

Magdalena Siwiec

„Szkola rozczarowania” w poematach dygresyjnych: Słowacki – Musset

Romantyzm polski i romantyzm francuski – tak bardzo od siebie różne – jednocześnie są sobie bliskie z rozmaitych powodów. Jeśli mówimy o wspólnym doświadczeniu twórców epoki, to owa wspólnota dotyczy wydarzeń historycznych, politycznych i kulturowych, obserwowanych często w tym samym czasie z tego samego miejsca – jako że najważniejsi polscy pisarze żyli i tworzyli we Francji – choć z innej perspektywy. Poza tym równie istotne wydaje się to, że tożsamość romantyzmu w obu przypadkach – inaczej niż w pozostałych krajach Europy – kształtuje się w wyraźnej opozycji wobec klasycyzmu (klasycyzmu francuskiego – także w ujęciu polskim). W istocie nie chodzi jednak o proste zerwanie z nurtem poprzedzającym, ale – jak pisze Hans Robert Jauss, rozważając struktury przełomów literackich – o coś więcej: o jego spotęgowanie i dopełnienie¹. Istotne wydaje się również wewnętrzne zdialogizowanie romantyzmu, związane z jego (często ignorowanym) zróżnicowaniem pokoleniowym. Dostrzeżenie tych zjawisk w ujęciu historycznoliterackim możliwe dzięki ujęciu komparatystycznemu pozwala mówić o paradygmacie romantycznym. Niewątpliwie przydatna, bo porządkująca, w takiej lekturze będzie koncepcja dwuznacznego stosunku do tradycji w agonicznej teorii Harolda Blooma, a także generacyjna propozycja lektury romantyzmu wysunięta przez badaczy francuskich: Alberta Thibaudeta, Philippe’a van Tieghema, Paula Bénichou².

¹ Zob. H.R. Jauss, *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności* [w:] *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999.

² Zob. A. Thibaudet, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat 30. XX wieku*, przeł. J. Guze, Warszawa 1997; Ph. van Tieghem, *Le romantisme français*, Paris 1999; P. Bénichou, *Romanstismes français*, vol. 1 i 2, Paris 2004.

Bénichou, pisząc o kolejnych pokoleniach pisarzy we Francji, eksponuje różnice między tymi pokoleniami, ale także ciągłość – nie tylko przeciwstawianie się poprzednikom, lecz również częściowe z nimi utożsamienie. Chodzi raczej o twórcze powtórzenie dokonujące się na zasadzie parafrazy – powtórzenie z przesunięciem, zmianą³. W romantyzmie francuskim autor *Czasu profetów* wyróżnił trzy pokolenia: profetów, Magów i poetów rozczarowanych. Ta klasyfikacja, szczególnie podział na Magów i poetów rozczarowanych, wydaje się obiecująca także w odniesieniu do literatury polskiej. Jak dowodzi badacz, pokolenie Magów – gigantów urodzonych na przełomie XVIII i XIX wieku (Lamartine, Vigny, Hugo) – wkraczało w życie literackie z poczuciem, że uczestniczy w tworzeniu nowego świata i nie doświadczyło jeszcze rozczarowania, które dotknęło ich młodszych o dekadę braci (Musset, Nerval, Gautier). Zgodnie z tą koncepcją urodzonego w 1798 roku Mickiewicza uznać trzeba za czołowego polskiego reprezentanta pokolenia Magów – wierzących w misję poety jako przewodnika ludzkości, Słowacki i Krasiński natomiast należą do *école du désenchantement*. Pisarzy tej „szkoły” cechuje poczucie konieczności zerwania i jednocześnie skazania na powtórzenie, konieczności „wiernej zdrady”. Zostaje ono przepracowane przez pokolenie następne – urodzonych o kolejne dziesięć lat później Baudelaire’a i Flauberta, a u nas ich rówieśnika – Norwida. Będą oni mówić – a za nimi ich badacze – o swej „stygmatazacji romantyzmem” (określenie Baudelaire’a), przyswajając go i odrzucając zarazem.

Odniesienie podziału romantyzmu francuskiego do literatury polskiej pozwala ujawnić napięcia tkwiące wewnątrz polskiego paradygmatu romantycznego i jednocześnie stadia procesu, którego ukoronowaniem stała się nowa – uznawana powszechnie za podstawową dla nowoczesności – estetyka, mająca swe antecedencje w romantyzmie⁴. I dla romantyzmu, i dla nowoczesności bowiem jednym z podstawowych doświadczeń jest doświadczenie kryzysu – także języka poezji. Hugo Friedrich podkreślał, że charakterystyczną cechą romantyzmu, począwszy od Chateaubrianda, jest przekonanie, że żyje się w schyłkowym okresie kultury⁵. To przekonanie w kolejnych latach i w kolejnych pokoleniach romantycznych niewątpliwie narastało.

³ Na temat znaczenia parafrazy jako takiego ocalającego „przesunięcia” zob. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 267–269, 322; M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006, s. 43 i nast.

⁴ To estetyka Baudelaire’owska z jednej, estetyka Norwidowska z drugiej strony. Porównanie tych dwu poetów progu nowoczesności przeprowadził H.R. Jauss. Zob. *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade mecum” Cypriana Norwida*, przeł. M. Kaczmarek, „Studia Norwidiana” 1985/1986, r. 3/4, s. 9.

⁵ Zob. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 52.

École du désenchantement

Chciałabym w tym miejscu skoncentrować się na owym pokoleniu środkowym, nazwanym przez Bénichou *école du désenchantement*, ukazując w perspektywie porównawczej jego dwóch czołowych przedstawicieli: Musseta urodzonego w 1810 roku i Słowackiego – w 1809. W zapożyczony przez francuskiego badacza od Balzaka formule *désenchantement* mieści się doświadczenie zawodu rzeczywistością, związany z tym doświadczeniem proces odczarowania świata w znaczeniu Weberowskim oraz zdjęcie czaru poezji, odjęcie jej mocy, czy też – zwątpienie w tę moc.

Pisarze tej generacji nie mają wiary swych poprzedników w postęp, choć powtarzają odziedziczone po nich zaklęcia: ani świat, ani poezja nie spełniają swych obietnic, poeta traci magiczną moc, jego próby ponownego zaczarowania są rozpaczliwe, podszyte zwątpieniem, z góry skazane na porażkę, a więc w rezultacie – autodestrukcyjne. Ta właśnie destrukcja staje się pożywką poezji. Musset i Słowacki sformułowali w swoich literaturach – francuskiej i polskiej – owo nowoczesne „roz-czarowanie” w sposób bezpośredni. *Spowiedź dziecięcia wieku* stała się głosem pokolenia straconego, wypalonego, dotkniętego niepewnością i niemocą, doświadczającego pustki, niedopełnienia, urodzonego za późno i za wcześnie:

Uczucie niewysłowionej młodości zaczęło tedy rosnąć we wszystkich młodych sercach. Skazani przez panów świata na bezwład, wydani na łup wszelakich bakałarzy, na pastwę beczynności i nudy, młodzi patrzyli, jak umykają im spienione fale, przeciw którym prężyli ramiona. Wszyscy ci namaszczeni oliwą gladiatorzy czuli w głębi ducha nieznośną czczość⁶.

