

DIALOG (NIE)MOŻLIWY? IRONICZNA STRATEGIA KOMUNIKACJI W *BENIOWSKIM* JULIUSZA SŁOWACKIEGO W KONTEKŚCIE KONCEPCJI SØRENA KIERKEGAARDA

RAFAŁ MILAN*

I

Rozpatrując relację nadawczo-odbiorczą, która stanowi ważny problem w recepcji *Beniowskiego* – urasta wręcz do jednego z głównych tematów poematu dygresyjnego autora *Balladyny* – nie sposób nie odnieść się do koncepcji, które bezpośrednio łączą ironię – traktowaną jako sposób organizacji dyskursu – z sytuacją dialogu, interakcji. Søren Kierkegaard, analizując w swej dysertacji *O pojęciu ironii*... kwestię obecności w dialogach Platona pierwiastka sokratejskiego, identyfikowanego z ironią, odwołuje się do zaproponowanego przez Schleiermachera rozróżnienia na dialogi dialogiczne i konstruktywne. Jak pisze „kopenhaski Tertulian”, te drugie

cechuje obiektywny, naukowy sposób przedstawienia. [...] Zarówno tradycja, jak i wewnętrzny charakter tych dialogów wskazuje im ostatnie miejsce w rozwoju. W dialogach tych forma pytania jest momentem już przewyciężonym; oponent ze swoim „tak” i „amen” jest raczej świadkiem aktu notarialnego niż reprezentantem społeczności wiernych. Krótko mówiąc, w tych dialogach już się nie rozmawia. Po trosze zanika także ironia¹.

W cytowanych słowach zwraca uwagę eksponowany związek między ironią a otwarciem na odbiorcę, który winien przyjąć wobec swego rozmówcy postawę aktywną, dążyć do konstytutywnej dla dialogu wymiennosci ról komunikacyjnych. Relacja rozmowy może przybierać jednak formę paradoksalną. Ironia sokratejska w ujęciu zaproponowanym przez Kierkegaarda zakłada bowiem pewną „niezyczliwość”, odejście od bezpośredniego artykułowania sądów. Autor *Bojaźni i drżenia* twierdzi wręcz, iż „to, co mówił Sokrates, zawsze oznaczało coś innego. Nie było harmonijnej jedności między aspektem zewnętrznym i wewnętrznym, już raczej jej przeciwieństwo, dlatego można go uchwycić jedynie przez

* Rafał Milan – student Wydziału Polonistyki UJ.

¹ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999, s. 56.

pryzmat tego zerwania”². Metoda sokratejska nie jest więc wolna od tendencji do izolacji poprzez nieprzejrzystość i niejednoznaczność dyskursu. Izolacja ta jest jednak zawsze izolacją od czegoś bądź od kogoś i w ten sposób przyczynia się do utrwalenia więzi ironizującego podmiotu z rozmówcą i ze światem skończonym, ograniczonym temporalnie, wobec którego ironista dystansuje się, zwracając się ku nieskończoności³.

W perspektywie dalszych rozważań, dotyczących głównie gier z odbiorcą w tekście *Beniowskiego*, niepozbawione podstaw wydaje się przywołanie znamiennego paradoksu, który zauważa Kierkegaard, konfrontując trzy różne ujęcia osoby Sokratesa, proponowane przez Ksenofonta, Platona i Arystofanesa. Autor *Fedona* odgranicza metodę poznawczą Sokratesa od tej prezentowanej przez sofistów, co można by dookreślić przez przywołanie opozycji: *epistémé–doxa*. W *Memorabiliach* natomiast Ksenofont pośrednio wskazuje, iż „jednym z punktów wyjścia sokratycznego nauczania jest *pożytek*”⁴. Jak komentuje duński myśliciel:

Replika sokratejska nie stanowi bezpośredniej jedności z tym, co wypowiedziane, nie daje się unosić z prądem, ale płynie pod prąd i Ksenofont nie umiał usłyszeć właśnie zwielokrotnionego echa repliki w osobowości, echa cofającego się w nieskończoność (inaczej replika tylko powiełaby myśli zgodnie z kierunkiem dźwięku). Im bardziej Sokrates podkopywał egzystencję, tym silniej i nieuchronniej każda wypowiedź musiała ciążyć ku tej ironicznej całości, która jako stan duchowy bywa nieskończenie przepastna, niewidzialna i niepodzielna⁵.

Wydaje się więc, iż punkt widzenia Ksenofonta warunkowany jest przez dosłowne rozumienie słów Sokratesa. Nauczyciel Platona zostaje obdarzony rysami charakterystycznymi raczej dla swoich przeciwników – sofistów. Fakt ten można by tłumaczyć nieumiejętnością odróżnienia przywołania konkretnej wypowiedzi od jej użycia⁶. Sokrates, by powiedzieć coś, co przekracza sferę mniemań

² Tamże, s. 16.

³ Na aspekt ontologiczny ironii romantycznej, która, jakkolwiek poddawana przez Kierkegaarda krytyce, niewątpliwie wpłynęła na jego postrzeganie postaci Sokratesa, zwraca uwagę W. Szturc: „Poezja romantyczna, jako ontologia, syci się dialektyką skończoności i nieskończoności. Dąży do zjednoczenia dwóch światów, ale jest to tylko tendencja, właściwa wszakże życiu, albowiem «prawdziwa doskonałość jest tylko w śmierci»” (W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 78).

⁴ S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 25.

⁵ Tamże, s. 22.

⁶ W tym miejscu posługuję się terminami zastosowanymi przez Sperbera i Wilson w ich ewokacyjnej koncepcji ironii. Ujmując rzecz najogólniej, przywołanie eksponuje stosunek nadawcy do samej wypowiedzi, nie jak w przypadku użycia do tego, co dana wypowiedź mówi. Zdaniem Sperbera i Wilson, podstawową intencją ironisty nie jest komunikowanie treści przeciwnej literalnemu znaczeniu słów, lecz raczej zaznaczenie dystansu wobec przywołanego wyrażenia, sądu bądź postawy. W odróżnieniu od figuralnego (substytucyjnego) rozumienia ironii, ironia nie wiąże się tu w sposób nieunikniony ze znaczeniem pozytywnym, które byłoby „widomie skryte” przed domyślnym odbiorcą. Przeniesienie akcentu na heterotroficzną ironiczną wypowiedź przywodzi na myśl Kierkegaardowską definicję ironii jako „absolutnej nieskończonej negatywności”.

o rzeczywistości, korzysta z poglądów aprobowanych przez swoich adwersarzy i następnie wykazuje ich nieadekwatność. Dysputa sokratejska ma więc charakter heterotroficzny, jej konstytutywny element stanowi cytatowość, która pozwala na oscylację między skończonością a nieskończonością, między *doxa* a ujmowaną jedynie negatywnie *epistémé*. Wypowiedź ironiczna zdaje się więc echem słów, które zostały lub mogły zostać wypowiedziane.

