeczną w myśl ujęcia Bergsona.

Jeszcze na wyższy stopień wznosi się poeta w swem arcydziele, gdy walczy z całym ówczesnym porządkiem w Europie. Już w odniesieniu do Anglii ironja przeradza się chwilami w oburzenie; jeśli idzie o najbardziej umiłowany przez poetę ideał wolności, dochodzi on przez ironję do tonu namaszczenia.

W pieśni IX, tem najbardziej płomiennem »j'accuse«, rzuconem wojnie, jest ostra ironja względem Wellingtona, inaczej zwanego »Villaintonem« (strofa 1). Zarzuca mu:

Żyjesz w Brytanji sercu (i szkatule);
Cała Europa śpieszy ci dziękować,
Że kulasowi naprawiłeś kule
Legitymizmu, gdy zaczął szwankować.
Francuz, Holender, Hiszpan patrzy czule,
Jak umiesz pięknie trony »restaurować«.
Twoim Waterloo cały świat się krzepi.
— Oby pochlebcy wierszowali lepiej.

(strofa 3)

Ironja przechodzi w rzucanie obelg:

Jesteś najlepszym z podrzynaczy...

(strofa 4)

by znów przybrać formę ironji:

...»Zbawco ludów« — niezbawionych;
»Swobodzicielu« — nieoswobodzonych

(strofa 5)

i znów przejść w bolesne oburzenie:

...Zdziałałeś wiele, choć sam mały.
Przez karła zginął olbrzym — z nim świat cały.

W tej pieśni daje najpiękniejszą swoją afirmację, która tłumaczy najlepiej jego ironję¹.

¹ I będę rąbał słowem — gdy los zdarzy,
Czynem — tych wszystkich, których spotkam w walce

Przez ironję neguje i zwalcza świat współczesny, bo drogi ludzkości są krzywe, i w imię i słuszności i prawdy trzeba z nimi walczyć. Ale poeta nie poprzestaje na wyszydzeniu stosunków w Europie, ostrze jego ironji dotyka wszystkich spraw ludzkich, niema wprost kwestji nieporuszonej w tej epopei, przez którą, jak kolorowe nitki, snują się różni ludzie, przewijają różne kraje i stosunki i na którą składają się wszelkie nastroje, poczynawszy od zupełnego cynizmu poprzez niepewny sceptycyzm i zwątpienie — do najwyższej afirmacji, do stwierdzenia, z kim i o co walczy swą ironją. W tym kalejdoskopie zwierzeń i refleksyj nie mogła być pominięta kwestja stosunku poety do ludzi wogóle. Opętać się nigdy nie dał obecnym stosunkom, jak wogóle nie dałby się w żadnym wypadku, bo w myśl jego dewizy:

...choć osamotniony,
Swobodę myśli przekładam nad trony.

(p. XI, strofa 89)

Z ludźmi żyć nie może, bo ceni swobodę, ale ich nie kocha.

Przez mizantropem mię zwa. Chyba przez to,
Że mnie nie cierpią, nie ja ich...

(p. IX, strofa 21)

W tem jednym zdaniu wyraża się jego stosunek do ludzi. W człowieku o gorącym sercu, gdzie pulsuje miłość ku ludziom, budzi się spowodu tego gorzka ironja i nastrój »smętnodrwiący«. Byron nieraz po największem »forte« ironicznym popada w nastrój smętny. W pieśni III po ataku ironicznym przeciw poetom przychodzą cudowne strofy *Ave Maria* (strofa 102):

Ave Maria! Bądź błogosławiona
Ziemia ta, miejsce to i dzień i chwila
Kiedym odczuwał twej mocy znamiona.

Ave Maria! To jest czas pacierzy;
Ave Maria! To jest czas kochania;
Ave Maria! Ku tobie duch bieży...

(strofy 102—103)

Z prawdą. Najohydniejsi z adwersarzy
Prawdy są u mnie tyrani i chwalce.
Nie wiem, kto wygra, lecz chociażbym w twarzy
Przyszłości czytał, to podnoszę palce
Przysięgą: zawszem nienawidzić gotów
W jakim bądź kraju i czasie — despotów.
.....
..... Ja czekam wyzwolenia świata
Z wielkich ucisków ciemnoty i bata.
.....
..... Ja ludzi nie motam,
Sam wolny; trzymam się też zawsze zdala
Od ludzi z głosem służalczym szakala.

A potem w strofie 104 broni się już ironicznie przeciw zarzuconemu mu ateizmowi i znów popada w smętną zadumę. Ale ironja nie pozwala długo smutkowi się gnieździć, więc karci się ironicznie.

A takie właśnie przejścia świadczą o głęboko zakorzenionej ironji, która i na smutek patrzy drwiąco.

Sam najlepiej określa swój nastrój (p. IV, strofa 4):

A gdy się śmieję z życia krotofili,
 To że nie mogę płakać, a gdy płaczę,
 To że cielesność z uczuciem się sili,
 Nim zbezwładnieje. Gdy do serca skacze
 Sęp wspomnień, trzeba, byśmy je skropili
 Letejską wodą.

To ten sam nastrój, który towarzyszy Słowackiemu. Ileż to razy śmieje się przez łzy! Nie dziw, że dla tak pokrewnego nastroju wybiera pokrewną formę.

Byron przez wszystkie fazy: przez ironję pierwszej literackiej satyry, przez bóle *Childe Harolda*, zwątpienia *Manfreda*, bolesne »dla-czego?« *Kaina*, wesołość beztroską *Beppa* i ostre późniejsze satyry doszedł do nastroju i doskonałej formy *Don Juana*, a zarazem doszedł do stadium psychicznego, w którym wszystko przyjmuje się jako współistniejące: moralną słabość i heroizm, podłość i wzniosłość, hipokryzję i oburzenie, kiedy widzi się, że całe życie to jedno wielkie pasmo łez i śmiechu, a najlepszym lekarstwem na łzy jest śmiech, a najbardziej szczerym śmiechem człowieka — to ironiczny uśmiech przez łzy.

W *Don Juanie* osiągnął poeta doskonałość formy i stylu. Poeta ma poczucie swej doskonałości, jak każdy ironista romantyczny, dlatego igra z formą, by w ten sposób okazać moc swej osobowości twórczej. Byron z cudownym wdziękiem splótł elementy opisowe z lirycznymi, z przedziwnym kunsztem spoił obrazy pełne realizmu z subtelną poezją, przetopił w jedną doskonałą całość różnorodne motywy. Doskonałość formy *Don Juana* cudownie określił poeta Swinburne. Porównuje on styl *Don Juana* i *Childe Harolda*, uważając, że różnica jest taka, jak między wodą jeziora a morską, która syczy, szumi i jest słona. Tą solą jest ironja poety. »Boską« ją mieni Swinburne i uważa, że tej »wędrowniej Muzie dał Byron skrzydła. Tu styl Byrona wznosi się ponad wszelkie pochwały i nagany«.

Cechą formy poematu są dygresje, powstałe na skutek asocjacji przypadkowej lub celowej, dla czytelnika tworzonej. Z fabuły wychodzi poeta, by na jej tle osnuć — jak to wykazywaliśmy — obraz życia Europy z początkiem XIX stulecia, właśnie w owych dygresjach. Dygresje umożliwiają pocie przejście od rzeczy poważnych do wesołych, one stają się ogniwem między twórcą a czytelnikiem.

Poeta w poczuciu doskonałego opanowania formy kokietuje czytelnika swą niedbałością, niedoskonałością, czyni wycieczki w inne dziedziny, by przejść znów do tematu i znów zeń zboczyć, by móc się karcieć i lajać.

Ważnym środkiem poetyckim jest przerywanie toku myśli uwagą, pozornie nietylko nienależącą do treści, ale nawet sprzeczną z nią, w tym celu, by uwaga ta stać się mogła punktem wyjścia dla ironicznej dygresji.

Stale udaje, że nie dba o formę, żartuje ze swej niedoskonałości. Żartobliwie określa swój sposób pisania:

Bo ja zaczynać lubię od początku,
 Obrazów zatem na pół nie rozrywam,
 Bo to jest hańbą zdrowego rozsądku,
 Ale choć tracę czas, zgóry zaśpiewam,
 Nie gubiąc jednej nuty w pieśni wátku.

(p. V, strofa 77)

Udaje trudności w dobieraniu rymów.

Poeta bardzo często komunikuje się bezpośrednio z czytelnikiem, usprawiedliwiając się ze swego sposobu pisania, a w gruncie rzeczy lekceważąc go:

Słuchaczu, a ja nudzę. Moja wina!
 Przenośni kładę koniec; daruj i spisz
 Akt przebaczenia; u mnie ta jedyna
 Wada gadulstwa manją jest bezwiedną.
 Daruj... a nie chcesz?... to mi wszystko jedno.

Po zapowiedzi, że się ustatkuje, jest umyślnie lekceważący w formie. Lekceważenie wszelkich przyjętych form okazuje w inwokacji pieśni III:

Cześć, Muzo! i t. d. — Juan zasnął..

(strofa 1)

Ironiczne traktowanie swego sposobu pisania i czytelnika dochodzi do szczytu w pieśni V, gdzie ironizuje Petrarke i Owidjusza, którym nie udało się opisywanie miłości. O sobie mówi:

Uznaję krótkie, treściwe poema,
 Gdzie moral wali w grzech naksztalt obucha.
 Wiersz dydaktyczny, w którym pokus niema,
 Bo w jądrze giną szpetne chuci ducha.
 Jeśli mój Pegaz nie połamie kopyt,
 Tem dziełem stworzę moralności popyt.

(p. V, strofa 2)

Tak pisze poeta o tem dziele, które przez swą niemoralną treść było »czerwoną chustą« rzuconą Anglii, a w swej formie było wstykiem raczej, niż »treściwem poema«.

Niebrak też w poemacie żartobliwej ironji względem jego bohatera, Don Juana, bardzo zresztą przeciętnego młodzieńca. Ironja ta jest wyrazem urągania wszelkim kanonom klasycznym: w epoce klasycznej bohaterem mógł być tylko człowiek o cechach bohaterskich, a stosunek autora do niego nacechowany był powagą, podziwem, nigdy ironją.

Doskonałość formy polega — jak już stwierdziliśmy — na jej giętkości, elastyczności i na pozornem jej lekceważeniu, lub na pozornych próbach przywracania się do porządku. »Lecz do powieści« (p. II, strofa 157), »Lecz zbaczam z drogi« (p. III, strofa 110), »Lecz do przerwanej czas wrócić powieści« (p. V, strofa 39), a w pieśni III, strofa 96 żartuje ze swych dygresyj:

Lecz do powieści... Ma w tem krytyk rację,
 Że mym największym błędem są dygresje:
 Gdy bohaterów puszczać na wakacje,
 Zaraz mi z samym sobą gwarzyć chce się.
 Lecz to są moje tronowe oracje,
 Co rzecz spychają na następne sesje,
 I z tego straty dla ludzkości rosną
 Mniejsze, niż gdyby to pisał Ariosto.