Nuda, lęk, poczucie wykorzenia z własnej egzystencji i jednocześnie uwięzienia w niej, Kordianowski „jaskółczy niepokój”, to także cechy bohaterów młodego Słowackiego, jak Mussetowski Oktaw, melancholików. Lambro, którego można nazwać bratem Oktawa:

[...] 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, czém być mogli, o których nieznajomi mówią, że nie byli niczém⁷.

⁶ A. de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przeł. T. Żeleński (Boy), Kraków 1993, s. 31. Na temat tej powieści i *désenchantement* zob. A. Heyvaert, *L'esthétique de Musset*, Paris 1996, s. 10 i nast.; B. Sz wajcer, *La nostalgie dans l'oeuvre poétique d'Alfred de Musset*, Paris 1995.

⁷ J. Słowacki, *Lambro* [w:] *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, wyd. II, t. II, Wrocław 1952–1975, s. 11. O Słowackiego „uwięzieniu w egzystencji” zob. M. Janion, *Twórcy formy otwartej* [w:] *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984. Zob. też M. Cieśla-Korytowska, *O polskim bohaterze romantycznym po latach* [w:] *eadem, O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyczne tematy egzystencji* [w:] *eadem, Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004; D. Siwicka, *O obcości duchów: romantycznego i ponowoczesnego*, „Teksty Drugie” 1996, nr 1, s. 16 i nast.

Dla obu poetów charakterystyczne jest dojmujące poczucie utraty złudzeń co do historii, polityki, cywilizacji, religii, kultury, a także co do własnego miejsca na Parnasie, miejsca, które jest już zajęte. Młodszy romantycy byli skazani na zwątpienie także właśnie dlatego, że byli młodszy, że byli kadetami, Bloomowskimi efebami, zmuszonymi określić swoje miejsce wobec poprzedzających ich „wielkoludów”. W ich przypadku określenie podstawy twórczości jako „lęku przed wpływem” wydaje się szczególnie trafne⁸. I Musset, i Słowacki formułowali swą odpowiedź na własne poczucie „bycia niczym”, także na poczucie wielkości Hugo i Mickiewicza, eksponując to niedopełnienie.

Musset, zamknięty w romantyzmie, niepotrafiący (czy niechcący) wyjść poza niego, jest jednocześnie jego krytykiem i właśnie jako krytyk, czy nawet profanator, jest postrzegany. Okrzyknięto go pisarzem bez idei, odrzucającym profetyczny model poezji, misję humanitarną⁹. Jest zatem romantykiem *par excellence* i jednocześnie romantykiem *per negatio*. Wydaje się tu istotne, że analogiczne zarzuty – wynikające z podobnych przesłanek – spotkały Słowackiego po publikacji *Beniowskiego*, określonego przez współczesnych mu krytyków z oburzeniem jako „negacja poezji” i odrzucanego właśnie ze względu na przekreślenie romantycznego modelu poezji opartego na prawdzie uczuć¹⁰.

Destrukcyjna romantycznego paradygmatu była w ich wykonaniu w istocie – paradoksalnie rzecz ujmując – ocalającą autodestrukcją i doprowadziła ich do ironii jako postawy wobec świata i ironii jako pewnego twórczego gestu, jako sposobu pisania. Dlatego właśnie ironię romantyczną widziałabym jako posuniętą do *ekstremum*, ostateczną konsekwencję poczucia wykorzenia, a także melancholii. Obaj poeci ze szczątków czynią świadomie budulec swych poematów dygresyjnych i dramatów, ujmując w słowa ów stan rozpadu, by nad nim zapanować.

Poematy dygresyjne jako wyraz „roz-czarowania”

W przypadku obu pisarzy dochodzi do przeniesienia kryzysu egzystencjalnego na uświadomienie sobie kryzysu języka, zawodu poezją. Zawód ten staje się przedmiotem poematów określanych mianem dygresyjnych, przy czym gros tych dygresji ma charakter metatekstowy. *Don Juan* i *Wędrówki Childe Harolda* Byrona stanowiące archeteksty *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* (1839) i *Beniowskiego* (1841), są nimi również dla – znacznie krótszej niż każdy z poematów Słowackiego, wcześniejszej od nich – Mussetowskiej *Na-*

⁸ Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

⁹ Zbiera te opinie E. Godo, zob. *Une grâce obstinée. Musset*, Paris 2010, s. 47 i nast.

¹⁰ Zob. S. Treugutt, „*Beniowski*”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964 (zwłaszcza rozdz. I i VIII).

muny (1832)¹¹. Te właśnie utwory romantyków znajdują się tu w centrum uwagi. Zbliża je nie tylko forma gatunkowa, ale przede wszystkim charakterystyczne dla ironii romantycznej chwytły retoryczne, sposoby gry z tradycją epicką i romantyzmem, z wielkimi poprzednikami, dyskusje z czytelnikiem, rozbijanie fabuły, autoprezentacje kreatora, ujawnianie fikcjonalności tekstu, a także problematyzacja „kłopotów z językiem”¹².

Kwestia rozczarowania wynikłego ze zderzenia realnego z idealnym jawi się jako jedna z kwestii podstawowych we wszystkich trzech poematach: *Namunie*, *Podróży* i *Beniowskim*. W utworach tych można widzieć swoistą kontynuację rozważań niemieckich teoretyków romantyzmu, poezję sytuujących między naiwnością a sentymentalnością (Schiller) i między instynktem a zamierzeniem (Schlegel), oraz Byrona eksponującego problem odczarowania świata i iluzoryczności prób przywołania dawnego czaru za pomocą wyobraźni¹³. Rozziew między minioną wiarą w ten czar a teraźniejszą jej utratą prowadzi do demistyfikacji świata poetyckiego jako fikcjonalnego i subiektywnego, zależnego od twórcy, podczas gdy to, co poza nim, jest w dalszym ciągu złe, niedoskonałe. Rozczarowanie nie oznacza utraty możliwości tworzenia, ale

¹¹ A. de Musset *Namouna* [w:] *Poésies complètes*, red. M. Allem, Paris 1951. Wszystkie cytaty za tym wydaniem – w nawiasie podaję kolejno numer pieśni, strofy i strony. Wersję polską przytaczam w przypisach w tłumaczeniu B. Londyńskiego (często oddalającym się od oryginału): A. de Musset, *Namuna* [w:] *Poezye*, przeł. B. Londyński, Warszawa 1890 (w nawiasie podaję numery stron). Na temat bajronicznego wzorca *Namuny* zob. E. Godo, *op. cit.*, s. 61; miejsca Byrona w poematach Słowackiego zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. III, Kraków 1999, s. 66–68, 103–112; S. Treugutt, *op. cit.*, zwł. s. 10–18; J. Brzozowski, *Dygresyjny poemat* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994; A. Kowalczykowa, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996; L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993, s. 161–163; J. Kotarbiński, *Byrona „Don Juan” i Słowackiego „Beniowski”*. *Studium porównawcze*, „Ateneum” 1889, t. II, z. 1 i 2.