Należy nadmienić, iż ironia była dla Kierkegaarda podstawową zasadą organizującą jego dyskurs. Sformułowana przezeń koncepcja komunikacji pośredniej, której załączek tkwi w cytowanej pracy *O pojęciu ironii...*, nie jest daleka od charakterystycznego dla ironii romantycznej kształtowania relacji między nadawcą a odbiorcą. Czytelnik miałby stać się współautorem komunikatu: „Dlatego ów komunikat musiał być wewnętrznie rozszczępiony, wieloznaczny – po to właśnie, aby odbiorca mógł podejmować samodzielne decyzje dotyczące jego sensu”⁷. Autor *Powtórzenia* akcentował konieczność postawy aktywnej zarówno wobec tekstu, jak i własnej egzystencji. Ocalenie indywidualnej, podmiotowej perspektywy miało dla Kierkegaarda znaczenie metafizyczne – pozwalało dostrzec konieczność irracjonalnej wiary wobec nieobecności obiektywnego systemu opisu i porządkowania świata. Kasperski zwraca uwagę na rodzaj aporii, która wpłynęła na charakterystyczną postawę filozofa wobec czytelnika:

Komunikowanie subiektywności musiało zatem, o ile miało być autentyczne, odzwierciedlać również niemożliwość tego rodzaju komunikacji, tj. komunikować – paradoksalnie – w ł a s n ą n e g a t y w n o ś ć (co zresztą wymagało samowiedzy komunikacyjnej, włączenia w komunikat nadawcy swego rodzaju negatywnego metakomunikatu)⁸.

Ironia w strategii pisarskiej i sformułowanej teorii Kierkegaarda wiązała się bezpośrednio z samoograniczeniem, w czym nietrudno dopatrzeć się śladów myśli Friedricha Schlegla⁹. Autor *Albo – albo* pisał, iż ironista „nie płynie pod pełnymi żaglami”¹⁰. Relacja ironii i pełni, ku której ironia odsyła, została porównana do choroby wskazującej na zdrowie, nieuchwytny w inny sposób niż przez swoją negatywność¹¹. Komunikacja pośrednia (ironiczna) pozwala więc na zachowanie tego, co subiektywne. Totalna ekspresja prowadziłaby do unicestwienia subiektywności, do jej zamiany na inter-subiektywność.

Zob. D. Sperber, D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 1.

⁷ E. Kasperski, *Idee, formy i tradycje dialogu*, Warszawa 1990, s. 46 n. Do podobnych wniosków dochodzi Szwed, który stwierdza, iż celem komunikacji pośredniej jest „wzbudzenie potencjalnej umiejętności u drugiego”. Zob. A. Szwed, *Między wolnością a prawdą egzystencji. Studium myśli Sorena Kierkegaarda*, Kęty 1999, s. 61.

⁸ E. Kasperski, dz. cyt., s. 48.

⁹ Por. F. Schlegel, *Fragment [37]* z „Lyceum”, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, Kraków 2009, s. 11.

¹⁰ S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 55.

¹¹ Tamże.

Krótką prezentacją spojrzenia Kierkegaarda na problem ironii pozwoli, mam nadzieję, uchwycić specyfikę kształtowania relacji nadawczo-odbiorczej w poemacie dygresyjnym Słowackiego¹². Główne zagadnienia, które chciałbym rozwinąć w odniesieniu do *Beniowskiego*, koncentrują się wokół związku ironii i dialogu, którego źródłem tak u Kierkegaarda, jak i u Słowackiego jest – paradoksalnie – dystans i izolacja wobec odbiorcy. Wspominałem, iż ironia pozostaje w związku z przywołaniem czyjejś mowy, postawy, sądu. Problem ten będzie rozpatrywany podczas analizy *Beniowskiego* w kontekście kryzysu języka poetyckiego i rozbudowanej w poemacie warstwy intertekstualnej. Postaram się wskazać także na wpisany w ironiczne kształtowanie tekstu mechanizm obronny, pozwalający na ocalenie subiektywności. Ten aspekt poetyckiego przekazu znamionuje odejście od, potocznie utożsamianej z romantyczną, ekspresywną koncepcją poezji. Powyższe wprowadzenie nie wyczerpuje oczywiście niejednoznacznego stosunku Kierkegaarda do ironii romantycznej. Dalsze rozważania będą więc prowadzone może nie z „nieustającym odniesieniem” do duńskiego myśliciela, lecz niewątpliwie nie bez jego dyskretnej obecności.

2

Włodzimierz Szturc wskazuje, iż Schlegel na wczesnym etapie kształtowania swojej koncepcji ironii romantycznej utożsamiał ją z dialektyką „samostworzenia” i „samozniszczenia” – „lektura i analiza komedii Arystofanesa sprawiła, że [...] ironia była ujmowana jako metoda polemiki z przeciwnikami, ale i rozumiana jako sposób kwestionowania prawdziwości poezji natchnionej”¹³. Obie z wymienionych cech strategii pisarskich można odnaleźć na kartach *Beniowskiego*. Poręcznego przykładu dostarcza fragment Pieśni I:

Ja sam na Muzę i natchnienie czekam,
I czoło moje pomarszczone noszę,
I poematu ekspozycją zwlekam,
I weny ducha lekkiego nie płoszę [...]
Ja się zdolnością natchnień bardzo szczęję,
I tu pokażę, że nie jest zmyśloną [...]
[Pieśń I, w. 275–278 i 284–285]¹⁴.

¹² Zestawienie twórczości Słowackiego i Kierkegaarda sugeruje Edward Kasperski. Zob. E. Kasperski, *Język egzystencji. Juliusz Słowacki i Soren Kierkegaard* [w:] *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, pod red. M. Kuziaka, Słupsk 2002. Badacz nie podejmuje jednak w swoim tekście wątku ironicznej komunikacji.

¹³ W. Szturc, dz. cyt., s. 68.