Kunszt formy ironicznej okazał Byron w różnych pomysłach: znamy już trawestację Dekalogu, dostosowaną do walki ironicznej. Inny pomysł ironiczny polega na zestawieniu szeregu rzeczy podobnych. Środka tego używał już w *Korsarzu*, tu tworzy szereg zestawień, które przetransponować się stara na ton komiczny. Porównania czerpie z życia codziennego, a czasem wplata rozmyślnie między obrazy konkretne obrazy abstrakcyjne:

. słodko jest, gdy schodzi
 Z księżycem bladym noc na modre morze

 Słodko jest patrzeć, jak się gwiazda rodzi

 Słodko jest widzieć, że ktoś na spotkanie
 Wyjdzie, że oko mu się rozpromieni

i wiele innych, by przez ironję, że »kobiecie zemsta, korsarzom łupy« są słodkie, przejść do żartobliwych zestawień:

Słodki jest spadek, a nadzwyczaj słodka
 Rzecz, gdy się z liczby żyjących wymaże
 Siedemdziesięcioletni wuj, lub ciotka,
 Która »nam młodym« długo czekać każe
 Na schedę

(p. I, strofy 122—128)

Ironja względem bohatera, kobiety, małżeństwa,

Anglii, ówczesnej Europy, ustalonego światopoglądu, życia ludzkiego — to treść dygresyj ironicznych.

Dygresje »nawiasy« (określenie norwidowskie) — to ramy, rozsuwalne zresztą i przenośne, w których zawarł się ironiczny światopogląd poety. Przeplatanie wątku epickiego lirycznymi wstawieniami — to istota tej formy. Pozorne lekceważenie doskonałej formy, zartobliwe pomysły (trawestacja Dekalogu, wplecenie tytułów dzieł literackich do walki ironicznej, zestawienie rzeczy poważnych i wesołych i inne), łajanie się za dygresje i powracanie do nich — to zasadnicze cechy ironicznej formy poematu.

Splot smutku i ironji, łez i śmiechu — to atmosfera uczuciowa, w której wyrósł poemat, będący ostatecznym wyrazem umiłowani i ideałów poety-romantyka, poety-szermierza o wolność w życiu i sztuce, poemat, stanowiący w dziejach poezji romantycznej zasadniczy przełom, a będący najwspanialszym dziełem ironji romantycznej, wzorem, jak można wznieść się ponad świat, a zarazem świat prowadzić ku lepszej przyszłości:

»I was born for opposition« (p. XV, strofa 22) stwierdza poeta i w ten sposób określa istotę swej twórczości, a zarazem tem tłumaczy się wpływ jego na współczesną twórczość literacką, zwłaszcza tych narodów, które walczyły z uciskiem, bo dla nich był Byron symbolem piewcy wolności i bojownika o wolność treści i formy w życiu. W »opozycji« bronią była ironja, stąd też jej znaczenie nietylko dla twórczości Byrona, ale jako środka w walce romantyka o wolność w życiu narodów, jednostek i poezji, stąd wpływ jej na innych poetów, którzy używają jej w swojej walce o swoje dogmaty życiowe.

Ironja opozycjonisty, romantyka z życia i temperamentu, choć klasyka z upodobań i dążeń, stała się wzorem dla opozycjonisty innego typu — dla Słowackiego.

8. Ironja Słowackiego na wzór Byrona do epoki »Beniowskiego«.

Stosunek Słowackiego do Byrona przedstawia się inaczej, niż stosunek do mistrza dramatu angielskiego. Shakespeare'a zawsze podziwiał i nigdy nie szczędził mu wyrazów swego hołdu i głębokiego zrozumienia. W stosunku do Byrona jest w pochwałach bardziej powściągliwy, sili się na obojętność, do zależności wprowadzić się przyznaje, ale raczej później, kiedy już zależnym być przestał i cały swój kierunek bajroniczny potępił.

W »Przedmowie do III tomu poezji« stawia go narówni z Wolterem i Dantem:

Dant pisał o piekle, kiedy ludzie w piekło wierzyli, Wolter zgadzał się z wiekiem materializmu, Byron, rozpaczający o wątpliwą przyszłość poeta, zaczął wiek dziewiętnasty; ci trzej ludzie wyobrażają epoki, w których żyli; gdyby z myśli większej liczby ludzi, w owych czasach żyjących, utworzyć można było jeden posąg myśli, ten posąg byłby Dantem, Wolterem, Byronem.

Widać tu głębokie zrozumienie dla współczesności poezji Byrona, która jak żadna inna reprezentuje wiek XIX. Nie jest wieczna i niezniszczalna, jak dzieło Shakespeare'a, jest mniej uniwersalna, bo porusza w wielkiej mierze problemy czysto angielskie, ale jest doskonałym odbiciem myśli swego stulecia. Okazał tu Słowacki więcej zrozumienia dla niej, niż w swych młodzieńczych dziełach.

We wstępie *Króla Ladawy* wspomina z lekką ironją o podróżach bohaterów bajronskich. W IV p. *Podróży na Wschód* kilka strof poświęca chwale Missolongi, gdzie Grecy uratowali swą wolność (strofa 18—27). A potem dość obojętnie wspomina o śmierci Byrona, nie podnosząc wcale jej bohaterstwa, lecz widząc w nim ofiarę choroby. Mówi o gorze:

Nieuwieńczona śniegowemi srebrzy,
Musi być u stóp śniegiem kości biała.
Gdybyś, Byronie, był nie umarł z febry,
Ale od bomby, kuli, lub kinżala,
Dałbym tej gorze posępnej nazwisko
Grobu twojego — a Parnas tak blisko!

(w. 151—157)

Nie uczcił więc nawet jego śmierci, choć w tym poemacie już wiele mu zawdzięcza, a dwie sestyny dalej napisał »credo«, naśladując Byrona. O swym stosunku do Byrona mówi zwykle z ironją:

Czy nie widzicie, żem chory? szatanizm,
Bajronizm — siedem mnie dręczy bolesti;
(*Podróż na Wschód*, p. IX, w. 97—99)

Podobnie z żartobliwością stwierdza wpływ Byrona w *Beniowskim*:

I jestem dzisiaj -- niech cię porwie trzysta! --
Nie Polak — ale istny bajronista...

(p. I, w. 199—201)

W listach do matki wspomina dość często o Byronie, ale naogół obojętnie, może dlatego, że ceni bardziej to, czego nie ma, i tych, których podziwia. Byronowi natomiast czuł się zapewne równy, jeśli nie wyższy od niego.

W swem »credo« literackiem uczcił innych swych mistrzów, pominął zaś autora *Don Juana*:

. Wierzę sercem poganina
W rym szekspirowski, w Danta i w Homera.
(*Beniowski*, p. V, w. 407—409)

U Homera podziwiał plastykę i realizm, u Dantego jego potężną wizyjność, u Shakespeare'a jego kunszt dramatyczny i prawdę w malowaniu życia. U Byrona mógł cenić siłę ekspresji, odwagę, bunt przeciwko przyjętym normom, bo sam był — jak tamten — z usposobienia demokratą i rewolucjonistą »z ducha«. A jednak tego wszystkiego nie uczył ani w zeznaniach, ani w poezji. Bo wziął od Byrona zrazu pierwiastki negatywne, nieistotne, jak i inni naśladowcy. Potem w pewnym okresie przejął z niego bardzo wiele, wreszcie w ostatnim — zupełnie potępił swój bajronizm w listach do matki. »Nadto wysoko ważę teraz ducha Polski. Wstyd mi wielu melancholij bajrońskich, strach, by one nie zaraziły innych« (1. VIII. 1842). To potępienie stał, że widział w nim raczej pierwiastki negatywne, melancholję, pesymizm, stronienie od ludzi. Te wywarły wpływ na młodzieńcze jego utwory i przez ten pryzmat patrzył przez całe życie na twórczość Byrona — nie rozumiejąc go nigdy tak, jak Shakespeare'a. Młodzieńcze utwory, jak *Szafary*, *Hugo*, *Mnich*, *Jan Bielecki*, *Arab*, a jeszcze nawet *Lambro*, zostają pod wybitnym znakiem bajronizmu, i to pojętego fałszywie, bo brak im prawdy wewnętrznej cierpienia, z którego wypłynął pesymizm Byrona. W utworach młodzieńczych Słowackiego jest pesymizm pewną pozą poety i jego bohaterów. Gdyby wpływ Byrona ograniczył się był do tych postaci, udrapowanych płaszczem melancholji, i do egzotycznego tła (bo i to czerpał z lektury Byrona), niewiele byłoby do powiedzenia o nim, bo młodzieńcze poezje są dość słabe. W nich posunął bajronizm do kresu, głównie naśladując u jego bohaterów niechęć do rzeczywistości, która zamieniła się u niego we wstręt niepokonany. Pod wpływem smutnej, melancholijnej Muzy Byrona nie wyrosło żadne większe dzieło Słowackiego, natomiast wesoła Muza wydała *Podróż na Wschód* i *Beniowskiego*. U Byrona główną rolę grał rozbrat ideału i rzeczywistości; u bohaterów Słowackiego góruje marzenie. A ponieważ marzenia ich nie mogą się realizować, uciekają w samotność i żyją biernie, inaczej niż bohaterzy Byrona. I tu jest pewna, zasadnicza różnica między człowiekiem czynu a marzycielem, która przejawiać się będzie i w późniejszej twórczości i zabarwi odpowiednio ironję obu poetów.

Brak Byronowi prawdziwie ciepłego i serdecznego humoru, cechującego wielu pisarzy angielskich. Miał tylko dar ciętego dowcipu, a ten pod wpływem doznanych przeciwności i bólu przeradzał się w ostrą, pełną sarkazmu ironję, i to bezpośrednią, czysto podmiotową. Nie mogła być inną, skoro wypowiadała się w formie eposu, który pod jego ręką przeradzał się w utwór o charakterze lirycznym, jak to wykazywaliśmy.

Tak subiektywny poeta musiał znaleźć oddźwięk u Słowackiego,

którego natura artystyczna niepozabawiona była tego pierwiastku. Byron stał się dlań mistrzem w subiektywnem wypowiedaniu własnych uczuć, myśli, zwłaszcza w dziedzinie ironji. Shakespeare był wzorem, jak ironja stać się może wybitnym środkiem artystycznym czy w charakterystyce osób, czy też w tezie utworu, lub też wyrazem dla przedmiotowego wypowiedzenia swego nastroju; Byron wskazał, jak można tą bronią walczyć z przeciwnikami literackimi, politycznymi czy osobistymi; był wzorem, jak przez nią wypowiadają się poglądy na świat i ludzi, jak dzięki niej można wyszydzać, a zarazem kierować i wychowywać, jak pod nią ukrywać przed przeciwnikami smutek, jak wreszcie w niej topić ból i łzy.