¹² Problem realizacji ironii romantycznej w dziele Słowackiego był poruszany wielokrotnie (zob. G. Reicher-Thonowa, *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, „Rozprawy Wydz. Filologicznego PAU”, t. LXIII, 1933, nr 4; S. Kawyn, *Poemat ironiczno-romantyczny*, „Ruch Literacki” 1928, nr 8; M. Żmigrodzka, *Ironia romantyczna* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*; eadem, *Etos ironii romantycznej – po polsku* [w:] *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986; W. Szturc, „Don Juan” Byrona i „Beniowski” Słowackiego. *Ironia jako principium poematu dygresyjnego* [w:] *idem, Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994; A. Kowalczykowa, *op. cit.*; S. Treugutt, *op. cit.*, s. 115–164; J. Brzozowski, *op. cit.*). W badaniach mussetologicznych jest w zasadzie nieobecny, chociaż np. E. Godo wskazuje na bliskość twórczości Musseta i Heinego oraz wymienia najważniejsze cechy takiej twórczości: łączenie sprzeczności nie do pogodzenia, wykluczających się kategorii estetycznych, gatunków, rejestrów, zmienność, wielość wcieleni, polisemia, dysonansowość, kontrapunktowanie jako zasada kompozycyjna. Zob. *op. cit.*, s. 30 i nast. (zwł. 47–56, 74, 78).

¹³ Zob. F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972, s. 340–354; F. Schlegel, *Fragmety z „Athenäum”*, przeł. K. Krzemieniowa [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, fragm. 51, s. 167–168. Co do Byrona zob. np. G.G. Byron, *Childe Harold’s Pilgrimage* [w:] *The poetical works of Lord Byron*, New York 1850, canto IV, VII, s. 53.

nadaje temu tworzeniu piętno niewiary, zwątpienia. Taka „ułamna” poezja to poezja *Podróży, Beniowskiego i Namuny*.

Proces nakładania pryzmatu poezji na patrzące oko jest Novalisowską romantyzacją podaną w wątpliwość, zafałszowywaniem rzeczywistości¹⁴. W sposób ironiczny prezentuje podmiot *Namuny* narzucanie zasłony marzenia na nagą rzeczywistość:

Oui, dormir – et rêver! – Ah! que la vie est belle,
 Quand un rêve divin fait sur sa nudité
 Plevoir les rayons d’or de son prisme enchanté!
 [...]
 Ah! si la rêverie était toujours possible!
 Et si le somnaboule, en étendant la main,
 Ne trouvait pas toujours la nature inflexible
 Qui lui heurte le front contre le pilier d’arain! (p. I, LV, LVI, s. 259)¹⁵

Świadomość „romantycznego kłamstwa” staje się dominantą poematu Musseta. Ów proces wymyślania innego świata, a raczej poddawania metamorfozom starego, jest w istocie procesem kreacji poetyckiej. *Prisme enchanté* to pryzmat poezji, który wykrzywia widzenie, deformuje to, co postrzegane. Próby ponownego zaczarowania świata są skazane na porażkę, zderzenie z prawdą, porównane do uderzenia o żelazny słup – brutalne¹⁶. Ta deziluzja zdaje się konieczna, lecz nie jest ona dla Musseta punktem dojścia, a punktem wyjścia poezji, która – choć skażona – jest jednak jedyną obroną przed bezsprzecznie złą, acz jedynie prawdziwą rzeczywistością:

Et la preuve, lecteur, la preuve irrécusable
 Que ce monde est mauvais, c’est que pour y rester
 Il a fallu s’en faire un autre, et l’inventer.
 Un autre! – monde étrange, absurde, inhabitable,
 Et qui, pour valoir mieux que le seul véritable,
 N’a pas même un instant eu besoin d’exister. (p. I, L, s. 258)¹⁷

Przemiana świata istniejącego lub wymyślenie całkiem nowego – alternatywnego ma być ułatwieniem egzystencji. Dla Musseta ów świat wyob-

¹⁴ Jest czym innym niż zafałszowana świadomość, o której pisze A. Bielik-Robson, a której formą miałby być bajronizm. Zob. *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 12 i nast.

¹⁵ „Ach, spać i marzyć! Chwila upragniona, / Gdy w życia czczości sen boski zamieni / Swój cudny przysmak w złoty deszcz promieni [...] / Gdybyż na zawsze usnąć można było! / Gdybyż lunatyk wśród sennej pogoni / Nie tłukł o kamień rozpalonej skroni, / Pchnięty natury bezlitosną siłą!...” (s. 94).

¹⁶ Jak pisze E. Godo (*op. cit.*, s. 14), Musset zachowuje dystans wobec sakralnej funkcji poety, jest zbyt ironiczny i sceptyczny, dlatego uczynił z rozzarowania rodzaj ostrożności.

¹⁷ „Aby dać dowód, dowód jasny, żywy, / Że świat ten zły jest – dosyć jest wyłożyć, / Iż chcąc tu zostać, należało stworzyć / Świat całkiem inny, mglisty, śmieszny, cikliwy, / Który, by więcej był wart, niż prawdziwy, Mógł być nie istnieć, zanim musiał ożyć!” (s. 92).

rażony stanowi pewną nadwyżkę i jest lepszy, właśnie dlatego, że nie jest konieczny, jak mówi podmiot *Namuny* – istnieć wcale nie musi. Należałoby powiedzieć, że – owszem – musi, tyle że to nie w owym wyobrażonym, idealnym świecie, a w „ja” poety marzyciela tkwi potrzeba jego zaistnienia¹⁸.