¹⁴ J. Słowacki, *Beniowski*, oprac. A. Kowalczykova, Wrocław 1996, s. 14–15. Tekst *Beniowskiego* cytuję każdorazowo na podstawie tego wydania. Dalej podaję w nawiasie numer strony.

Narrator podejmuje pozornie próbę obrony wzorca poezji wieszczej, natchnionej. Należy jednak zauważyć, iż sama tematyżacja procesu twórczego, czy też wręcz karykaturalnie przedstawionych przygotowań do pisania, podważa status natchnienia jako siły irracjonalnej, zewnętrznej wobec poety. Słowa: „Czekajcie – już pieśń zacznę – jużem gotów” (w. 288, s. 15), jak również czas terażniejszy czasowników odnoszących się do podmiotu tworzącego sugerują, że natchnienie jest jedynie konwencją opisu aktu twórczego, konstytuującą się w języku. W ten sposób podejmowana jest polemika z tradycyjnym modelem poezji, a także gra z oczekiwaniami odbiorcy. Należy bowiem nadmienić, iż cytowany fragment jest poprzedzony przez jawne zdystansowanie się wobec gustów przeciętnego czytelnika:

Lecz widzę, że mnie ten liryzm zabija,
 Że na Parnasu szczyt prowadzi stromy;
 Kiedy czytelnik tę górę omija,
 I woli prosty romans, polskie domy,
 Pijące gardła, wąsy, psy, kontusze;
 A nade wszystko szczerze, polskie dusze.
 [Pieśń I, w. 267–272, s. 15]

Zwraca uwagę transpozycja wskaźnika roli komunikacyjnej¹⁵, tekst ostentacyjnie uprzedmiotawia odbiorcę. Poeta nie wywiązuje się ze swojej obietnicy. W ten sposób zaznacza, iż partnerem nie jest dla niego czytelnik niepotrafiący wznieść się ponad przyzwyczajenia lekturowe, łączone z typem opowieści szlacheckiej, której elementy nieodparcie przywodzą na myśl *Pana Tadeusza*.

Wydaje się, iż w tekście *Beniowskiego* współistnieją pozornie sprzeczne tendencje kształtowania relacji z odbiorcą: autorskiej izolacji towarzyszy nobilitacja takiego czytelnika, który potrafi porzucić lekturową rutynę i swoim odczytaniem w sposób twórczy aktualizować potencjał znaczeniowy tkwiący w dziele poetyckim. Naturalną konsekwencją tak eksponowanej pozycji refleksji nad komunikacją literacką jest skierowanie uwagi na medium, które relację tę umożliwia. Postrzeganie języka w *Beniowskim* pozwala na sformułowanie tezy, iż techniczna wirtuozeria nie gwarantuje adekwatnego przekładu myśli na słowo. W Pieśni II poematu Słowacki pisze:

[...] Czasami myśl w Etherze pływa
 Przez piękne bardzo przelatując śnicia,
 Lecz później, pismo, druk, tęczce obrywa
 Z kształtów [...]
 [Pieśń II, w. 131–134, s. 45]

¹⁵ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001, s. 61: „zamiast formy drugiej osoby używana bywa forma trzeciej osoby, jeśli chce się kogoś wykluczyć ze sfery osobowej, bądź dla wywyższenia go i okazania szacunku, bądź dla poniżenia i okazania pogardy lub lekceważenia”.

Myślenie opisywane jest przez czasowniki („pływać”, „przelatywać”) akcentujące jego procesualność, której przeciwstawia się petryfikujący akt zapisu¹⁶. Ostateczny rezultat tworzenia odnosi się do swego przedmiotu na zasadzie *pars pro toto*. Odbiorcy dostępna jest więc jedynie część, która wyrwana ze swojego macierzystego otoczenia nie jest sama w sobie zrozumiała – wymaga dookreślenia ze strony czytelnika. Obnażenie tego faktu stanowi zarazem formę obrony przed odkryciami „szczęśliwej krytyki” (w. 129–130, s. 45), której negatywne opinie o twórczości Słowackiego – przy współudziale odbiorcy w tworzeniu dzieła – uderzałyby też w samych krytyków. Językowo współkonstituowany jest więc także podmiot wypowiedzi, co skłania badaczy do posługiwania się w odniesieniu do podmiotowości *Beniowskiego* terminem *syllipsis*¹⁷.

Sposobem na ocalenie autentyczności wydaje się twórcza dialektyka, która nie zna momentu syntezy¹⁸. Tak pojmowane dzieło, które pozostaje nieustannie *in statu nascendi*, zbliża się do swego przedmiotu poprzez procesualność i brak finalnego zamknięcia. Strategia ta wpływa bezpośrednio na dynamikę relacji komunikacyjnej:

Już po bardzo pobieżnej lekturze *Beniowskiego* – pisze Roman Dąbrowski – nietrudno wysnuć wniosek, że podmiot wypowiedzi w dużej części dzieła podejmuje pewnego rodzaju grę z odbiorcą – przywołuje znane temuż odbiorcy konwencje, motywy, a następnie je przekracza, manifestuje swobodę w operowaniu różnymi formami poetyckiej wypowiedzi, zaznacza swój dystans wobec tychże form a zarazem wobec własnych twórców¹⁹.

Jako przykład, w którym kluczową rolę odgrywa akcentowana przez badacza fazowość tekstu literackiego, może służyć fragment Pieśni I. Opuszczający ukochaną Beniowski poddany zostaje heroizacji: „Bo w takiej chwili kochanek rozpaczny / Gorszy niż lwica Wirgilla hirkańska” (w. 409–410, s. 20). Zwraca uwagę podniosły rytm dwuwersu, osiągnięty poprzez układ stóp daktylicznych i trochejów, co stanowi próbę stylizacji na heksametr, metrum antycznego eposu. Zabieg ten, mający na celu sugerować wzniosłość relacjonowanych wydarzeń, pozostaje w ścisłym związku z przywołaniem *Eneidy*. Należy nadmienić, iż w tekście Wergiliusza wzmianka o „hyrkańskich tygrysach” ma wydźwięk pejoratywny – w taki sposób Dydona zarzuca Eneasziowi brak wrażliwości uczuciowej. Nie ulega jednak wątpliwości, iż zestawienie w jednym szeregu z synem Anchizesa

¹⁶ Podobne myślenie jest jednym z fundamentów Kierkegaardowskiej koncepcji komunikacji pośredniej. Każdy niepragmatyczny komunikat słowny wymaga ironicznego dystansu, który podkreśla niewystarczalność przekazu, jak również motywuje odbiorcę do jego resubiektywizacji. Zob. E. Kasperski, dz. cyt., s. 92.