Wiemy, że ironja Słowackiego w *Beniowskim* zrodziła się z osobistych rozczarowań, że jej genezy szukać należy w potrzebie walki i obrony, ale kto wie, czy uczucia, które zrodziły »smętnodrwiący« poemat, byłyby tą drogą się wypowiedziały, gdyby nie Byron. Możeby formą dla nich stał się dramat, może pamflet w guście *Krytyki krytyki i literatury*, a może nawet w formie epicznej inną znalazłyby szatę. Wykazać staraliśmy się w poprzednich rozdziałach, że wpływ mógł zaznaczyć się w tem, że pewne uczucia Słowackiego wypowiedziały się w formie ironicznej, lub że się wogóle bezpośrednio wypowiedziały. Przykład Byrona, którego twórczość pociągała go od lat najwcześniejszych, mógł działać zachęcająco, co podkreślaliśmy w związku z genezą *Beniowskiego*.

Pierwszym wyrazem naśladownictwa Byrona jest *List do księgarza*, wyraźnie naśladowujący żartobliwą ironję liściku z Wenecji do Mr. Muraya. Ale jest to wpływ przelotny, raczej czysto formalny. Inaczej ma się rzecz z *Wędrówkami Childe Harolda*¹. Zaciekały go jako opis podróży, których tak bardzo pragnął, wreszcie forma posłużyła mu w *Podróży na Wschód*; podobnie jak *Wędrówki* ma ona formę pamiętników, ale *Childe Haroldowi* brak wyraźnej ironji, która często przebłyskuje w sestynach *Podróży*, pisanej w formie *Childe Harolda*, ale w manierze i nastroju *Don Juana*. *Childe Harold* notował wrażenia podróży, a przeplatał je licznymi dygresjami raczej w formie poważnej niż ironicznej. Niebrak powagi i liryzmu refleksjom Słowackiego w *Podróży*, ale płyną one z osobistych jego przeżyć, a tylko wplatanie ich w opis jest wyrazem naśladownictwa. Tu więc forma poematu Byrona, forma poematu epicznolirycznego stała się wzorem, natomiast *Don Juan* podzielał jako wyraz nastroju ironicznego.

Ale w *Grobie Agamemnona* widzimy pewną styczność z *Haroldem* (jednak nie naśladownictwo). Nastrój *Grobu* — to oburzenie i ból spo-

¹ Ogólny wpływ w pracy Windakiewicza, *Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, 1914.

wodu słabości Polski-niewolnicy, to ironja zrodzona przez porównanie z bohaterstwem Greków. W tonie podobieństwo z pełną oburzenia ironją Byrona nad obecnym stanem Grecji. I on rzuca im w twarz okrzyk »Niewolnicy!« (Hereditary bondsmen!). Jest tu podobieństwo nastroju, który powstał w podobnych warunkach.

Natomiast w *Podróży na Wschód* są nawet całe ustępy z *Don Juana*, przejęte wprost z tekstu lub z pamięci. Tak np. Byron z ironją mówi (p. II, w. 154—165) o nauce udzielanej przez kochanki — podobnie Słowacki; obaj drwią z komentatorów Danta, obaj też co chwila zbaczają od tematu, by po dygresji doń powrócić. Ale tu jeszcze nastrój poematu mało jest podobny do bajronowskiego w *Don Juanie*. Dygresje Byrona są robione kunsztowniej, a zarazem swobodniej — Słowacki zaś stara się tu raczej o różnorodność, która była dlań celem już w *Królu Ladawym*. Najsilniej wyraża się wpływ Byrona w wypowiedzianiu bez ogródek i maski własnych uczuć smutnych i wesołych — w formie drwiącej. Mistyfikacja pierwszych dwóch pieśni *Childe Harolda* nie udała się. Potem w dalszych pieśniach Byron wprost od siebie wypowiada, co czuje i myśli. Tę samą podmiotową postawę względem swego tworu przyjmuje tu Słowacki, mówi od siebie, wypowiada swe uczucia względem natury, sztuki, swe refleksje, wreszcie swą ironję już to lekkożartobliwą, już to pełną zgryźliwości czy bólu. To postawa poety z *Childe Harolda*, a zarazem już maniera *Don Juana*. W *Podróży na Wschód* nie wyraziły się głębokie uczucia poety. Wyrósł poemat raczej na podłożu literackim, był próbą sił na polu romantycznej formy. W nastroju przypomina *Don Juana*; ale mniej tu goryczy. Prawdziwie podobny poemat stworzył Słowacki dopiero wtedy, gdy przez swe cierpienia najbardziej zbliżył się do Byrona.

9. Szczyt subiektywnej ironji typu Byrona w »Beniowskim«.

Między *Podróżą a Beniowskim* jest cały szereg utworów, które powstały pod wpływem Byrona. *Mazepa* miał wpływ na pomysł *Mazepy*, o *Manfredzie* zapewne myślał Słowacki, gdy pisał monolog *Kordjana* na Mont-Blanc, a w *Ojcu Zadźmionych* widać silny wpływ *Więźnia Chiltonu*. Eklektyzm Słowackiego kazał czerpać mu pomysły, skąd się tylko dało. Właściwy wpływ wywarł jednak *Don Juan*, i to nie na *Podróż na Wschód*, lecz na *Beniowskiego*. Nastrój obu poetów był podobny: niezrozumienie przez rodaków towarzyszyło obu twórcom, ale Słowacki nie miał — jak Byron — paru lat szczęścia i powodzenia. Dlatego u niego głębszy smutek, u Byrona większa gorycz, bo po powodzeniu przysłała fala przeciwności.

U obu gorycz do kobiet, która powoduje ironję, ale z tą różnicą,

że Byron — kochany nieraz — znał kobiety lepiej, ale też (przynajmniej wobec żony) miał więcej powodów do gryzącej ironji; Słowacki, który nigdy nie zaznał miłości, ironizuje kobiety, bo mu jej nie dały, ale one też mniej na nią zasłużyły, skoro go nie zawiodły. Toteż nieco inny ton w ironji Słowackiego, mniej tam pierwiastku zmysłowego, a więcej smutku i tęsknoty do miłości. W stosunku do przeciwników literackich obaj mają dużo powodów do goryczy, ale Byron miał ich więcej; niedość że go nie rozumiano, ale zarzucono mu ateizm, uczyniono z niego koryfeusza szkoły satanicznej, nicowano jego życie prywatne; Słowackiego boli tylko zupełny brak zrozumienia, a raczej fałszywe rozumienie jego twórczości. Stąd u Byrona więcej złości w ironji, u Słowackiego więcej krwi serdecznej. Tam raczej uśmiech szyderczy, tu — uśmiech przez łzy, choć i tego niebrak u Byrona («a gdy się śmieję z życia krotoczwili, to że nie mogę płakać»).

Jeśli chodzi o stosunek do bieżących spraw politycznych, to Byron więcej się tym problemem zajmuje. Dla Słowackiego nie jest on tak bardzo żywotny. W poecie angielskim tkwi silny nerw aktualności, a realizm każe mu trzeźwo patrzeć na to, co się w Europie dzieło. Terenem jego ironji jest ogólna polityka europejska; Słowackiemu realizmu i trzeźwości w odniesieniu do polityki odmówić nie można, jednak krąg interesów jego jest mniejszy. Z ironją odnosi się on głównie do spraw polskich, nie zajmując się innymi, a ironja jego jest mniej ostra w tych sprawach. Tłumaczy się to zacieśnieniem terenu w poezji emigracyjnej wyjątkowem położeniem Polaków i — co za tem idzie — wyjątkową rolą poetów, którzy tworzyli programy polityczne i społeczne i swój naród przedewszystkiem wychować chcieli.

Don Juan jest wielką współczesną epopeją. Niema dziedziny nieporuszonej w nim, toteż ironja jego obejmuje wszelkie sprawy życia. Realizm Byrona pozwala mu notować z drobiazgową dokładnością wszelkie śmieszności ludzkie. Mniej ma go Słowacki: i on obserwuje, ale raczej przez pryzmat idealizmu. Ma poczucie raczej, jakim życie i ludzie być powinni, niż jakimi są. Byron ma ideał, ale dąży do niego drogą pozytywną przez wskazanie ludziom, jakimi są, ze swemi wadami, słabościami i śmiesznościami. Zna lepiej życie i ludzi, stąd więcej ironji w tych sprawach niż u Słowackiego, którego »forte« ironiczne stanowią raczej sprawy literackie. W stosunku do swego kraju ojczystego i jego spraw mają obaj dużo trzeźwości i nie szcędzą ironji w tej materji, choć u Byrona ma ona więcej ostrza. Więcej złości ma ironja Byrona, bo więcej goryczy i sarkazmu posiadał sam poeta. U Słowackiego dominantą uczuciową jest smutek, nie posiada on też tak silnie, jak Byron, rozwiniętego zmysłu realizmu.

Inny nastrój zrodził inny poemat. Choć psychika obu była cał-

kiem inna, przecież w epoce *Beniowskiego* najbardziej zbliżył się Słowacki do Byrona, bo jego poezja »granitowa« przemawiała więcej do »wątrób« niż do »serc« i nie bujała tyle w »tęczach«, a takiej właśnie potrzebował wówczas nasz poeta.

Toteż podobieństwa są znaczne. Jeśli odmienna jest ironja Słowackiego w nastroju (choć i tu jest wiele punktów stycznych), to we formie ma za mistrza Byrona. Oparł się Słowacki wprawdzie i na Arioscie, który zresztą był też wzorem dla Byrona (podobnie jak Pulci, Berni, Boiardo i Casti), więcej jednakże czerpał z Byrona, gdzie znalazł gotową formę, przystosowaną do podobnej treści.

Forma, wydoskonalona w *Don Juanie*, nadawała się doskonale dla swobodnego wypowiedzenia się poety; w niej znajdowała pole popisu wyobraźnia, zerwawszy pęta logiki, niczem już w swobodzie swej niekrępowana. Tu mogła dusza poety wygrać wszelkie gamy uczuć — od najskrajniejszej rozpaczki przez smutek, rezygnację, gorycz do ironji, lub pogodnego humoru. Nadaje się ta forma dla talentu bujnego, nieokiełzanego, który nie chce się poddać żadnym regułom i przepisom, chyba własnej ocenie artystycznej.