Słowacki, który kwestię zderzenia dwu światów: materialnego – ułomnego i wymyślnego – idealnego, podejmował po wielokroć, w *Podróży* pozostaje w zgodzie z linią Bajroniczno-Mussetowską. Znajduje się tu jawna deklaracja podmiotu jako *porte-parole* pokolenia straconego, rozczarowanego, żyjącego na ruinach świata i na ruinach języka: „Ale my, dzieci nieszczęścia, stąpamy / Po głazach – chwastach – i ruinach – głuchych [...]”¹⁹.

Podróż i *Namunę* (o podtytule *conte oriental*) łączy romantyczny orientalizm (a właściwie – jego zaprzeczenie), jednak ujmowany w różny sposób. Opowieść Słowackiego jest opowieścią o podróży wyobrażonej, ale i realnej zarazem, podmiot tego tekstu kształtują odwołania do doświadczeń pozatekstowych, z wyraźną sugestią ich tożsamości z doświadczeniami autorskimi (do tej kwestii jeszcze powrócę)²⁰. Francuska opowieść wschodnia natomiast – co podkreśla jej narrator, który zarzeka się, że nigdy nie był na Wschodzie – nie ma wymiaru mimetycznego. Oba teksty traktują w pewnej mierze o konfrontacji rzeczywistości z jej wyobrażeniem i o wynikłym stąd rozczarowaniu, a także o wysiłku odtworzenia czaru – wysiłku, który nazwać można za Charlesem Taylorem mianem epifanii romantycznej²¹. Musset buduje iluzoryczny obraz wyobrażonego, fantastycznego, nieokreślonego Wschodu, ale poetyckiego właśnie dlatego, że nieokreślonego. Inna rzecz, że poemat daje się odczytać jako niejawną polemikę z orientalizmem wielkiego poprzednika – Hugo²². Kpiąc z romantycznego obrazu Wschodu, Musset posługuje się trybem przypuszczającym: „Si d’un coup de pinceau je vous avais bâti / Quelque ville *aux toits bleus*, quelque *blanche* mosquée [...] / M’auriez-vous répondu: «Vous

¹⁸ B. Szwejcer pisze o ucieczce Musseta w azyl marzenia, o pociągu do *au delà* idealisty, przeżywającego rzeczywistość jako dramat. Zob. *op. cit.*, rozdz. I.

¹⁹ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* [w:] *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, wyd. II, t. IX, Wrocław 1956, p. VI [7], s. 57. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, dalej podaję w nawiasie kolejno numer pieśni, strofy i strony. O rozczarowaniu jako jednym z trzech głównych tematów depresyjnych *Podróży* zob. K. Ziemia, „*Podróż do Ziemi Świętej*” jako autobiograficzny poemat o kryzysie tożsamości [w:] *eadem*, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.

²⁰ Na temat relacji między fikcyjnością a faktograficznością *Podróży* zob. L. Libera, *Romantyczny reportaż* [w:] *idem*, *Juliusza Słowackiego „Podróż...”*.

²¹ Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. zbiorowy, oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001, s. 839 i nast. oraz A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...*, s. 323 i nast.

²² Jako parodię *Les Orientales* traktuje cytowany fragment H. Juin. Zob. *Le poème d’Alfred de Musset, „Europe”* 1977, no. 583–584, s. 150. Także F. Han pisze o Mussetowskiej kpinie z „orientalnego bazaru” romantyków i z klasyków. Zob. *Quelques notes sur „Namouna” et sur la rhétorique*, „Europe” 1977, no. 583–584, s. 172.

en avez menti?»” (p. I, XXIV, s. 253)²³. Ów obraz niemający żadnego odniesienia do rzeczywistości jest kłamstwem, choć oczywiście podmiot Musseta, podobnie jak „ja” – kreator Słowackiego, mówiący o Helladzie „jakby nie był w Sparcie” (*Podróż*), a *Anhellego* piszący bez znajomości Syberii (*Beniowski*), broni swego prawa do sztuki niemimetycznej. W cytowanym fragmencie fikcjonalność orientalnych opisów zostaje wzmocniona dzięki trybowi przypuszczającemu i dzięki figurze apozjopezy. Poeta tworzy wizję, którą od razu na wstępie neguje.

Z kolei Słowacki odwołuje się do konkretnych miejsc i postaci, ale je przekształca. Stara się ujrzeć w Grecji to, co w niej ujrzeć pragnie, problem w tym, że widzi także to, czego widzieć nie chce, i te dwa obrazy nakładają się na siebie²⁴. Na poziomie języka to pragnienie ujawnia się przez liczne porównania i odniesienia do tradycji antycznej. Często wprowadzając wzniosłe, klasyczne referencje w zderzeniu z sytuacjami przyziemnymi, Słowacki uzyskuje efekt ironiczny, a czasem jednocześnie dramatyczny, z ironią bowiem łączy się rozczarowanie tym, że świat współczesny nie dorasta do minionego – wyidealizowanego, bo we współczesnym Greku „[...] już nie ta / Z kradzionym ogniem pierś Prometeusza” (p. V, [4], s. 47). Marzycielstwo, wyobraźnia i literatura to, jak w *Namunie*, rodzaj „kłamstwa”. W tych kategoriach narrator *Podróży* charakteryzuje swoją twórczość: „Najwyćwiczeńsi w tej sztuce kłamania / Niewarci są mi rozwiązać trzewika [...]” (p. IX, [19], s. 82). Efektem tego zawodu jest tworzenie romantycznej, czyli podmiotowej epifanii, polegającej na nałożeniu na siebie dwóch poziomów widzenia: zwyczajnego oraz uruchamiającego „wyobraźni oko”²⁵. Epifania ta jest drugim czarem rzuconym przez „ja” na poddany deziluzji świat, czarem, dzięki któremu możliwy staje się dialektyczny, niepełny, zmieniony powrót do stanu naiwnego, czyli osiągnięcie stanu sentymentalnego. W *Beniowskiego* wpisana jest świadomość, że poezja to taki właśnie magiczny zabieg: „Bo gotów jestem dla lepszego czaru / Rzucić na serce mego czytelnika, / Trochę awantur własnych spod równika”²⁶. Jak w poemacie Musseta poezja staje się tu budowaniem świata alternatywnego, którym są nietożsame ani ze sferą ziemską, ani z nadnaturalną – „nadsłoneczną”, „światy trzecie”, stworzone całkowicie przez „ja” – kreatora. Mimo wielokrotnego wskazywania na dzieło jako twór fikcjonalny

²³ „Gdybym od ręki gród wielki zbudował: / Dachy niebieskie na białym meczecie [...] / Wtedy napewno mnie kłamcą nazwiecie” (s. 86).