¹⁷ Zob. M. Siwiec, *Słowacki i nowoczesność [w:] Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuźniak, Kraków 2009.

¹⁸ Por. W. Szturc, dz. cyt., s. 169.

¹⁹ R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący; narracja, dialog w „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim”, „Królu-Duchu”*, Kraków 1996, s. 94.

nobilituje podolskiego szlachcica, szczególnie w obliczu wielkiej popularności motywu peregrynacji Eneasza w literaturze Polski porobizorowej²⁰.

Czytelnik mógłby przypuszczać, iż miłosne niepowodzenie bohatera otworzy przed nim perspektywy służby ojczyźnie, odbiorcze oczekiwania ciążą w stronę metamorfozy tak znaczącej jak przemiana Gustawa w Konrada w *Dziadach* Mickiewicza. Słowacki uchyla się jednak od podporządkowania schematowi fabularnemu. W sukurs przychodzi postać sługi, Grzesia, który trzykroć skosztowawszy wódki gdańskiej „[...] jako żona Eneasza, / Został się w Troi, z konia spadł na ślasy” (w. 421–422, s. 21).

Przyporządkowanie porównania zaczerpniętego z eposu Wergiliusza sytuacji trywialnej stwarza efekt estetycznego dysonansu, który jest charakterystyczny chociażby dla poematu heroikomicznego. Jednocześnie napięcie między środkami wyrazu a jego przedmiotem skłania do zastanowienia się nad wymową przywołania *Eneidy* w poprzedniej oktawie. Dostrzeżona nieciągłość słowa i myśli prowokuje do przeniesienia tej relacji na dwuwiers dotyczący Beniowskiego. W ten sposób porównanie do Eneasza zostaje zinterpretowane jako ironiczne, co stoi w sprzeczności z oczekiwaniami i przyzwyczajeniami odbiorcy.

Można by wskazywać, iż tak konstruowana wypowiedź pozwala czytelnikowi na formę samopoznania. Ironiczna nieprzejrzystość tekstu spełniałaby funkcję swoistego zwierciadła, w którym odbija się czytelnik wraz z przyswojonymi przez niego konwencjami warunkującymi recepcję. Lustrzany obraz zmienia jednak stopień samoświadomości odbiorcy – na utożsamienie mogłoby pozwolić jedynie odwrócenie biegunów przyczyny i skutku, które w języku retoryki określa się mianem *metalepsis*. Sugerowane przez tekst poznanie ma więc charakter negatywny²¹. Odbiorca motywowany jest do porzucenia przyzwyczajień, które utrudniają obcowanie z dziełem wyzyskującym pewne konwencje po to, by je przekroczyć.

Należy nadmienić, iż zabieg refutacji jest reprezentatywny dla sposobu kreowania postaci ukochanego Anieli. Jak zauważa Stanisław Makowski: „Niezwyczajność czynów i dalszych losów bohatera zapowiadał poeta kilkakrotnie. Przygotowywał do nich czytelnika od samego początku poematu przez wzmiankę

²⁰ Słowacki wykorzystuje tu dostrzegane w literaturze podobieństwo między sytuacją Trojan a losami Polaków po utracie przez Polskę bytu państwowego. Echa *Eneidy* obecne są – w dużym natężeniu – w twórczości Jana Pawła Woronicza: dla przykładu: mottem z Wergiliusza poprzedzona jest *Pieśń I Świątyni Sybilli*.

²¹ Na ten aspekt ironii zwraca uwagę Paul de Man: „Akt ironii wykazuje istnienie pewnej czasowości, która na pewno nie jest organiczna, jako że odnosi się do swego źródła tylko poprzez dystans i różnicę, udaremniając możliwość jakiegokolwiek końca czy pełni. Ironia dzieli przepływ czasowego doświadczenia na przeszłość, która jest czystą mistyfikacją, oraz przyszłość, której nigdy nie przestaje nękać groźba ponownego upadku w nieautentyczność. Ironia może wprowadzić nieautentyczność poznać, lecz nie może jej przezwyciężyć” (P. de Man, *Retoryka czasowości*, przekł. A. Sosnowski [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 406).

o sławie, która wysoko wyniesie ubogiego szlachcica”²². Destrukcja teleologicznej narracji wskazuje na upadek projektu romantycznego eposu, zarazem odbiera poematowi prostą referencyjność – tekst funkcjonuje więc jako zdarzenie pomiędzy nadawcą a odbiorcą.

3

Pisząc o odczytaniu dialogów Platona przez Kierkegaarda, zwracałem uwagę, iż ironia może mieć związek z ewokowaniem cudzej mowy. Warto prześledzić ten problem w kontekście intertekstualności *Beniowskiego*, co – jak się wydaje – pozwoli sformułować ogólne wnioski dotyczące zawartej w poemacie koncepcji tworzenia oraz rzucić światło na aspekt komunikacyjny utworu. Naśladowanie pewnej manieri stylistycznej doskonale widoczne jest na przykład w następującym fragmencie:

Słyszycie, jak się krzą odludne kwiaty?
Słyszycie głuchy łomot oczeretów?
Ktoś jedzie – spieszno mu pewno za katy!
Odtętnia głucho echo jarych grzbietów...
Wiele być musi jadących rycerzy,
Kiedy przed niemi takie echo bieży.

[Pieśń III, w. 651–656, s. 101]

Należy nadmienić, iż „wielojęzyczny”, złożony z elementów przynależnych różnym kulturom i odmianom języka, bywa także sposób wypowiedzania się postaci. Podolski szlachcic, usprawiedliwiający się przed księdzem Markiem i Sawą, instruuje: „[...] Znajdziesz wśród czaharu / Dwa trupy, które Pluton swoją grabłą / Weźmie, i w ogień piekielny zagrabi” (Pieśń III, w. 693–695, s. 103). W cytowanych słowach można wyodrębnić komponent leksykalny charakterystyczny dla poezji tzw. szkoły ukraińskiej, pseudoklasyczną metonimię oraz nawiązanie do chrześcijańskich wyobrażeń eschatologicznych. Współistnienie tych elementów koncentruje uwagę na samej wypowiedzi. Komunikat nie jest ważny przez to, co mówi, lecz z uwagi na potencjał asocjacyjny konkretyzowany podczas lektury.