Taka forma musiała się w całej pełni uśmiechać wybitnemu indywidualiście, jakim był Słowacki, co poza »wewnętrzzną logiką« dzieła nie uznawał żadnej. Dawała zupełną swobodę, możność wypowiedzenia wszystkich myśli i uczuć, była lotna i nieuchwytna, a zarazem dawała cudowne pole do brawury. Tu czuł się mistrzem ten, co powiedział: »chodzi mi o to, aby język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa...«.

Forma jest też w *Beniowskim* kunsztowna i choć przypomina bajronińską, stoi od niej znacznie wyżej, posiadając więcej czaru i melodji słowa i więcej giętkości. Nie tu miejsce analizować formę i styl Słowackiego, ale w *Beniowskim* łączą się one ściśle z zamiarem ironicznym. Słusznie stwierdził Norwid, iż »forma jest tak ironiczną, że nawiasy są celem«.

Forma poematu epiczno-lirycznego odpowiadała, jak to wykazać staraliśmy się, psychice romantycznej i poglądom romantyków na zadanie i istotę poezji, a przede wszystkim dawała możność szczerego i bezpośredniego wypowiedzenia się we wszelkich problemach życiowych¹.

¹ Wnikliwą analizę zależności formy poematu epiczno-lirycznego od psychiki romantyków przeprowadził St. Kawyn w rozprawie: *Słowacki—Heine (Beniowski—Niemcy, baśń zimowa)* Lwów 1930, w której analizując pojęcie ironji, na tle filozofji romantycznej bada z tego stanowiska utwory Byrona, Machara, Puszkina, Campomora, Musseta, następnie przeprowadza analizę porównawczą poematu Słowackiego i Heinego; analiza tych utworów potwierdza postawioną przez autora tezę o zależności.

»Ironja romantyczna« stworzyła sobie w *Don Juanie* najbardziej odpowiedni wyraz. Tu wzniosł się poeta ponad wszelkie problemy chwili bieżącej, ponad sprawy ogólnoludzkie, tu zaznaczył wyższość swej artystycznej jaźni, igrając z tematem i formą.

W części drugiej pracy omówiono podłoże uczuciowe ironji *Beniowskiego*, jej przedmiot, charakter uczuciowy i jej celowość. W ostatnich rozdziałach zanalizowaliśmy te same problemy odnośnie do ironji *Byrona* w *Don Juanie*; obecnie staramy się wykazać, jak typ ironji bajrońskiej, typ ironji subiektywnej, zrodzonej w częściowo podobnych warunkach i zmierzającej do podobnych celów — przejawiał się w *Beniowskim*. Podłoże w obu wypadkach, różne lecz podobne, przedmiot ironji i jej charakter w obu poematach zanalizowaliśmy, dochodząc do wniosku, że obok wielu podobieństw w zasadniczym nastroju obu poematów (ironja spleciona ze smutkiem), w genezie (chęć walki, pesymizm, zawiedzione nadzieje), w celowości (pragnienie zemsty, pokonania przeciwników, wychowania swych współziomków, możliwie pełne wypowiedzenie się indywidualności poety), obok podobieństw w wyborze przedmiotów ironji (poeci, krytyka literacka, kobiety, kraj ojczysty, sprawy ogólnoludzkie), zasadnicza jest różnica, wypływająca z różnicy natur: *Byron* to natura czynna, silna indywidualność, realista, racjonalista, pesymista spowodu cierpień, zasadniczo jednak optymista, natura zmysłowa, *Słowacki* — natura kontemplatywna, o nastroju smutnym, człowiek walczący z własną słabością, idealista w stosunku do świata i w typie tworzenia, chociaż miał zmysł i dla realnej strony życia, — i z różnicy warunków. Różnica ta uwydatnia się w tem, że pewne problemy mniej lub bardziej stają się przedmiotem ich ironji, w tem, że inny jest charakter uczuciowy ironji zależnie od przedmiotu, w tem wreszcie, że w związku z wszystkimi wyżej wymienionymi warunkami inny jest wogóle charakter ironji obu poetów: ironja *Byrona* więcej cięta, sarkastyczna, posługująca się częściej dowcipem ostrym i nieoczekiwanym, ironja *Słowackiego* bardziej subtelna i lekka, a jeśli idzie o jej odcień uczuciowy — to smutek jest nieodłącznym jej towarzyszem.

Natomiast w związku z genezą ironji, jej przedmiotem i celowością pozostaje typowa forma subiektywnej ironji. Wszystkie wyżej już zanalizowane kwestje, dotyczące powstania, charakteru, przedmiotu i celu ironji, wyjaśniły powstanie takiej a nie innej formy dla wypowiedzenia się poety.

Ironja obu poetów wyrosła z potrzeby walki, z pragnienia triumfu nad przeciwnikami, z pesymizmu; celem jej było zwycięstwo twórczej jaźni i wpłynięcie na zmianę tego, co poeci przez ironję zwalczali —

dlatego w obu poematach wyraziła się w sposób bezpośredni, znalazła mocny, subiektywny wyraz.

A że obaj poeci wyrosli z tej samej epoki (choć Byrona wiele więzów ideologicznych i artystycznych łączyło z wiekiem XVIII¹, a Słowacki był skrajnym romantykiem, który już nie miał żadnych związków z racjonalizmem — ze względu na zasadniczą postawę wobec życia i twórczości, zestawiamy ich obu jako romantyków w życiu i twórczości), obaj stali się doskonałymi wyrazicielami ironji romantycznej zarówno w ustosunkowaniu się do różnych problemów, jak i w ich ujęciu.

Forma ironiczna najbardziej zbliża oba poematy do siebie. Zasadniczą jej cechą są dygresje, zabarwione treścią ironiczną: tematy tych dygresyj zostały już omówione w związku z analizą przedmiotu ironji.

Do innych środków, stosowanych u obu poetów, należą szeregi zdań, ironicznie budowanych (Byron p. VI, strofa 65 i dalsze, Słowacki p. I, w. 65 o doświadczeniu, w p. II, w. 441 i nast. szereg pytań, w p. X, w. 290 o chwilach poetycznych), u obu są skrótowe nazwiska umyślne (u Byrona p. XIII, strofa 52—54, u Słowackiego p. II, w. 429, p. III w. 98, 149), są różne inne żartobliwieironiczne pomysły. Obaj mówią ciągle wprost z czytelnikiem, co jest jedną z cech poematu ironicznego. Autor mówi od siebie i chce czytelnika spoufalić, wciąga go w rozmowę, usprawiedliwia się i łaje za swój sposób pisania, by znów weń popaść, przeciąga czytelnika na swoją stronę.

Byron w p. I, strofa 221: »Na tem więc, czytelniku luby stajem«, — podobnież w p. VIII strofa 138, p. XII strofa 87 i wielu innych, gdzie wtajemnicza czytelnika w swe plany poetyckie, zwierza się, że się nie udały i t. d. Słowacki czyni to podobnie:

A tubym wiedzieć chciał twe mądre zdanie,
Mój czytelniku, i twój sąd o rzeczy.

(p. I, w. 465)

lub:

...mój czytelniku,
Spróbuj, czy ci się pieśń podoba druga,

(p. I, w. 778)

czy też:

Mój czytelniku, powiem coś na ucho:

(p. II, w. 233)

Podobnie jest w p. III w. 169, p. IV w. 190, p. VII w. 449 i w innych.

Obaj mówią często o swym sposobie pisania z żartobliwą ironją, zwracają się do czytelnika lub Muzy. Byron w p. I strofa 120, w p. IV

¹ Por. A. Tretiaka *Lord Byron*.

strofa 1. mówi o trudności stworzenia pierwszego wiersza, w p. V strofa 159 znowu o swym sposobie pisania. Podobnie bardzo częste są u Słowackiego wzmianki o sposobie pisania i ironja wobec swego poematu:

Prześliczna strofa! mógłbym zacząć od niej
Nowy poemat...

(p. I, w. 209)

W p. I w. 730 mówi o tem, że kończy już swą pieśń, — by napisać jeszcze 50 wierszy. W tej samej pieśni w w. 430 chwali się, że mu Muza sprzyja. W pieśni II, w. 38 skarży się na zawilóść swej strofy, w p. III w. 120 zapowiada, że poemat się nie rozwinie, gdyby zginął jego bohater, a szkoda, bo »czterdzieści bowiem cztery w planie stoi« (w. 122), w pieśni X kilkakrotnie mówi bezpośrednio o swym poemacie (w. 335, 462—465), a wreszcie żartobliwie stwierdza, że

Przedemną niema ubitego śniegu,
Bo nikt nie śpiewał z nas na taki temat,
Ażeby musiał rozwiązać poemat...¹

(p. X, w. 534—537)

Są i inne pomysły, charakterystyczne dla poematu ironicznego, są ciągle uwagi o własnym rymie, który się niby lekceważy, choć się jest głęboko przeświadczonym o jego wartości. Byron w p. I strofa 201 wyraża przeświadczenie o swym artyzmie:

— ja się rymem pieścę,
Kto mistrz, narzędziem włada bez bojaźni,

podeczas gdy w cytowanych już słowach p. IV strofa 1 mówi o trudnościach rymowania, w p. VI strofa 18 mówi o swym wierszu złym, choć »prawdziwym«, by się znów strofować za »lapsus calami« w p. XII strofa 16.

Słowacki gani swą »krzywą« strofę w p. III w. 335, mówi o swym rymie w tej samej pieśni w. 745 i dalszych z żartobliwą ironją, w p. X w. 207 stwierdza:

Ten wiersz ostatni zły — lecz go podeprze
To, że w następnej strofie będą lepsze.

Równocześnie jednak jeszcze częściej mówi o doskonałości swej formy, co jest wyrazem romantycznej ironji — i subiektywnego ustosunkowania się do czytelnika:

Ja się zdolnością natchnień bardzo szcycę.

(p. I, w. 284)

¹ Często też w sposób pozytywny, nieironiczny mówi o swych zamiarach: »epiczny zamiar« (p. I, w. 739), pragnie pieśni, jak »lity pas Polaka« (p. I, w. 784), pragnie kontynuować swe »przedsięwzięcie epiczne« (p. II, w. 85), mówiąc równocześnie o swej »arjostycznej drodze«, a w p. VIII, w. 620 zwierza się, że chce »ludzi malować i ziemię«. Zwierzenia takie są wyrazem subiektywnego traktowania poematu, co wyraża się przedewszystkiem w subiektywnych ironicznych pociskach.

W tej pieśni wypowiada też wiarę w zwycięstwo swego poematu, który »zaćmi« jego przeciwników (w. 568). Pięknie mówi o swym artyzmie:

Sam się rym do mnie miłośnie nagina,
Oktawa pieśni, kocha mię sestyna.