²⁴ Na temat dwoistości obrazu Grecji: wymarzonej i rzeczywistej, rozczarowującej, zob. K. Ziemia, *op. cit.*, s. 179; R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 37 i nast.; R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996, s. 38–44.

²⁵ Zob. M. Kuziak, *Epifanie Słowackiego – pomiędzy estetyką a metafizyką* [w:] *Piękno Słowackiego*, red. J. Ławski, Białystok 2011; K. Ziemia, *op. cit.*, s. 181, 262.

²⁶ J. Słowacki, *Beniowski (poema). Pięć pierwszych pieśni* [w:] *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, wyd. II, t. V, Wrocław 1960, p. III, w. 646–647, s. 107. Wszystkie cytaty *Beniowskiego* za tym wydaniem, dalej podaję w nawiasie kolejno numer pieśni, wersów i strony.

(kłamstwo), we wszystkich tekstach powraca dążenie do wiernego odwzorowania świata (prawdy). Musset pisze: „[...] le vrai seul est ma loi” (p. I, XXX, s. 254), Słowacki zaś w *Beniowskim*: „[...] Co do mnie, prawda mię epiczna więzi [...]” (p. III, w. 391, s. 101)²⁷. Problematyzowanie przez poetów ucieczki od rzeczywistości do fikcji literackiej *de facto* tę rzeczywistość pokazuje, ucieczka nie jest więc w pełni udana i sztuka zachowuje swą funkcję naśladowniczą. Kwiryna Ziemia nazywa ten zabieg „krecjonistycznym iluzjonizmem o funkcji mimetycznej”²⁸.

Problemy z podmiotem

Wyznacznikiem poematów dygresyjnych jest podmiot jako dominanta kompozycyjna. Zgodnie z tą zasadą również we wspomnianych tekstach obu romantyków główną rolę odgrywa „ja” poematów, które jest kreacją skomplikowaną. We wszystkich trzech utworach to on uruchamia cały szereg intertekstualnych relacji, demonstruje swą wirtuozerię, subtelnie, ale czasem i brutalnie polemizuje z krytykami, przywołuje wydarzenia z biografii autora, sygnalizując niejasną, bo raz po raz podważaną, z nim tożsamość, cierpi na melancholię, to w końcu on zawiązuje i zrywa tok fabuły. Oczywiście, są także i różnice w kreacji podmiotu, choćby w obrębie utworów samego Słowackiego²⁹. I tak, można powiedzieć, że bajronistą jest narrator i zarazem bohater *Podróży*, który mówi o sobie: „Czy nie widzicie, żem chory – szatanizm, / Bajronizm – siedem mnie dręczy boleści [...]” (p. IX, [17], s. 82). „Nie Polak, ale istny byronista” to także narrator drugiego poematu Słowackiego, ale już nie Beniowski. W utworze Musseta natomiast te cechy nosi i podmiot opowieści, i jej protagonista – Hassan. Narracja trzecioosobowa i wskazanie na głównego, acz pretekstowego i jawnie fikcjonalnego bohatera zbliża *Namunę* raczej do *Beniowskiego* niż do *Podróży*, której narrator tożsamy jest z bohaterem. Jednakże zblazowany Hassan, choć w istocie nie dowiadujemy się o nim wiele, ma – jak się zdaje – znacznie więcej wspólnego z podmiotem tekstu, można go uznać za swoiste *alter ego* narratora, czego o Beniowskim powiedzieć nie można³⁰.

²⁷ „Proszę o względy, bo prawdą się rządę” (s. 87).

²⁸ K. Ziemia, *op. cit.*, s. 175. W odniesieniu do Musseta E. Godo mówi o dwóch ruchach organizujących twórczość poety: o czynieniu z pisma gry i absolutnej szczerości. Zob. *op. cit.*, s. 40, 56, 78.

²⁹ Zob. K. Ziemia, *Juliusz Słowacki w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu” i w „Beniowskim”* [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.

³⁰ Na temat podmiotu w poematach Słowackiego zob. S. Treugutt, *op. cit.*, zwł. rozdz. V.; K. Ziemia, „*Podróż do Ziemi Świętej jako autobiograficzny poemat o kryzysie tożsamości*” [w:] *Wyobrażenia a biografia...*; M. Kuziak, *O „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu” Juliusza Słowackiego. Próba lektury (po)nowoczesnej* [w:] *Dziedzictwo Odyseusza...*

Obaj romantycy, tworząc szczególny, nowy rodzaj podmiotu tekstowego, podejmują przy tym dyskusję nad miejscem doświadczeń twórcy w jego dziele. Doświadczenia te odgrywają z oczywistych względów większą rolę w *Podróży*³¹, ale także w *Namunie* i *Beniowskim* podmiot na zasadzie parabazy wychyla się z kart dzieła, czyniąc aluzje do faktów niefikcyjnych (szczególnie chętnie poeci wspominają dawne kochanki i podróże oraz swych wydawców) i sugerując autobiograficzny charakter dzieła. Jednocześnie zarówno narrator francuskiego poematu, jak i podmiot *Beniowskiego* odcinają się od romantycznego ekspresywnego modelu poezji. Dzieło nie może być traktowane jako autoportret, skoro na sugestię: „Alors [...], c'est vous que vous peignez / Vous êtes le héros, vous vous mettez en scène” (p. I, XX, s. 252)³² podmiot *Namuny* odpowiada zdecydowanie przecząco, zaś „ja” mówiące *Beniowskiego* oddziela „poetyczną drogę” od „poematu życia”, a swe pieśni nazywa próbą: „Wcale nie według mego serca”. Obaj odmawiają odpowiedzi na pytania „osobiste” – jak choćby dotyczące podbojów miłosnych. Oscylacja między tożsamością z autorem a fikcyjnością „ja”, podkreśleniem z jednej strony autentyczności, z drugiej – iluzoryczności całego świata przedstawionego, pozwala rozważać podmiot dzieł w kategorii „ja sylleptycznego”³³.

Musset i Słowacki są dziećmi wieku i obaj swoją tożsamość określają przez przynależność do języka poetyckiego, a jednocześnie przez wydziedziczenie z przestrzeni poezji, będące rezultatem Schillerowskiej utraty naiwności. Obaj bronią swojego prawa do pisania wierszem. Musset pisze o tym na początku pieśni II:

J'aime surtout les vers, cette langue immortelle,
C'est peut-être un blasphème, et je le dis tout bas;
Mais je l'aime à la rage. (p. II, II, s. 264)
[...]
Ajour'hui, par exemple il me plaît à ma cervelle
De rimer en sixtains le conte que voici. (p. II, VIII, s. 265)³⁴

Słowacki wraca do tej kwestii wielokrotnie. Podmiot jego poematów wyznaje w *Podróży*: „[...] Lecz ja nie mogę pisać, tylko wierszem; / Kto by pomyślał, że mnie rymy wiozą [...]” (p. I, 9, s. 18), w *Beniowskim* zaś:

Lecz z prozą aliانسów
Nie chcę – do wiersza mam, jak sądzę, prawo.