Stefan Treugutt, autor monografii pieśni poematu opublikowanych za życia Słowackiego, podkreślał, iż

zabawa w pisanie systematycznie podważała ustalone wartości poetyckie, podważała wzajemną umowę autora i czytelnika, że istnieje określona skala wartości od groteski po wzniosłość, od kpiny po prawdy serio, podważała to, co można by określić jako znany obu stronom system sygnalizacyjny²³.

²² S. Makowski, *Beniowski i „Beniowski”* [w:] tegoż, *Tęcze i świerzopy. Słowacki. Beniowski. Mickiewicz*, Wrocław 1984, s. 152 n.

²³ S. Treugutt, „Beniowski”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964, s. 110.

Powyższe uwagi chciałbym odnieść do powtarzającego się w *Beniowskim* chwytu, modelowo odzwierciedlającego relacje intertekstualne. Mam na myśli występowanie w poemacie tych samych motywów w skrajnie odmiennych kontekstach, względem których zmienia się interpretacja. Znaczenie nie jest jednak niezależne od interakcji kolejnych zastosowań danego motywu. Nie jest również stabilne; konstytuuje się bowiem w procesie, którego modelem mogłoby być *circulus vitiosus*.

Ośrodkiem dla odniesień egzemplifikacyjnych będzie Pieśń III, w której przybiera na sile polemika z niechętnymi Słowackiemu krytykami. Poeta porównuje się do mitycznego Akteona, który został rozszarpany przez własne psy (w. 569–570, s. 97). Wybór akurat tego artystycznego obrazu warunkuje deklarowane poczucie osaczenia przez środowisko konserwatywnej krytyki. Należy jednak zauważyć, że przywołany fragment to niejedyne miejsce *Beniowskiego*, w którym w charakterze poetyckiego rekwizytu pojawia się motyw Akteona. W Pieśni I tytułowy bohater wybiega myślami w przyszłość: „I znowu mój syn, będzie miał przyjemność / Z palestrą jadać i być Akteonem” (w. 49–50, s. 5). Wcześniejsze żartobliwe potraktowanie mitologicznego odwołania rzutuje na wymowę oktaw polemicznych. Wspomniana perseweracja prowokuje odbiorcę do zastanowienia się nad mechanizmami rządzącymi recepcją tekstu literackiego. Czytelnik zostaje bowiem postawiony w sytuacji, która bezceremonialnie uwydatnia uwarunkowanie odbioru.

Analiza poematu dygresyjnego Słowackiego wymaga jednak nieustannej zmiany perspektywy oglądu zagadnienia, analogicznej do wpisanej w tekst dialektycznej metody poznawczej. Z punktu widzenia nadawcy ironiczny wewnętrzny dialog, odbierający fragmentowi lirycznemu jednoznaczność ostrość konturu, pozwala na płynne przejście do uwag utrzymanych w innej tonacji emocjonalnej, a w dalszej perspektywie na powrót do narracji epickiej.

Kierkegaard w swej refleksji nad ironią zwracał uwagę na totalny charakter analizowanego zjawiska, któremu podlega nie fragment, lecz całość dyskursu²⁴. Konkretny ustęp tekstu nie jest więc ironiczny sam w sobie. W przytoczonym przykładzie z *Beniowskiego* jednoznaczne rozumienie podważane jest przez identyfikację określonego fragmentu jako powtórzenia. Ironiczny dialog zawieszka kwestię uprzedniości i następstwa – ważna okazuje się bowiem sama relacja umożliwiająca mówienie pośrednie ponad dosłownością tekstu²⁵. Ironia prowadzi

²⁴ Por. np. zawarte w pracy *O pojęciu ironii...* (dz. cyt., s. 81–94) uwagi na temat *Obrony Sokratesa*. Podobnie pisat Schlegel: „Tylko poezja potrafi [...] wznieść się na wyżyny filozofii, nie opierając się na ironicznych ustępach, jak retoryka. Istnieją starożytne i nowoczesne wiersze, które w całości i wszędzie oddychają boską ironią. Żyje w nich prawdziwie transcendentalna bufonia”. Zob. F. Schlegel, *Fragmenty*, dz. cyt., s. 14.

²⁵ Ironiczna gra czasem i przyczynowością wydaje się problemem, który wymaga szerszej interpretacji. Podanie w wątpliwość jednoznacznej relacji uprzedniości i następstwa zdaje się wykraczać poza konkretny fragment poematu i kierować w stronę zasadniczego mechanizmu ironicznej twórczości Słowackiego. Przywołany problem można by zapewne rozpatrywać w perspektywie

do paradoksalnej sytuacji, w której wypowiedź przywołana jako ironiczne echo staje się przyczyną swojej własnej przyczyny; źródło echa jest przez to echo warunkowane. Relacja dialogiczna jest więc wzajemna – w innym wypadku ironia zostałaby zredukowana do prostej antyfrazy.

Funkcjonowanie tego typu zależności można prześledzić także na podstawie zmian otoczenia, w jakim pojawia się w *Beniowskim* bohater dantejski – Ugolino²⁶. Początkowo poeta zdaje się z nim utożsamiać:

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
[Pieśń III, w. 53–56, s. 73–74].

Na porównanie pozwala sugerowana relacja odpowiedniości: krytycy – arcybiskup Ruggieri, utwory – dzieci artysty, a więc Słowacki – Ugolino. Fragment zapowiada zemstę na środowisku sabotującym – zdaniem poety – jego działalność literacką. W dalszej części cytowanej Pieśni (w. 564–568, s. 96–97) bohater *Boskiej komedii* przywołany zostaje, aby unaocznic bezpardonowość ataku antagonistów na autora *Balladyny*. Pełne gorczy dygresje osobiste zyskują jednak swoją ironiczną przeciwwagę. Narrator snuje domysły, kim była ofiara psa-antropofaga, wiernego stróża groty Sawy Calińskiego: „Lecz czy ta czaszka zjedzonego trupa / Chodziła kiedy nogami szlacheica? Czy była czaszką Rugieri biskupa?” (Pieśń V, w. 121–123, s. 138). Zanurzenie dantejskiego motywu w sytuacji fabularnej kontrastującej z patosem *Boskiej komedii* odbiera ton radykalności poprzednim fragmentom.