(p. II, w. 95)

poczem następuje parafraza słów Krasńskiego o posagu dla Słowackiego z napisem: »patri patriae«, »gdyby się słowa mogły stać nagle indywiduami, gdyby Ojczyzną był język i mowa«.

Wreszcie piękna strofa o języku:

Chodzi mi o to, aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;

(p. V, w. 133 i dalsze)

i inne wypowiedzenia poety (p. VII w. 159, p. VIII w. 181) świadczą najwymowniej o głębokiej wierze we własny artyzm i są najlepszym dowodem na to, że wszelkie inne sądy o własnym dziele były tylko wyrazem ironicznej przekory poety, wypływającej z poczucia własnej doskonałości.

Obaj poeci — w poczuciu swego kunsztu — mówią o swych zamiarach artystycznych..., by ich nie urzeczywistnić, umyślnie tworzą dygresje, by się za nie strofować. Byron w p. I strofa 134 »Ja zaś do mojej powieści«, p. II strofa 157 »lecz do powieści«, w p. III strofa 96 taksamo, bardziej dowcipnie w p. IV strofa 7:

Tu Apollo szcztuka

Dał w ucho; jest to do biegu pobudka. —

i jeszcze w p. XII strofa 23 »Lecz do przedmiotu«.

W podobny zupełnie sposób łąje się Słowacki, odnosząc się z ironją do krytyki:

...do porządku mnie wołają Woźni..

(p. I, w. 216)

W w. 442 przywołuje się do porządku: »Ale stój, Muzo!« — by niedługo potem zawołać jak Byron: »Lecz do powieści« (w. 569). W p. II w. 184 zapewnia: »Wracam do bajki mojej«, ironizuje, że traci oddech w strofie (w. 543). W p. III w. 57 zapewnia: »Tymczasem wracam do powieści«, by wnet się łąjać: »Ale nie czas zwlekać pieśni« (w. 108). W tej samej pieśni nawołuje się: »O czemże ja mówiłem?«. W pieśni V znowu się wzywa: »Więc do powieści« (w. 246), w pieśni V A narzeka, że »rymy znów marudzą« (w. 76). W pieśni VI w. 161 i 193 dwukrotnie przywołuje się do porządku. Ironja wobec czytelnika wyraża się też u Słowackiego w mistyfikowaniu czytelnika na końcu p. I i II, gdzie zapowiada pewne plany, ani myśląc oczywiście o ich urzeczywistnieniu.

Te wszystkie umyślne niedokładności i lekceważenie formy są z jednej strony wyrazem świadomego ironicznego traktowania czytelnika, siebie i poematu, z drugiej zaś w swej niby pełnej zaniedbania formie są świadectwem wysokiego kunsztu.

Jednym słowem, mimo zasadniczych różnic między ironją *Beniowskiego* a *Don Juana*, wypływających z odmiennych warunków życiowych, odmiennej narodowości i innej natury obu poetów, wiele jest rysów wspólnych, a przede wszystkim jest ten sam typ ironji: jest to ironja romantyczna, wypowiadająca w sposób subiektywny uczucia i nastroje poetów, ich poglądy literackie, religijne, ich stosunek do spraw bieżących, do życia, ironja o doskonałej, choć pozornie niedbałej formie, będącej najlepszym wyrazem subiektywizmu twórcy.

10. Istota wpływu ironji szekspirowskiej i bajrońskiej.

Niebrak ironji Słowackiego tych samych cech, jakie miała bajrońska: jest ona bezpośrednia, wypowiada wprost i bez ogródek zapatrywania poety, nie liczącego się z nikim i niczem, bo twórca ma przeświadczenie o słuszności własnej sprawy, której broni, lub cudzej, jeśli się za nią opowiedział. Świadczy też ironja o odwadze poety, który nie waha się bez maski wyzywać tych, co krzywdę czynią jemu, lub jego ideałom. A przede wszystkim jest wyrazem subiektywizmu autora, który wypowiada się wprost i w bezpośredniej formie znajduje najlepszy wyraz dla swego talentu.

Ironja przedmiotowa, szekspirowska, objawiająca się w dramatach, wymagała może więcej wstrzeźliwości artystycznej i hamowania swej indywidualności przez jej obiektywizację; wymagała też znajomości psychiki ludzkiej i wysokiego artyzmu. To wszystko zdobył Słowacki i nie ustąpił bynajmniej swemu mistrzowi. Ironja bezpośrednia, podmiotowa, dawała pole do wyrażenia się indywidualności autora, była najbardziej odpowiednim dla niego wyrazem, — i dlatego w niej doszedł do mistrzostwa.

Łączy Słowacki i zespala w swej twórczości oba nastroje i obie formy jednakowo doskonale i kongenjalnie ze swymi mistrzami. Shakespeare pozostał mistrzem do końca życia i nawet w epoce towianizmu czcił go jako piastującego »ducha bożego«. Byrona odrzucił, bo wstydził się swych »melancholij« bajrońskich. Ale odrzucił chyba tego, który natchnął poematy młodzieńcze. Natomiast ten Byron, który wskazał drogę do zwycięstwa przez ironję, był mu zawsze drogi, choć tego nie przyznawał wówczas, gdy daleki był już od pogwarów wojennych z epoki *Beniowskiego*. Odrzucił go, choć był mu mistrzem, co świadczy o tem, że jednak ironja nie była dla niego najwyższym wyrazem arty-

zmu, ani tonem najsympatyczniejszym w jego lutni. Była dlań koniecznością, bo przez nią zdobywał taką postawę, że go już zrozumiano i uznano. Gdy to osiągnął, zaprzestał ironji bajrońskiej, bo teraz inne ujrzał cele przed sobą i do innej dążył doskonałości, uznawszy, że wszystko »istnieje przez Ducha i dla Ducha«. Ale żeby stanąć na tej wyżynie, gdzie go już nie dosięgały pociski ludzkie, musiał choć raz w życiu doznać uczuć zwycięzcy. W tem pomógł mu Byron przez swą ironję.

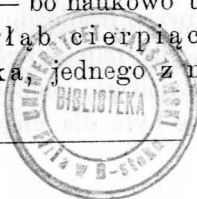
Zespolił więc w swej poezji ironję przedmiotową z podmiotową, czyniąc ją w ten sposób wszechstronną i pełną, przez jedną dając dowód, że rozumie jej doniosłość w życiu ludzkim, przez drugą realizując pogląd na wartość śmiechu, jaki wypowiedział w *Lilli Wenedzie*, że śmiech to potężna broń, a zarazem stwierdzając słusność słów Byrona »And if I laugh, it is that I may not weep...«.

Jeśli idzie o formę — w sposób doskonały zespolił Słowacki formę przedmiotową, której głównymi środkami był styl ironiczny w różnych jego postaciach i ironja losu, względnie inne typy ironji, wypowiadającej pośrednio uczucia i refleksje autora, — z subiektywną formą, która przez swą swobodę i pozorne lekceważenie czytelnika, a nawet własnego artyzmu, była najdoskonalszym przejawem »ironji romantycznej«, której jedynym a doskonałym wyrazicielem w literaturze polskiej — był właśnie Słowacki.

11. Zakończenie.

Na tle obrazu poglądów estetycznych na zjawisko ironji (część pierwsza rozprawy) śledziliśmy ewolucję nastrojów ironicznych Słowackiego z uwzględnieniem podłoża psychicznego i czynników zewnętrznych, które zrodziły ironję, jej zabarwienia uczuciowego, przedmiotów i celów (część druga), poddając równocześnie badaniu stosunek Słowackiego do obiektywnej ironji Shakespeare'a i subiektywnej Byrona (część trzecia). W ten sposób uwypukliły się dwa typy ironji Słowackiego, zależne do pewnego stopnia w swym ogólnym charakterze od pierwowzorów, oryginalne jednak nawskróś w swym wyrazie, który był wiernym odzwierciedleniem indywidualności poety.

Ujęcie artysty i jego dzieła ze stanowiska estetyki, ze stanowiska teorii, nietylko nie zabiło w nas bezpośredniego stosunku do poety, lecz przeciwnie: na szerszej — bo naukowo ugruntowanej podstawie — pozwoliło nam spojrzeć w głąb cierpiącej duszy wielkiego, szlachetnego człowieka, jednego z największych twórców ironistów.



297546

07634/63024

Bibliografija.

1. Ironja.

- Bergson H.: Śmiech. Studjum o komizmie, Lwów 1902.
- Brüggeman Fr.: Die Ironie als entwicklungs-geschichtliches Moment, Jena 1910.
- Freud S.: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 4 Auflage, Wien 1925.
- Hans H.: Hebbels Anschauungen über das Komische nach ihren historischen Grundlagen. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, tom V.
- Höffding H.: Humor als Lebensgefühl (der grosse Humor). Eine psychologische Studie, Leipzig 1918.
- Kucharski E.: Komizm, Pamiętnik Literacki XX.
- Lemeke K.: Estetyka, wydanie 3, Lwów 1901.
- Lipps T.: Komik und Humor, eine psychologisch-aesthetische Untersuchung, Hamburg 1898.
- Müller-Freienfels R.: Psychologie der Kunst. Bd. I. Allgemeine Grundlegung und Psychologie des Kunstgeniessens, 3 Auflage, Leipzig 1923. — Bd. II. Psychologie des Kunstschaffens und der aesthetischen Wertung, 2 Auflage, Leipzig 1923.
- Pallante G.: L'ironie, Revue Philosophique, tom 61.
- Paulhan Fr.: La morale de l'ironie, édition 2, Paris 1914.
- Paulsen Fr.: Schopenhauer — Hamlet — Mephistopheles. Drei Aufsätze zur Naturgeschichte des Pessimismus, 3 Aufl., Stuttgart 1911.
- Richter Jean Paul Fr.: Vorschule der Aesthetik, Stuttgart 1895—1898.
- Schasler M.: Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und aesthetischer Beziehung, Berlin 1879.
- Vischer Fr. Th.: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, tom I, 1846.
- Volkelt J.: Aesthetik des Tragischen, 2 Auflage, München 1906.

2. Romantyzm. Ironja romantyczna.

- Atheneum, eine Zeitschrift von Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Berlin 1798.
- Brandes J.: Głównie prądy literatury XIX stulecia, Warszawa 1882.
- Chrzanowski I.: Z epoki romantyzmu, Kraków 1921.
- Haym R.: Die romantische Schule, Berlin 1870.
- Horwitz H.: Das Ich-Problem der Romantik, München 1916.
- Huch R.: Blütezeit der Romantik, Leipzig 1920.
- Joachimi-Dege M.: Die Weltanschauung der Romantik, 1905.
- Deutsche Shakespeare-Probleme im XVIII Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik, Leipzig 1907.
- Kleiner J.: Studja z zakresu literatury i filozofji, Warszawa 1925.