³¹ Zob. L. Libera, *Pamiętnik autorski* [w:] *idem, op. cit.*

³² „Czyjaż to tedy krytyka? – ktoś woła – / Jegomość piszesz sam chyba o sobie?” (s. 85).

³³ O kategorii „ja sylleptycznego” zob. R. Nycz, *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 109 i nast. W odniesieniu do podmiotu poematów dygresyjnych Słowackiego posługują się tą kategorią M. Kuziak (*O Podróży do „Ziemi Świętej z Neapolu”...*, s. 230 i nast.) i K. Ziemia (*Wyobrażenia a biografia...*, s. 125).

³⁴ „Kocham się w wierszach. Nieśmiertelna mowa! / Może ja bluźnię? Więc mówię to z cicha: / Kocham ją wściekle!”; „Dziś się naprzykład ubrdało mi w głowie, / Bym w samych sekskach powieść tę zrymował” (s. 100 i 102). Zob. E. Godo, *op. cit.*, s. 105.

Sam się rym do mnie miłośnie nagina,
Oktawa pieści, kocha mię sestyna. (p. II, w. 93–96, s. 76)

Romantycy podkreślają swą łatwość posługiwania się mową poetycką – łatwość niesłychaną, której proveniencja wydaje się nadnaturalna. Nawiązują do koncepcji poezji jako daru nadprzyrodzonego, a jednocześnie sobie samym przypisują ową techniczną wirtuozerię. Wzajemne kontrapunktowanie tych dwu koncepcji poezji stanowi jej istotę.

Podmiot każdego z poematów demonstruje swą nieograniczoną władzę nad światem przedstawionym. Taką demonstracją jest permanentna parabaza, a także ciągle ujawnianie fikcjonalności dzieła i jego zależności od twórcy oraz bardzo częste we wszystkich poematach zwroty do czytelnika³⁵. Narrator *Namuny* w cytowanym wyżej fragmencie mówi o swej opowieści, którą rymuje sekstyną, bo tak mu się podoba, jako o własnym wytworze: „Va-t-on le maltraiter et lui chercher querelle? / Est-ce que sa faute, à lui, si je l'écris ainsi?” (p. II, VIII, s. 265)³⁶. Podmiot *Beniowskiego* szczyci się „zdolnością natchnień” i chełpi się, że ma swych bohaterów w rękę i że od niego zależą ich losy. Hassan i Beniowski jawią się jako twory autorskie i przedmiot dyskusji z gustami czytelniczymi³⁷.

Jednocześnie zaś tak silnie podkreślana wszechwładza podmiotu w obrębie tekstu jest stale podważana. Dzieje się tak między innymi dlatego, że „ja” mówiące należy do świata przedstawionego, który jest fikcjonalny, ma ono charakter w dużej mierze tekstowy. Podmiot raz po raz ujawnia swą bezradność nie tylko wobec myśli i czynów bohaterów, lecz także wobec całości dzieła, wymykającego mu się spod kontroli. „Où voulais-je en venir? / Je ne sais vraiment pas comment je vais finir” (p. I, LXXV, s. 263)³⁸, pisze Musset, sugerując, że dzieło rządzi się niejako własnymi, niepoddanymi woli podmiotu prawami, a nawet przekracza granice jego rozumienia. Ta niewiedza „ja” mówiącego, jego niepewność dotycząca własnego tworu powraca często w poematach Słowackiego: „Wyraz został przy wyrazie, / Nie wiem, czego chce? i czego dowodzi? / Jako fajerwerk z gwiazd kilku tysięcy [...]” (*Beniowski*, p. III, w. 749–751, s. 110), „Zacząłem pisać, teraz z wielką biedą / Biję się w głowę, jak zakończyć credo” (*Podróż*, p. IV, [31], s. 40). Warto zauważyć, że w przywołanych fragmentach jako problematyczne ukazane jest zakończenie utworu bądź jego części, tematyzowana jest tu niemożność jego zamknięcia.

Owo usamodzielnianie się tekstu od wpisanego weń twórcy widoczne jest również w odślanianiu – głównie ironicznym – warsztatu, kłopotów z materia dzieła, z rymem, miarą wiersza, oporu stawianego przez język. Autorefleksja przybiera nader często postać samokrytyki, jak w *Namunie*:

³⁵ Na temat dialogu z czytelnikiem w *Beniowskim* zob. R. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 108–114.

³⁶ „Macież ją gromić? I za cóż, panowie? / Cóż ona winna, żem tak ją zbudował?” (s. 102).

³⁷ O wszechmocy podmiotu twórczego w *Beniowskim* zob. S. Treugutt, *op. cit.*, s. 83, 85, 150, 151. Por. też dawne ustalenia: J. Kleiner, *op. cit.*, t. III, s. 128.

³⁸ „Gdzież zmierzam u biesa? / Jak się otrząsnąć nareszcie z tej kuli?” (s. 99).

Je reconnais bien là ma tactique admirable.
 Dans tout ce que je fais j'ai la triple vertu
 D'être à la fois trop court, trop long, et décousu.
 Le poème et le plan, les héros et la fable,
 Tout s'en va de travers, comme sur une table
 Un plat cuit d'un côté, pendant que l'autre est cru. (p. III, II, s. 275)³⁹

Także Słowacki zdradza po wielokroć, że rezultat nie jest zgodny z pierwotnym zamierzeniem, jak pod koniec I pieśni *Beniowskiego*: „[...] I skrzydeł mojej muzy rozpostarcie / Tęczowym blaskiem was oślepi wcześniej, / Niż miałem zamiar [...]” (p. I, w. 741–743, s. 72).

W analizowanych poematach daje się zaobserwować dwa przeciwstawne, znoszące się ruchy – pierwszy, scalający tekst siłą woli podmiotu i umacniający „ja” tekstowe – często za cenę rozbicia fabuły dygresjami, drugi to osłabiające podmiot wymykanie mu się dzieła. „Ja” poematów dygresyjnych jest problematyczne także dlatego, że samo stanowi kreację poety, jego inne „ja”, zwierciadło pozwalające przyjrzeć się sobie z dystansu, ale wykrzywiające obraz.