Poeta zdobywając się na ironiczny dystans, wskazuje odbiorcy drogę, na której powinien on zdystansować się wobec swoich oczekiwań wobec tekstu. Ich uświadomienie stanowi formę samopoznania, które jednak – jako że jest w konieczny sposób związane z władzą refleksyjną, ustanawiającą dystans czasowy – ma charakter negatywny, pozwala określić jedynie, kim byłem, jak myślałem.

Poeta dysponuje ograniczonym materiałem, co uniemożliwia pełnię przekazu. Przyjrzyjmy się fragmentowi Pieśni V opisującemu spotkanie ukochanego Anieli, zmierzającego z misją dyplomatyczną na Krym, z Litwinami – Borejszą i Perkunasem. „Beniowski, nie był to bohater modny, / Co się księżycy tylko karmi bla-

Bloomowskich „kategorii rewizyjnych”. Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002. Próby zastosowania języka Blooma do badań nad twórczością Słowackiego były już podejmowane. Zob. m.in. M. Siwiec, dz. cyt., s. 135–139.

²⁶ Por. E. Kucharski, *Strofy osobiste w „Beniowskim”* [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, Lwów 1909, s. 5: „Ojciec zadżumionych został uznany za wtórny wobec ustępu o Ugolinie z *Boskiej Komedii*”. W tym kontekście już sama obecność postaci Ugolina na kartach *Beniowskiego* nabiera wydźwięku ironicznego. Swoją drogą – to bardzo finezyjny sposób prowadzenia polemiki...

skiem. / Przypomniat sobie właśnie, że był głodny” (w. 95–97, s. 133) – wstępne zarysowanie sytuacji fabularnej zostaje uzupełnione w kolejnych wersach szeregiem porównań, które sugerują rozbudowany okres retoryczny. Narrator podejmuje jednak grę z oczekiwaniami odbiorcy. Zamiast spodziewanego członu konkludującego (*apodosis*) następuje uwaga autotematyczna: „[...] lecz sposób ten porównań stary / Krasickim trąci i złożoną miedzią” (w. 105–106, s. 133).

Odrzucona zostaje więc forma kształtowania wypowiedzi arbitralnie łączona z nazwiskiem autora *Monachomachii*. Cytowany fragment zawiera także kunsztowną aluzję literacką. Poeta dokonał defrazeologizacji utartego sformułowania „coś trąci myszką”. W ten sposób pośrednio wskazał, iż źródła wyśmianej praktyki tworzenia katalogu porównań trzeba poszukiwać w *Myszeidzie*. Należy jednak zauważyć, iż rzeczona strofa poematu heroikomicznego Xięcia Biskupa Warmińskiego ma charakter parodystyczny względem poetyki barokowej²⁷. Sztandarowym tekstem siedemnastowiecznym realizującym wykorzystany przez Słowackiego model jest słynny *Niestatek* [„Prędzej kto wiatr w wór zamknie...”] Jana Andrzeja Morsztyna²⁸. Co charakterystyczne, wiersz ten także posiada swoją literacką matrycę, którą można wyprowadzić z poetyki średniowiecznego listu miłosnego²⁹.

Powyższe zestawienie nie ma ambicji wskazywania obiektywnych zależności międzytekstowych. Pragnę jedynie zwrócić uwagę na sposób funkcjonowania utworu w sferze intertekstualnej. Radykalność potępienia praktyki twórczej Krasickiego ulega zdecydowanemu osłabieniu w momencie uświadomienia sobie jej antecedencji. Tekst apeluje do erudycji czytelnika, co można uznać za formę tworzenia więzi nadawczo-odbiorczej. Należy ponadto zauważyć, że interakcje poszczególnych elementów wskazanego ciągu intertekstualnego modelowo odzwierciedlają relacje wewnątrz języka poetyckiego – oczywiste ograniczenie materiału, z którego może korzystać poeta, nieuchronnie prowadzi do gestu powtórzenia. Znak językowy nie odsyła więc w sposób konieczny do ściśle sprecyzowanego znaczenia – jak w naszym przykładzie krytyka Krasickiego w rzeczywistości nie uderza w autora *Bajek i przypowieści*. Przestrzeń werbalna, zawierająca elementy względne i przypadkowe, może być więc interpretowana jako antyteza sfery idei. Ironiczna kontestacja tego, co zostało stworzone, stanowi zatem, wedle przyjętego przeze mnie sposobu myślenia, odsłonięcie i unaocznienie pęknięcia między znaczącym a znaczoną, analogicznego do fundamentalnej dla romantyków relacji skończoności i nieskończoności.

²⁷ „Nie tak lichwiarza cieszy kruszec złoty. / Nie tak pijaka kufel napęczniony. / Nie tak doktora żółtaczka, suchoty. / Nie tak szulera pamfil postrzeżony. / Nie tak dewotkę szwanki cudzej cnoty. / Nie tak dworaka faworyt sprzątniony. / Jak gdy książniczka, skoro tam przybiegła, / Monarchę myszów w swym ręku postrzegła” (Pieśń VII, w. 41–48). Cytuję na podstawie wydania: I. K r a s i c k i, *Myszeidos. Pieśni X*, oprac. J. Maślanka, Wrocław 1982.

²⁸ J. A. M o r s z t y n, *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Wrocław 1998, s. 65.

²⁹ Por. Cz. H e r n a s, *Barok*, Warszawa 2006, s. 314.

Ważne implikacje sformułowanych wniosków można odnieść do sytuacji odbiorcy. Językowa mediacja uniemożliwia całkowite poznanie autorskiej wizji. Z drugiej jednak strony czytelnik zostaje obdarzony kompetencją sensotwórczą – wobec oczywistej powtarzalności poetyckich znaków znaczenie jest kształtowane w efekcie sprzężenia wewnątrztekstowej polifonii i doświadczeń lekturowych odbiorcy.

Element ironicznej gry z czytelnikiem stanowi umieszczenie w bezpośrednim sąsiedztwie fragmentu zbudowanego wedle zarzuconej i poddanej krytyce metodzie (w. 112–126, s. 134). Zabieg ten, łagodzący ostrość polemiczną, można uznać za sposób twórczego samoograniczenia. Jednocześnie tekst wskazuje na niemożność pisania w oderwaniu od form wypracowanych wcześniej, składających się na tradycję literacką. Czytelnik, w obliczu podania w wątpliwość metaliterackiej deklaracji, zostaje zmuszony do weryfikacji budowanej podczas lektury wiedzy o tekście i jego podmiocie. Poemat sugeruje strategię epistemologiczną, która zakłada nieostateczność wszelkich osądów, dążenie do prawdy poprzez dialektykę.