- Kircher E.: Philosophie der Romantik, Jena 1906.
 Lewalter E.: Friedrich Schlegel und sein romantischer Witz, Leipzig 1917.
 Łempicki Z.: Renesans, oświecenie, romantyzm, Lwów 1923.
 Walzel O.: Deutsche Romantik, Leipzig 1911.

3. Słowacki.

Źródła.

- Dzieła Juliusza Słowackiego. Pierwsze krytyczne wydanie zbiorowe. Wydał Br. Gubrynowicz, Lwów 1909 (tomów 10).
 Juliusz Słowacki. Dzieła pod redakcją J. Kleinera. Tom I Lwów 1924, tom II 1926, tom III, IV 1924, tom V 1930, tom VI 1931, tom VII 1930, tom IX 1929, tom X 1925.
 Beniowski, wydanie Biblioteki Narodowej, serja I, nr 13–14. Przygotował J. Kleiner.
 Listy Juliusza Słowackiego, z autografów poety wydał po raz pierwszy Leopold Méyet, tom I i II, Lwów 1899.
 Listy Juliusza Słowackiego, zebrane i częściowo ogłaszane przez L. Méyeta, tom III, przygotował M. Kridl, Warszawa 1915.

Monografie i studia.

- Bychowski G.: Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne, Warszawa 1930.
 Chlebowski Br.: Juliusz Słowacki. Sto lat myśli polskiej, tom IV.
 Goszczyński S.: Nowa epoka poezji. Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności 1835.
 Grabowski T.: Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki, Kraków 1912 (2 tomy).
 Hoesick F.: Siła fatalna poezji Słowackiego, Kraków 1921.
 Jabłonowski W.: O roli uczucia w życiu duchowym Juliusza Słowackiego, Spraw. Tow. Nauk. Warsz. Wydział I i II, 1916 (styczeń).
 Jellenta C.: Juliusz Słowacki dzisiaj. Szkic konturowy, Kraków 1900.
 — Druid Juliusz Słowacki, Lwów 1911.
 Hahn W.: Szkice literackie o Juliuszu Słowackim, Brody 1909.
 Kamieński J.: Hamlet a Szczęsny, Echo Artystyczno-Literackie 1911.
 Kallenbach J.: Towianizm na tle historycznym, Kraków 1926.
 — Dramaturgja J. Słowackiego, cykl wykładów uniwers. w roku 1926/7, wydanie Koła Polonistów.
 Kawyn St.: Słowacki — Heine («Beniowski» — «Niemcy. Baśń Zimowa»). Paralela, Lwów 1930.
 Kleiner J.: Studja o J. Słowackim, Lwów 1910.
 — Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości, tom I i II, wydanie 3, Warszawa 1925, tom III Warszawa 1923, tom IV (2 części) Warszawa 1927.
 Konopnicka M.: O Beniowskim, Biblioteka Warszawska, Grudzień 1909.
 Kridl M.: Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza, Warszawa 1925.
 Krasieński Z.: Kilka słów o J. Słowackim, Tygodnik Literacki, Poznań 1841.
 Małecki A.: Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki, Lwów 1881 (wyd. 2), 3 tomy.
 Matuszewski L.: Słowacki i nowa sztuka (modernizm), wydanie drugie, Warszawa 1904.
 — Djabeł w poezji. Studium literacko-porównawcze, wydanie drugie, Warszawa 1900.

- Norwid C.: O Juljuszu Słowackim. W sześciu publicznych posiedzeniach, Paryż 1861.
 Pawlikowski J. Gw.: Studjów nad Królem Duchem część pierwsza. Mistyka Słowackiego, Lwów 1909.
 Sarrazin G.: Wielcy poeci romantyczni Polski (Mickiewicz — Słowacki — Krasiński), Przekład z francuskiego Kiślańskiej. Warszawa, Bibl. Dzieł Wybor.
 Sinko T.: Hellenizm Juljusza Słowackiego, Kraków 1909.
 Tretiak J.: Juljusz Słowacki, historia ducha poety i jej odbicie w poezji, Kraków 1904, 2 tomy.

Księgi zbiorowe ku uczczeniu Słowackiego.

- Cieniom Juljusza Słowackiego. Uczniowie Wszechnicy Lwowskiej, Lwów 1909.
 Eleusis, tom V pod redakcją Stan. J. Witkowskiego, rozprawa St. Pigonia: Trud Słowackiego. Szkic syntezy, 1909.
 Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juljusza Słowackiego, Lwów 1909, 3 tomy.
 Pamiętnik Zjazdu Histor.-Liter. imienia Słowackiego. Zestawił Hahn, Lwów 1910.
 Pamiętnik Literacki, wydawany przez Towarzystwo Literackie im. Mickiewicza, r. VIII, 1909.

4. Shakespeare.

Źródła.

- Shakespeare W.: Dzieła dramatyczne, opracował R. Dyboski, Warszawa (rok niepodany) t. 12.

Monografie i studja.

- Chlebowski B.: Pisma t. I (Słowacki i Szekspir).
 Dyboski R.: Wiliam Shakespeare, Kraków 1927.
 Lederer Fr.: Die Ironie in den Tragödien Shakespeare's, Berlin 1907.
 Piniński L.: Shakespeare. Wrażenia i szkice z twórczości (2 części), Lwów 1924.
 Saitschick R.: Genie und Charakter, Berlin 1900.
 Windakiewicz S.: Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego, Kraków 1910.

5. Byron.

Źródła.

- The poetical works of Lord Byron, edited by Coleridge, London 1905.
 Byrona »Don Juan« przekład Porębowicza. Wydanie Wielkiej Biblioteki, 2 tomy.

Monografie i studja.

- Cambridge History of English literature, Volume XII, Cambridge 1922.
 Chambers's Cyclopaedia of English Literature, Volume III, London 1906. Byron by Th. Watts-Dunton.
 Courthope W. J. A History of English Poetry, Volume III, London 1919—20.
 Dyboski R.: Byron. Studjum, Lwów 1927.
 — Romantyzm a krytyka dzisiejsza w Anglii, Pamiętnik Literacki 1910.
 Elton O.: A survey of English literature 1780—1830, tom II, London 1912.
 George Sand: Essai sur le drame fantastique. Goethe, Byron, Mickiewicz, Revue des Deux Mondes 1843.

- Kotarbiński J.: Byrona »Don Juan«, Słowackiego »Beniowski«. Studium porównawcze, Atheneum 1889, część druga.
- Matuszewski S.: Swoi i obcy. Zarysy literacko-estetyczne, Warszawa 1898.
- Mayne Colburne E.: Byron. 2 edition, 1924.
- Morley J.: Critical Miscellanies, London 1898.
- Nisard: Lord Byron et la société anglaise, Revue des Deux Mondes 1856.
- Spasowicz W.: Pisma, tom II, Kraków 1892.
- Swinburne A.: Essays and studies, London 1901.
- Taine H.: Histoire de la littérature anglaise, t. III, Paris 1863.
- Tretiak A.: Byron, Przegląd Warszawski 1924.
- Lord Byron, Poznań, wydawnictwo Wegnera, 1931 (na wydaniu rok niepodany).
 - Literatura angielska w okresie romantyzmu (1798–1831), Lwów 1928.
- Windakiewicz S.: Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej, Kraków 1914.
- Zdziechowski M.: Byron i jego wiek, Kraków 1894, 2 tomy.

6. Varia.

- Arystofanes: Chmury, wydanie Biblioteki Narodowej serja II, nr 27, Kraków. Wstęp J. Kowalskiego.
- Arystofanes: Rycerze, wydanie Biblioteki Narodowej serja II, nr 11. Opracował B. Butrymowicz.
- Christ W.: Geschichte der griechischen Litteratur, bearbeitet von W. Schmid, erster Teil, 6. Auflage, München 1912.
- Ermatinger E.: Das dichterische Kunstwerk, Leipzig 1923.
- Heilpern A.: Przyczynki do psychologii twórczości, Lwów 1912.
- Hirt E.: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Leipzig 1913.
- Irzykowski K.: Walka o treść, Warszawa 1929.
- Kaarle Laurilla S.: Zur Lehre von den aesthetischen Modifikationen, Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft 1913.
- Müller-Freienfels R.: Über die Formen der dramatischen und epischen Dichtung, Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft 1913.
- Schlegel Fr.: Lucinde, Jena, 1907.
- Sobeski M.: Filozofja sztuki. I część, Warszawa 1917.
- Volkelt J.: Der Begriff des Stils, Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft 1913.
- Winkler E.: Das dichterische Kunstwerk, Heidelberg 1924.

Rozprawa przedstawiona była do druku na posiedzeniu Wydziału I Akademii 13 maja 1929 r. (vide: Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności, tom XXXIV, nr 5, maj 1929). W maju 1932, bezpośrednio przed oddaniem jej do druku, uzupełniono ją, uwzględniając nowo wydane źródła i opracowania.

Indeks nazwisk i dzieł.

Gwiazdka * oznacza, że osobę lub dzieło wymieniono tylko w przypisku.

Aleksander I 181 *
Antonjusz 5
Ariosto 9, 97, 117, 139, 180, 198
Arystofanes 7, 8, 9
Arystoteles 8

Bacon 148 *
Bécu dr 38, 51
Bécu Salomea 37, 38, 39, 44, 47, 49*, 51*,
60, 61, 65, 66, 78, 79, 95, 107, 125*,
194
Beniowski hr. 82, 133 (zob. *Beniowski*)
Bergson 23, 24, 25, 26, 28, 29, 31*, 33,
34, 35, 140, 155, 187
Berni 9, 139, 180, 182, 198
Berwiński 85
Bibljja 11, 66, 119
Bobrowa Joanna 78, 102, 110, 111, 125,
137
Boiardo 9, 198
Borowy 146 *
Brandes 173 *
Bromberg-Bytkowski 77 *
Brüggeman 11, 32 *
Brutus 5, 151
Brzozowski 65
Bürger 15
Bury 174 *
Bychowski 37 *
Byron (życie, twórczość, artyzm, ironja)
2, 3, 4, 9, 10, 13, 25, 39, 40, 43, 45, 47,
52, 82, 83, 87, 88, 93, 117, 118*, 133,
139, 145, 146, 147, 159, 172—204

Dzieła:

*Angielscy bardowie i szkoccy re-
cenzenci* 177—178, 189
Beppo 67, 180—181, 182, 189
Ciemność 179
Don Juan 9, 10, 67, 82, 87, 92*,
118*, 146, 172, 173, 174, 177, 179,
180, 181—192, 193, 195—203
Godziny wczasu 178 *
Kain 180, 181, 189
Korsarz 173, 191
Lara 173
Manfred 180, 189, 196
Mazepa 196
Sen 179
Wędrowni Childa-Harolda 67, 146,
173, 176, 177, 178, 179—180, 183,
189, 195, 196
Wiek brązu 181
Wieżnia Chillomu 179, 196
Wizja sądu 181