Lęk przed wpływem

Dla wszystkich analizowanych poematów charakterystyczne jest rozpoznanie nieodwracalnego uzależnienia literatury, nieuchronności wpływu, uwikłania dzieła w język poetycki już istniejący, skazania na mimowolny plagiat, na powtórzenie. Musset mówi wprost o niemożności stworzenia dzieła oryginalnego: „Il faut être ignorant come un maître d'école / Pour se flatter de dire une seule parole / Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous” (p. II, IX, s. 266)⁴⁰. Podobnie Słowacki w *Beniowskim* kpi sobie z oryginalności jako kategorii wartościującej literaturę stosowanej przez krytyków, dla których najważniejsze wydaje się, że: „[...] Wiersz, do niczego przedtem niepodobny!” (p. III, w. 31, s. 92). Taka koncepcja poezji zostaje skompromitowana choćby przez to, że takich „oryginalnych” twórców jest nadzwyczaj wielu, a „Każdy ma język swój, co jest kulawym” (p. III, w. 37, s. 93).

Jednym z elementów dyskusji z poprzednikami jest przetwarzanie wzorców epickich – klasycznych i – pośrednio – romantycznych. Analizowane tu poematy grają z konwencją eposu, co znajduje wyraz w dominacji podmiotu nad fabułą, rozbijaniu toku narracji dygresjami, a także w deheroizacji bohaterów – „zwichnięciu” heroicznego wzorca osobowego. Protagonistów *Be-*

³⁹ „Taktykę własną wybornie poznaję, / Trojaką cnotą zbieram pracy plony: / Byłem zbyt krótki, długi lub wprost baję; / Plan, treść, bohater – wszystko w opak staje, / Tak jak ten placek niedość wypieczony, / Z jednej surowy, dobry z drugiej strony” (s. 112–113).

⁴⁰ „Jakiż naiwny ten, co opowiada, / Że on potrafi stworzyć nowe zdanie! / Toć ono było za dziada – pradiada!” (s. 102).

niowskiego i *Namuny* można postawić obok siebie ze względu na rozdźwięk między ich potencjałem fabularnym a realizacją – a właściwie prowokacyjnym brakiem tej realizacji w tekście. Kreacja Hassana stanowi wyraziste nawiązanie do powieści poetyckich Byrona: to gjaur, Francuz, żyjący w kraju arabskim. W gruncie rzeczy nie nabywa on cech dystynktywnych – jego opis zbudowany jest z elementów sprzecznych, wzajemnie się znoszących, co zacierza tożsamość pretekstowego bohatera. Musset ostentacyjnie porzuca możliwości zasygnalizowane przez wybór właściwego powieściom poetyckim typu postaci: Hassanem nie powoduje ani zemsta, ani pamięć o ukochanej, ani trauma utraty, ani nieszczęśliwa miłość, ani poszukiwanie własnej tożsamości przez konfrontację z obcą kulturą; po konwersji na mahometanizm wiecie leniwe życie w seraju, nie wierząc w żadne wartości, ale i nie rozdzierając szat nad ich utratą. Kochanek *Namuny* ma znacznie więcej wspólnego z bohaterami *Wędrówek Childe Harolda* i *Don Juana* niż *Giaura* czy *Korsarza*. Jeśli ma być odpowiednikiem herosów epopei takich, jak przywołana w pierwszej pieśni *Eneida*, to odpowiednikiem zdegenerowanym, jego czyny bohaterskie sprowadzają się bowiem do leżenia nago na sofie i wyznawania konieczności częstej zmiany kochanek jako życiowej filozofii.

Wybór Słowackiego pada na wielkiego awanturnika, którego przygody zapełniły już niejedną książkę, a który tu jest „zwykłym podolskim szlachcicem”, roztrwania majątek, nie ma wykształcenia, mówi jak ekonom, z naiwnością daje się nieść przypadkowi i – wpisanemu w tekst – twórcy poematu. Słowacki gra świadomie z konwencją poematu heroicznego, wybierając bohatera powszechnie znanego, którego życiorys dostarcza materiału na epos, podobnie jak Musset, demonstrując ten potencjał i nie wyzyskując go⁴¹. Ta demonstracja odbywa się między innymi przez porównania do herosów, z którymi Beniowski niewiele ma wspólnego: „Rycerz mój rąbie, zabija, kaleczy, / Na kształt Hektora, Ajaksa, Orlanda [...]” (p. III, w. 611–612, s. 106).

Gra z konwencją eposu dokonuje się także na poziomie kompozycji i topiki. We wszystkich analizowanych tu tekstach romantycy podejmują epicki topos zwrotu do Muzy i we wszystkich – w sposób ironiczny. Takie ujęcie potwierdza opisane znakomicie przez Jacka Brzozowskiego zjawisko przewartościowania topiki Muz w romantyzmie⁴². Jeśli zaś chodzi o kompozycję: bohaterka tytułowa poematu Musseta – *Namuna* – pojawia się dopiero pod koniec utworu jako postać w zasadzie epizodyczna. W *Podróży* cel wyprawy ma być początkowo nieznany. Słowacki pisze: „gdzie jadę, powie drugie Canto” (p. I, 1, s. 17), ale w istocie narrator wyznaje już w pierwszym *canto*, że jedzie pod krzyże Golgoty (pomijam fakt, że drugiego *canto* nie ma i że poemat urywa się przed osiągnięciem tego celu), nie mówiąc o tym, że *itinerer*

⁴¹ Zob. S. Treugutt, *op. cit.*, rozdz. II.

⁴² Zob. J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej: dzieje toposu do przelomu romantycznego*, Wrocław 1986, s. 244–264. Ten problem, choć ważny, pozostawiam, ponieważ zajmuję się nim w innym miejscu, artykuł stanowi *pendant* do większej całości poświęconej rozpadowi języka romantycznego i topice Muz.

wyznaczony jest przez pełny tytuł utworu, zatem zapowiadanie ujawnienia go dopiero w drugiej pieśni należy uznać za prowokację. Podobnie i *Namuna*, i *Beniowski* odsyłają do zakończenia dzieł na samym ich początku, co w zasadzie zgodne byłoby z konwencją epeiczną, gdyby nie to, że obydwaj czynią to w sposób fałszujący. Musset wprowadza pytanie potencjalnego, oburzonego na niestosowne wprowadzenie czytelnika: „Que sera-ce à la fin?” (p. I, II, s. 248)⁴³, zawierając w nim sugestię finału całkowicie niemoralnego, do którego w zasadzie nie dochodzi. Słowacki z kolei zapowiada w drugiej strofie śmierć bohatera, powracającą zresztą w tekście jako jedna z możliwości rozwiązania fabularnego niewyzyskanych przez autora. Musset stosuje jeszcze jeden spektakularny chwyt – rozpoczyna poemat bez inwokacji, *in medias res* – opisem sofy, na której spoczywa nagi bohater.