Zarysowana ambiwalencja pozwala na sformułowanie paradoksalnego wniosku, iż ironiczna gra z czytelnikiem, tworząca komunikacyjny dystans, jest sposobem nobilitacji odbiorcy, który zostaje dopuszczony do współkreaty i współuczestnictwa w obnażaniu kolejnych autorskich (auto)mistyfikacji. Podobne wnioski wysnuwa Alina Kowalczykowa na podstawie analizy drugiej i trzeciej oktawy Pieśni III. Słowa: „I myślisz, że to sam poeta roi, / Skrzy się i błyska i leci?... On stoi. / Ty sam te wiersze niesiesz w kraj marzenia” (w. 15–17, s. 71–72) zostają skomentowane w następujący sposób:

Konstatacja zadziwiająca zarówno na tle romantycznej koncepcji poezji, jak tak częstych w *Beniowskim* uwag o wirtuozerstwie artysty. Lecz dzięki temu jakże podnosi się ranga owego „ty”, tu także zbliża się do poety jako współkreator. A zarazem – zostaje po jego stronie ustawiony w sporze ze światem³⁰.

4

Juliusz Słowacki niejednokrotnie przyznawał się do inspiracji epiką Ariosta. Preferencje te znajdują odzwierciedlenie także w konstrukcji *Beniowskiego*. Poeta wprost pisze o „Ariostycznej drodze” (Pieśń II, w. 85, s. 42), w odniesieniu do autora *Orlanda szalonego* uzasadnia swobodny sposób prowadzenia narracji, arbitralną łatwość przechodzenia pomiędzy wątkami³¹.

³⁰ A. Kowalczykowa, *Wstęp* do: J. Słowacki, *Beniowski*, Wrocław 1996, s. XVIII.

³¹ „Jak Ariost, nie jak Homer idę ślepy [...] / Może do końca nie trafię i ładu; Lecz rozmaitym będę – dla przykładu” [Pieśń V, w. 128 i 131–132, s. 134]; autor *Orlanda szalonego* wspomniany jest także bezpośrednio w dystychu kończącym pierwszą oktawę Pieśni X. W liście dedykacyjnym, który poprzedza *Balladynę*, mowa natomiast o „ariostycznym uśmiechu” jako cesze charakterystycznej tego dramatu. Zob. J. Słowacki, *Balladyna*, oprac. M. Inglot, Wrocław 1984, s. 3.

Opus magnum poety z Ferrary także nie jest pozbawione gier z odbiorcą. Skoncentrujemy się na dwóch przykładach. Niechęć Angeliki do zakochanego w niej Rynalda jest wyjaśniana za pośrednictwem epickiej cudowności. Bohaterka napiła się ze źródła, którego wody wpływają na uczuciową oziębłość. Rynald natomiast ugasił pragnienie i... zapałał miłością. To, że relacja między parą bohaterów była niegdyś odwrotna, także tłumaczy się w kontekście odmiennego sposobu działania wody z czarodziejskich źródeł. W dalszej części poematu czytelnik zapoznaje się jednak z historią Olimpii i Birena, w której uczuciowa zmienność przedstawiona jest w formie zrationalizowanej. Fragment ten rzuca ironiczne światło na konwencję literacką, dekonstruuje poetykę eposu rycerskiego, tym samym autor podejmuje intelektualną grę z odbiorcą. W podobny sposób można spojrzeć na wątek Rugiera. Rycerz, zapomniawszy o ukochanej Bradamancie, beztrudnie spędzał czas w państwie Alcyny. Fakt ten zyskuje uzasadnienie wobec magicznych mocy właścicielki wyspy. Eksplikację w duchu cudowności równoważy jednak późniejsza postawa Rugiera w stosunku do Angeliki. Ariosto wyzykuje więc określoną konwencję, aby następnie się wobec niej zdystansować.

Zestawienie poematu Słowackiego z *Orlandem szalonym* zmierza jednak do wykazania podstawowej różnicy. W okresie sporów między zwolennikami epiki poety z Ferrary z akolitami Tassa – jak relacjonował Mieczysław Brahmmer – „Galileusz narracje Ariosta porównywał do malarstwa olejnego, gdzie przejścia między barwami są łagodne, stonowane, dają wrażenie plastycznej pełni i miękkiej krągłości kształtów”³². Rzecz ma się odmiennie w *Beniowskim*. Pozostając w kręgu przywołanej metaforyki, można by rzec, iż Słowacki lubuje się w ostrych, dysnansowych połączeniach kolorów. Autor *Balladyny* parodiuje motywy literatury sobie współczesnej, rozbija konwencje uznane powszechnie za świętość. Nie jest bez znaczenia, iż mechanizm, który w *Orlandzie szalonym* łączy wątki odległych od siebie pieśni, w świecie *Beniowskiego* niekiedy kontrastuje sąsiednie oktawy, czego doskonały przykład stanowi analizowany sposób „heroizacji” tytułowego bohatera przez porównanie z Eneaszem. W świetle przedstawionych argumentów nie będzie nadużyciem określenie nastawionej na odbiorcę strategii narracyjnej poematu dygresyjnego Słowackiego mianem zespołu autorskich prowokacji.

Wspomnianą metodę twórczą odzwierciedla fragment Pieśni I *Beniowskiego*. Tekst sugeruje realizację częstego w literaturze romantyzmu motywu wprowadzenia przez istotę nadnaturalną:

I było coraz ciemniej... wtém – o! cuda!
 Koń Grzesia zaczął prześcigać Panicza:
 Na nim siedziała jakaś wiedźma ruda,
 Gałąź pokrzywy miała zamiast bicia.
 [Pieśń I, w. 425–428, s. 21].

³² M. Brahmmer, *W galerii renesansowej*, Warszawa 1957, s. 260, cyt. za: Z. Szmydtowa, *Ariostyczna droga Słowackiego*, Warszawa 1959, s. 39.