Calderon 146
Campbell 184
Campoamor 198 *
Carbonari 176 *
Casti 139, 180, 182, 198
Cerwantes 10, 69, 153
Cezar 5
Chlebowski 160 *
Chłopicki 53
Chrzanowski 13 *
Coleridge 173 *, 184
Courthope 173 *

- Crabbe 184
 Czajkowski M. 85
 Czartoryski A. 53, 90, 91, 124

 Dante 68, 69, 124*, 146, 159, 186, 193,
 194, 196
 Dowden 154
 Dryden 184, 185*
 Dyboski 147*, 148*, 151*, 152, 173*,
 175*

 Eliot G. 27
 Estève 174*
 Eurypides 9

 Feliński Z. Sz. 125, 137
 Fichte 12, 15, 16, 18, 33
 Fidjasz 57, 90, 143
 Fredro 81*
 Frere 139, 182

 Gaszyński 57, 66
 Goethe 17, 146, 175
 Goszczyński 79
 Grabowski M. 79, 84, 85, 97, 103
 Grabowski T. 37*
 Gurowski 95*

 Hamann 11
 Hanka 118
 Hans 19*, 20*
 Hardenberg Fr., zob. Novalis
 Haym 17*, 18*
 Hazzlitt 149
 Hebbel 19*
 Hegel 20
 Heine 10, 146, 198*
 Herder 15
 Höfding 7, 8, 26—28, 29, 33, 34, 35, 41*,
 67*, 88, 122, 141, 153, 154
 Hogarth 109, 110
 Hołowiński ks. 84
 Hołyński 65
 Homer 97, 185*, 194
 Horacy 185*
 Hugo Wiktor 146

 Januszewscy 47*
 Januszewska H. 65
 Januszewski T. 65
 Januszkiewicz E. 52, 66, 80, 94, 95, 107

 Jean Paul 20, 21, 22*, 25, 33, 34
 Jellenta 64*
 Joachimi-Dege 16, 18*, 149*, 150*, 152
 Johnson 159

 Kallenbach 43*, 73*, 111*, 118*, 123*
 Kamiński H. 134
 Kant 12, 15, 22*, 33, 55*
 Katarzyna II 182
 Kawyn St. 10*, 198*
 Kircher 18, 19
 Kleiner 13*, 44*, 46*, 57*, 62*, 64*,
 76*, 80*, 85*, 92*, 94*, 95*, 106*,
 108*, 109*, 115*, 120*, 122*, 132*,
 134*, 138*, 164*
 Kochanowski J. 97
 Konstanty w. ks. 3
 Korzeniowski Józef 81*
 Korsakow 68
 Kościuszko 90
 Kowalski J. 8*
 Koźmian J. 107, 118*
 Kräpelin 22*
 Krasicki 89
 Krasiniński W. 73
 Krasiniński Z. 45*, 57, 60, 73, 76, 77, 78,
 80, 81, 82, 83, 102, 107, 111, 134, 135,
 136, 164, 201, 204
 Kridl 72*, 74*, 138*
 Krukowiecki 53, 95

 Lakiści (Szkoła Jezior) 176*, 185
 Lederer 156*
 Lelewel 53, 59, 87
 Lemaitre 81
 Lemcke 24, 25, 27, 34, 35, 141
 Lessing 15
 Lewalter 16*
 Libelt 81
 Lipps 21—23, 24, 25, 27, 28, 31*, 34, 35,
 58, 115, 140*, 156

 Lempicki 10, 11*, 13*

 Machar 198*
 Magnuszewski 85
 Malczewski 97
 Matuszewski 46*, 50, 76, 147
 Mayne Colburne 173*
 Mickiewicz A. (ogólne) 38, 48, 50, 51, 52,
 53, 54, 66, 69, 73, 79, 80*, 81, 82, 88,

- 89, 91, 94, 95, 96, 99, 118, 120—125,
133, 143, 146, 163
- Dziela:
- Dziadów* cz. II 53, 80*
- Dziadów* cz. IV 110, 120
- Dziadów* cz. III 51, 69, 73, 100
- Konrad Wallenrod* 94, 100, 146
- Oda do młodości* 95*, 110
- Pan Tadeusz* 38, 94, 97, 120*, 122,
124
- Mieczysławska M. 47, 124
- Milbanke 176
- Milton 184, 186
- Mochnacki 70*
- Molière 10
- Moore T. 174*, 178, 184
- Müller-Freienfels 25—26, 34, 41*, 130, 141
- Murray 184, 195
- Musset 146, 198*
- Napoleon 176*, 178, 181*
- Niemcewicz 53, 54
- Nietzsche 27*
- Nisard 174*, 177*
- Norwid 71, 73, 83, 102, 198
- Novalis 15, 19, 34, 63
- Owidjusz 190
- Pallante 30—32, 33, 34, 35, 41*, 46, 141,
154
- Pasek 76*
- Paszkiewicz 95
- Pattey Egl. 60, 61
- Paulhan 28—30, 31, 34, 35, 41*, 46, 141
- Petrarka 186, 190
- Pigoń 54*, 73*
- Pini 38*, 39*
- Piniński 148*, 151, 152*
- Pitagoras 124*
- Platerówna P. 84
- Platon 8, 18, 20, 68
- Pope 9, 184, 185*
- Porębowicz 173*
- Potocka Delfina 111*
- Pulci 9, 139, 180, 182, 198
- Puszkin 175, 198*
- Rabelais 10
- Radziwiłł 118
- Rafael 119
- Rembowski J. N. 124, 125, 138
- Ribbeck 7, 8
- Richter Jan P. Fr., zob. Jean Paul
- Rogers 184
- Ropelewski 79, 80, 84, 86, 107
- Rousseau 13
- Ruge 21
- Rzewuski H. 70*
- Sadowski J. N. 80, 85
- Saitschick 149*, 184
- Schasler 32*
- Schelling 19, 20, 34
- Schiller 12, 15, 33
- Schlegel A. W. 15, 16
- Schlegel Fr. 11, 15, 16, 17, 18, 19, 28,
34*
- Schleglowie bracia 15, 50, 149, 152
- Schopenhauer 31
- Scott Walter 195*
- Shaftesbury 10, 11
- Shakespeare (życie, twórczość, artyzm,
ironja) 2, 4, 5, 10, 18, 27, 30, 42, 43,
44, 51, 52, 56, 62, 77, 84, 109, 110, 129,
130, 131, 145—172, 174, 192, 193, 194,
195, 203—204
- Dziela:
- Antonjusz i Kleopatra* 148, 155
- Baśń zimowa* 153
- Burza* 153
- Cymbelin* 153
- Hamlet* 62, 64, 147, 148, 151—152,
154, 157, 162, 165—167
- Henryk IV* 148, 150—151, 156, 165,
167
- Juljusz Cezar* 5, 156
- Korjolan* 155, 170
- Król Lear* 44*, 130, 148, 152—153,
155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 166, 170, 171
- Kupiec wenecki* 170
- Macbet* 148, 152, 157, 158, 160, 164,
165, 167
- Miarka za miarkę* 151, 157
- Otello* 148, 150, 152, 155, 158, 160,
161, 166, 171
- Romeo i Julja* 150, 152, 158, 164,
167, 170
- Ryszard II* 159

- Ryszard III* 148, 150, 152, 155, 160,
161, 166, 168, 171
Sen nocy letniej 148, 149—150, 155,
157, 164, 165
Sonet 147
Stracone zachody miłosne 157
Troilus i Kressyda 151, 155
Tymon Ateńczyk 148*, 153, 155
Tytus Andronik 155
Wieczór Trzech Króli 153
Wszystko dobre, co się dobrze kończy 151, 157
 Shelley 146, 176*
 Sienkiewicz 45, 118*
 Sinko 121*, 168*
 Skarga 91
 Skrzynecki 53
 Słowacki E. 37
 Słowacki J. passim
 Dzieła i listy:
 Agezylausz 130, 131, 170, 171
 Anelli 47, 51, 65—67, 71, 73, 75,
79, 80, 88, 100, 143
 Arab 40, 41, 43, 48, 49, 194
 Balladyna 3, 51, 57—60, 64, 75, 77,
80, 86, 115, 140, 142, 159, 164—165
 Beatryx Cenci 81
 Beniowski 2, 3, 9, 10*, 39, 49, 50,
52, 56, 64, 70, 71, 73, 77, 78—106,
107, 108, 109, 110, 111, 115—121,
122, 123, 124, 126, 131, 132—134,
136, 138, 139, 140, 141, 142, 143,
145, 146, 183, 193, 194, 195,
196—203
 Do autora Trzech psalmów 134—136
 Do emigracji o potrzebie idei 124
 Dzieło filozoficzne 37, 42
 Fantazy 49, 64, 77, 100, 107, 111—
115, 133*, 134, 140, 143, 167, 169, 170
 Fragment powieści 107, 142
 Genesis z Ducha 42, 124, 126, 138
 Godzina myśli 38, 39, 40, 48*, 49,
56, 64
 Grób Agamemnona 56, 67, 71—74,
82, 83, 88, 118, 140, 143, 178,
195—196
 Horsztyński 58, 60—64, 70, 71, 73,
75, 77, 122, 143, 165—167, 171
 Hugo 40, 194
 Hymn do Bogarodzicy 46
 Jan Bielecki 40, 194
 Jan Kazimierz 122, 170
 *Kilka słów odpowiedzi na artykuł
pana Z. K. o poezjach Juliusza
Słowackiego* 80, 81
 Hymn o zachodzie słońca 64, 65,
67, 102
 Kordjan 3, 39, 47, 49, 51—57, 64,
71, 73, 77, 80*, 87, 88, 91*, 100,
114, 140, 142, 143, 159, 163—164,
196
 Krakus 168
 Król Duch 123, 133, 134, 137—140,
142
 Król Ladawy 49—51, 58, 59, 71,
75, 76, 77, 107, 140, 142, 193, 196
 Krytyka krytyki i literatury 108—
110, 159*, 160, 171, 181*, 195
 Książd Marek 124, 126—128, 129,
170
 Kulig 46
 Lambro 47—49, 56, 64, 71, 73, 87,
100, 143, 194
 Lilla Weneda 2, 56, 67, 71, 74—76,
81, 87—88, 100, 140, 143, 167—168,
204
 *II List do Adama ks. Czartory-
skiego* 124
 List do autora Irydjona (dedy-
kacja *Balladyny*) 57, 60, 82, 164
 List drugi do autora Irydjona
(przedmowa do *Lilli Wenedy*)
45*, 81, 82, 143, 204
 List do Aleksandra H[olyńskiego]
160
 List do księgarza 195
 List do Rembowski 124, 138
 Listy 37, 39, 44, 47, 49*, 51*, 57,
60, 61, 65, 66, 78, 79, 95, 107, 125*,
134, 137, 194
 Marja Stuart 40, 43—44, 48, 49, 57,
161—163, 166, 171
 Mazepa 77—78, 122, 167, 168—169,
196
 Mindowe 40, 41—43, 146, 160—161,
162
 Mnich 40, 194
 Noc letnia 96, 108, 109, 110
 Nowa Dejanira, zob. *Fantazy*
 O poezjach Zaleskiego 108

- Oda do wolności* 46
Odezwa do braci w Kole 126
Ojciec zadżumionych 196
Pamiętnik z lat 1817—1829 39*, 40
Pieśń legjonu litewskiego 46
Podróż na Wschód 39, 52, 57, 64, 67—71, 83, 87, 93, 96, 97, 101, 117, 143, 184, 193, 194, 195, 196
Poema Piasta Dantyszka o piekle 73, 80
Poemat filozoficzny 137
Preliminarja peregrynacji do Ziemi Świętej J. O. Ks. Radziwiłła Sierotki 76
Przedmowa do drugiego tomu poezyj 146
Przedmowa do trzeciego tomu poezyj 47, 51, 159, 192
Sen srebrny Salomei 128—130, 170, 171
Święcone u J. O. Ks. Radziwiłła Sierotki 49, 76
Szanfary 194
»Tak mi, Boże, dopomóż...« 123
Urywki 134
W Szwajcarji 50, 76
Wallenrod 121—122, 170
»Wielecymy byli...«, zob. *Urywki*, *Zawisza Czarny* 130—131, 171
Złota Czaszka 50*, 122—123, 131, 170
Żmija 85
- Słowacka S., zob. Bécu S.
 Sobieski 12*
 Sobieski Jan III 74
 Sofokles 9
 Sokrates 7—8, 9, 11, 26, 27, 33, 67*, 88
 Solger 19, 20, 28, 34
 Southey 82, 177, 178, 181*, 184
 Spasowicz 175
- Spencer 9
 Spitznagel 38, 39
 Sterne 108
 Swift 10
 Swinburne 189
 Śniadecka L. 39, 43, 44, 67, 81
- Taine 174*
 Thackeray 27
 Tieck 15, 18
 Towiański 115, 118, 123, 132
 Trentowski 118, 133
 Treściak A. 173*, 178*, 182*, 199*
 Treściak J. 95*, 125*
 Trzpis 64*
- Ujejski J. 44*, 48*
- da Vinci Leonardo 144
 Vischer 21, 22*, 25, 35
 Volkelt 169*
 Voltaire 159, 193
- Wagner 182
 Wellington 187
 Wernyhora 74, 132
 Windakiewicz 160*, 167*, 195*
 Witek 37*
 Witwicki S. 80, 81, 84
 Wodzińska Marja 61, 92
 Wordsworth 178, 184, 185*
 Wyspiański 9, 67, 74, 91
- Zaleski J. B. 79, 84, 85, 94, 95*, 119
 Zaleski J. 95*
 Zawadzki 24*
 Zdziechowski 144
- Żukowski 120
 Życzynski 56

Omyłki druku.

Str.	wiersz		Zamiast:	powinno być:
8	25	odgóry	Wyświetlone	Wyjaśnione
18	7	»	z początku	spoczątku
31	9	oddołu (w przyp.)	kończy	kończymy
35	17	odgóry	ironje	ironja
60	27	»	romantycznej,	romantycznej tkwiące,
80	4	»	pełen	pełnemi
80	15	»	dążenie	dążenia
84	5	oddołu	Słowian	Sławian
85	1	odgóry	»	»
85	4	»	mową	nową
89	7	oddołu	to	ta
90	7	odgóry	przekreślę	przekryślę
90	15	»	granie	gracie
105	22	»	Zwykle	zwykle
121	31	»	co są	co są,
126	4	»	odstępca	odstępca od
149	1	oddołu (w przyp.)	<i>Deutsche Shakespeare,</i> Probleme im XVIII Jahrhundert und im Zeitalter der Roman- tik.	<i>Deutsche Shakespeare-</i> <i>Probleme im XVIII</i> <i>Jahrhundert und im</i> <i>Zeitalter der Roman-</i> <i>tik.</i>
152	20	odgóry	dwoma	dwoma
157	6	oddołu	z początku	spoczątku
169	27	odgóry	widzieliśmy	widzieliśmy
170	1	oddołu (w przyp.)	Volkert	Volkelt
172	23	odgóry	wypowiedzenie	wypowiedzenie się
174	3	oddołu (w przyp.)	1850:	1856: Nisard,
175	4	»	pochołu	pochołu
176	16	» (w przyp.)	<i>Pisma</i>	Spasowicz: <i>Pisma</i>
194	11	odgóry	1842	1848

Spis rzeczy.

	Str.
CZĘŚĆ I: IRONJA, JEJ ISTOTA I RODZAJE W ŚWIETLE POGLĄDÓW ESTETYCZNYCH.	
1. Założenia metodyczne	1
2. Określenie pojęcia ironji	4
3. Ironja do czasów romantyzmu	7
4. Światopogląd romantyczny	11
5. Ironja romantyczna	15
6. Ironja w świetle różnorodnych poglądów estetycznych	20
7. Synteza	32
CZĘŚĆ II: EWOLUCJA NASTROJÓW IRONICZNYCH U SŁOWACKIEGO.	
1. Młodość Słowackiego. Pierwsze wyrazy ironji	36
2. Wpływ powstania listopadowego na ironiczną samoocenę. Pierwszy wyraz realizmu	45
3. Ironja w »Kordjanie«	51
4. Ironja romantyczna w »Balladynie«. Ironja smutku w »Horsztyńskim«	57
5. Ironiczne napiętnowanie emigracji w »Anhellim«. Splot ironji i smutku w »Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu«	65
6. Ironja względem chorobliwych cech ducha narodu w »Grobie Agamemnona« i »Lilli Wenedzie«. Realizm ironji we fragmentach powieściowych, przedmiotowość w »Mazepie«	71
7. Ironja jako broń w walce. Wychowawczy charakter ironji	78
8. Afirmatywny charakter ironji w walce z Mickiewiczem	94
9. Splot ironji i smutku w »Beniowskim«	101
10. Zmiana nastroju ironicznego po wydaniu »Beniowskiego«. Świadomość kontrastu między pozą a szczerością uczucia jako podłoże ironji w »Fantazym«	107
11. Zanik bojowej ironji w dalszych pieśniach »Beniowskiego«. Triumf realizmu we fragmentach	115
12. Przyjęcie nowej wiary. Ironja przedmiotowa w okresie mistycyzmu w dramatach. Podjęcie »Beniowskiego«	123
13. Powrotna fala ironji i jej zanik w wierszu »Do autora trzech psalmów«. Brak ironji w »Królu Duchu«	134
14. Synteza wartości ironicznych w twórczości Słowackiego	140
CZĘŚĆ III: TYP IRONJI OBJEKTYWNEJ I SUBIEKTYWNEJ NA WZÓR SHAKESPEARE'A I BYRONA.	
1. O wpływach literackich	145
2. Ironja Shakespeare'a	147

	Str.
3. Synteza »zasobów« i »sposobów« ironiczných Shakespeare'a	153
4. Ironja typu Shakespeare'a w okresie młodzieńczym i szwajcarskim twórczości Słowackiego	159
5. Obiektywna forma ironji w »Lilli Wenedzie«, »Mazepie« i »Fantazym«. Wzmocnienie ironji obiektywnej w okresie mistycznym	167
6. Ironja Byrona i jej podłoże aż do epoki »Don Juana«.	172
7. »Don Juan« jako dzieło ironji romantycznej	181
8. Ironja Słowackiego na wzór Byrona aż do epoki »Beniowskiego«	192
9. Szczyt subiektywnej ironji typu Byrona w »Beniowskim«	196
10. Istota wpływu ironji szekspirowskiej i bajrońskiej	203
11. Zakończenie	204
Bibliografja	205
Indeks nazwisk i dzieł	209
Errata	214

297546

Prace Komisji Etnograficznej.

	zł.
Nr 1. — Zaborski B. O kształtach wsi w Polsce i ich rozmieszczeniu (z ryc. i mapą)	7—
Nr 2. — Kubijowicz W. Życie pasterskie w Beskidach magurskich (z ryc. i map.)	6—
Nr 3. — Lillientalowa R. Dziecko żydowskie (z ryc. i tabl.)	6—
Nr 4. — Ciszewski S. Żeńska twarz	1:20
Nr 5. — Zamki drewniane przy drzwiach (39 tabl. i mapa)	6—
Nr 6. — Seweryn T. Z żywym kurkiem po dyngusie	3:60
Nr 7. — Pietkiewicz C. Polesie Rzeczyckie. Materiały etnograficzne. Część I. Kultura materialna (z 291 ryc.)	12—
Nr 8. — Antoniewicz W. Metalowe spinki góralskie (z 136 ryc. i 2 map.)	7—
Nr 9. — Ligęza J. Ujanowice. Wieś powiatu limanowskiego (Zapiski z r. 1905)	1:20
Nr 10. — Zawistowicz-Kintopfowa K. Zawarcie małżeństwa przez kupno w polskich obrzędach weselnych ze szczególnem uwzględnieniem roli orszaku pana młodego	2:50
Nr 11. — Seweryn T. Pokucka majolika ludowa (1 tabl. i 63 rycin)	8—
Nr 12. — Biegeleisen H. Lecznictwo ludu polskiego	18—
Nr 13. — Obrębski J. Indeks do »Lecznictwa ludu polskiego« H. Biegeleisena	2—

Podręczniki.

Benni T., Loś J., Nitsch K., Rozwadowski J., Ułaszyn H. Gramatyka języka polskiego	12—
Gawroński A. Podręcznik sanskrytu	30—
Morawski K. Zarys literatury rzymskiej	6—
Moszyński K. Kultura ludowa Słowian. Część I. Kultura materialna	30—
Pisownia polska. Przepisy. Słowniczek. Wydanie X (wyczerpane)	—,—
Sinko T. Literatura grecka. Tom I, część 1	20—
— Literatura grecka. Tom I, część 2	30—
Witkowski St. Historjografja grecka i nauki pokrewne. Tom I	7—
— Historjografja grecka i nauki pokrewne. Tom II	7—
— Historjografja grecka i nauki pokrewne. Tom III	10—
Zieliński T. Tragodumenon libri tres	5—