Czytelnik mający w pamięci na przykład *Lenorę* Gottfrieda A. Bürgera musi być nieco zdziwiony obecnością uwag autotematycznych, które rozbijając linearny tok narracji, manifestacyjnie wskazują na nadrzędną wobec fabuły świadomość ja-Kreatora³³. Dygresje te spełniają równocześnie funkcję retardacyjną, wzmagają uwagę odbiorcy. Analizowany fragment jest niezwykle ciekawy także w związku z bezpośrednią apostrofą: „A tu bym wiedzieć chciał tve mądre zdanie, / Mój czytelniku, i twój sąd o rzeczy” (w. 465–466, s. 23).

Według słów Romana Dąbrowskiego, w *Beniowskim* „podstawowe napięcie stanowi [...] rezultat niezgodności rzeczywistego funkcjonowania komunikacyjnego utworu jako tekstu oraz przedstawionego czy implikowanego przez odwołanie się do określonego wzorca komunikacji ustnej”³⁴. Można więc zaryzykować twierdzenie, iż zwrot do odbiorcy stanowi w rzeczywistości rodzaj wypowiedzi na temat czytelnika. Słowacki lokalizuje partnera pozornego dialogu po stronie konwencji, która za chwilę zostanie zanegowana.

Tekst arbitralnie stwarza więc wizerunek odbiorcy, który może być przeciężony jedynie przez zastosowanie metody ironicznej także w recepcji utworu. Spostrzeżenia te zmierzają w kierunku paradoksalnej puenty, iż nadawca poematu jest solidarny z czytelnikiem wtedy, gdy zaprzecza relacji solidarności. Formy zakładające nadawczo-odbiorcze zbliżenie stwarzają jedynie iluzję, która zgodnie z wewnętrzną logiką *Beniowskiego* ulega ironicznej demystyfikacji.

5

W powyższych rozważaniach podjąłem próbę wskazania na paradoksalny aspekt dzieła ironicznego na sposób romantyczny. Stefan Treugutt odnosząc się do sytuacji Słowackiego przed stworzeniem poematu, pisał, iż „indywidualista nie mógł w tym wypadku zrezygnować z różnej od niego, nie rozumiejącej zbiorowości, gdyż przestałby być sobą; uniwersalizacja indywidualizmu jest w tym wypadku kresem indywidualizmu”³⁵. Słowa te można rozpatrywać w kontekście przyjętej w *Beniowskim* strategii narracyjnej, która biorąc pod uwagę jej najogólniej pojęty cel – projekt aktywnej recepcji – nie jest daleko od proponowanej przez Kierkegaarda komunikacji pośredniej. Poeta akcentuje ograniczenie przekazu. Świadomie przywołuje także własne doświadczenia, których jednostkowość uniemożliwia ich wyrażenie w języku intersubiektywnym i – tym samym – pełne przyswojenie treści utworu przez odbiorcę³⁶. Wydaje się, iż Słowacki poszukuje

³³ Jest to jeden z rodzajów poetyckiego „ja” wyodrębnionych przez Dorotę Korwin-Piotrowską. Zob. D. Korwin-Piotrowska, „*Beniowski*” i jego współbohaterowie, „Ruch Literacki” 1992, z. 6, s. 634.

³⁴ R. Dąbrowski, dz. cyt., s. 109.

³⁵ S. Treugutt, dz. cyt., s. 217.

³⁶ Wśród wielu możliwych przykładów chciałbym zwrócić uwagę na fragment *Pieśni I* [w. 179–192, s. 10–11]. Sugerowanej perspektywie wspólnej („Każdy z nas miał kraj młodości

czytelnika, który byłby otwarty na nowe formy poetyckiej wypowiedzi. Model odbioru współkonstruującego sens wpisuje *Beniowskiego* w nurt refleksji zapoczątkowanej przez romantyzm jenański. Jak pisał bowiem Friedrich Schlegel:

Pisarz syntetyczny konstruuje i stwarza sobie czytelnika, jakim on powinien być. Nie myśli o nim jako o kimś nieruchomym i martwym, lecz kimś żywym i reagującym. To, co wymyślił, przedstawia przed jego oczami stopniowo bądź kusi go, by sam to wymyślił. Nie chce wyrzucić na nim jakiegoś określonego wrażenia, lecz wchodzi z nim w święty związek najgłębszej symfilozofii albo sympoezji³⁷.

Słowacki-ironista jako autor *Beniowskiego* może być – bez obawy popełnienia nadużycia – określony pisarzem syntetycznym. Tak wielkiego utworu nie powinno się oczywiście redukować jedynie do aspektu komunikacyjnego. Myślę jednak, iż ujęcie to otwiera pewne perspektywy interpretacyjne związane głównie z relacją poetyki dzieła ironicznego i dialogu oraz z romantyczną intertekstualnością.

Rafał Milan

(IM)POSSIBLE DIALOGUE? IRONIC COMMUNICATION STRATEGY
IN JULIUSZ SŁOWACKI'S *BENIOWSKI* IN THE CONTEXT
OF SØREN KIERKEGAARD'S THOUGHT

Summary

This article tries to situate Słowacki's narrative poem *Beniowski* in the context of the Romantic idea of irony, regarded, following Friedrich Schlegel, both as a feature of the work's poetics and a creative directive. But it is Søren Kierkegaard's thought that provides a key reference point for further analysis. These philosophical contexts help reveal the peculiar nature of Słowacki's ironic communication with the reader. It is always an incomplete kind of irony, inclined to repetition.

What Kierkegaard and the narrator of *Beniowski* have in common is a paradoxical concept of the relationship between author and reader. For both effective, illuminating communication depends on the author adopting a posture of discourteous aloofness. That distance helps to safeguard the author's subjectivity in the alienating medium of language. It also challenges the reader and invites him to co-operate in the creation of the text's meaning. For the reader the understanding of *Beniowski* is clearly dependent on his ability to make sense of its mosaic of quotations and allusions. Yet at the same time Słowacki seems to suggest that the tie-up between repetition and difference is insoluble. As a result the work remains but a fragment, impervious to all attempts at imposing on it some kind of semantic closure.

szczęśliwy”) przeciwstawione zostaje doświadczenie indywidualne („Ja sam, com widział Chrystusa oliwy...”). Autorski dystans nie prowadzi do zerwania więzi z odbiorcą, co koresponduje z poetyką ironiczną, która poprzez izolację wskazuje – mówiąc językiem Schlegla – na „konieczność i niemożliwość pełnej komunikacji”.

³⁷ F. Schlegel, *Fragment* [112] z „Lyceum”, dz. cyt., s. 29.