W *Podróży* tradycja antyczna odgrywa rolę podwójną, odsyła bowiem do niej sama forma epickiego poematu, jak również geografia – mijane tereny greckie wywołują w podróżniku w sposób naturalny skojarzenia z kulturą kraju, w którym się znajduje. W obu poematach Słowacki wyraźnie daje do zrozumienia, że nawiązuje do tradycji eposów – jako wzorce pojawiają się *Odyseja*, *Iliada*, *Eneida*, a także *Jerozolima wyzwolona*. Wzorce te są jednak traktowane jako niemożliwe do powielenia. Klasyczne eposy to punkt wyjścia, „epiczne przedsięwzięcie” w istocie niezrealizowane. Jak pisze Marek Piechota, Słowacki uważał epopcję za formę zużytą, ale jednocześnie marzył o jej (niemożliwym) stworzeniu⁴⁴. Pieśń II *Podróży* kończy się zapowiedzią: „[...] Jutro więc zacznę śpiewać Odyseją / Albo wyprawę o Jazona runach / Na nowej lutni i na złotych strunach” (p. I, 50, s. 26). *Odyseja* i *Argonautika* mają być wpisane w nowy paradygmat, okazuje się jednak, że jest to paradygmat w dużej mierze rujnujący wzorce, uniemożliwiający stworzenie eposu. Klasyczne wyznaczniki zostają wykrzywione. Z kolei w *Beniowskim* podmiot zapowiada, że pójdzie śladem *Iliady* („Zacząłem epos tak, jak śpiewak Troi [...]”) i *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, lecz od razu mnoży trudności i w rezultacie schodzi na „ariostyczną drogę. „Ja”-poeta przedstawia się jako twór o tożsamości niepewnej, kulturowo nieokreślony, hybrydyczny: „[...] żem jest coś – jak grecki antyk, / Lecz pantheista trochę, i romantyk” (p. III, w. 599–600, s. 106).

Świadomość zapośredniczenia kulturowego – z jednej strony jest zabawna, z drugiej tragiczna, bo odsłania zamknięcie możliwości stworzenia dzieła oryginalnego. Uniknięcie wtórności, osiągnięcie nowej jakości estetycznej wymaga destrukcji, przez którą zaistnieć może kreacja. Tyle tylko, że także niszczenie form nie stanowi już nowości, jest przecież Byron i jest Mickiewicz (którego IV część *Dziadów* ma uczyć – o ironio – porządku i logiki). Gest

⁴³ „Cóż będzie w końcu?” (s. 80).

⁴⁴ Zob. M. Piechota, *Żywiol epeiczny w twórczości Słowackiego*, Katowice 1993. O chybionym zamierzeniu epickim Słowackiego zob. też M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Wrocław 1956, s. 207–210 i S. Treugutt, *op. cit.*, rozdz. II, zwł. s. 56 i nast.

sięgnięcia do Wergiliusza i Homera można zatem odczytywać także (bo nie tylko) jako chwyt elipsy (*demonizacji* Blooma) – godzenie w bezpośrednich poprzedników przez sięgnięcie do ich prekursorów ponad ich głowami.

Koniec pieśni I *Namuny* można uznać za ironiczną prezentację swoistego poetyckiego „romansu rodzinnego”, w swej autoprezentacji podmiot odwołuje się bowiem do Wergiliuszowego obrazu ucieczki Eneasza i jego rodziny z Troi: „Je suis comme Énéas portant son père Anchise” (p. I, LXXV, s. 263)⁴⁵. Zgodnie z podaną w tekście eksplikacją Eneasza to „ja”-poeta, kreator, niesiony na plecach syna Anchizes – to dzieło, Muzę zaś jest Kreuza gubiąca się stale i zostająca w tyle:

Lecteur, nous allons voir si tu comprends ceci.
Anchise est mon poème; et ma femme Créuse
Qui va toujours traînant en chemin, c'est ma muse.
Elle s'en va là-bas quand je la crois ici.
Une pierre l'arrête, un papillon l'amuse.
Quand arriverons-nous, si nous marchons ainsi? (p. I, LXXVII, s. 263)⁴⁶

Mussetowska analogia poety do Eneasza, poematu – do Anchizesa, jest przewrotna, a odwrócenie porządku wydaje się znaczące: twórca staje się nie ojcem, a synem własnego dzieła – choć, co ważne, wcześniej podkreślał właśnie swoje ojcostwo wobec bohatera. Dzieło to zresztą wyraźnie mu ciąży: „Anchise, d'autre part, est horriblement lourd” (p. I, LXXVIII, s. 263)⁴⁷. Odwołując się do Wergiliusza i czyniąc się synem własnego dziecka, Musset nie tylko zrzuca z siebie odpowiedzialność, ale i uchyla pytanie o właściwych ojców – wielkich prekursorów, o których pisał w *Spowiedzi dziecięcia wieku* – tu przede wszystkim jest nim Byron jako autor *Don Juana* – i zajmuje niejako ich miejsce. Można zaryzykować tezę, że Musset pisze tak, by dzieło nosiło cechy angielskiego poematu w stopniu większym niż on sam, co przywodzi na myśl *apophrades* Blooma – odwrócenie porządku wpływania i dziedziczenia. W pieśni pierwszej uwagi warsztatowe, dygresje i niedomówienia dominują zdecydowanie nad fabułą i bohaterem, który też – jako zmieniający kochanki co tydzień – jest bardziej donżuański niż Don Juan: „Ce que don Juan aimait, Hassan l'aimait peut-être; / Ce que don Juan cherchait, Hassan n'y croyait pas” (p. II, LV, s. 275)⁴⁸.

Co znamienne, pierwszym jawnym intertekstualnym nawiązaniem w *Namunie* jest odwołanie do Mozartowskiego *Don Juana* – i to nie do jego fabuły, a do opartego na sprzecznościach opisu serenady: smutnej i melancholijnej,

⁴⁵ „Tak wiódł Eneasza ojca Anchizesa” (s. 99).

⁴⁶ „Wnet czytelnikom rzecz całą objaśnię. / Anchizes – powieść, a pani Kreuza, / Idąca z tyłu, to moja jest muza. / Chcę dążyć naprzód, ona staje właśnie. / Goni motylki – oto jej ekskuza! / Na takiej drodze werwa rychło gaśnie!” (s. 99).

⁴⁷ „Anchizes przytem ciężki niesłychanie [...]” (s. 99).

⁴⁸ „Co Juan kochał, Hassan kocha może, / W co Juan wierzył, Hassan w to nie wierzy” (s. 112).

a jednocześnie – dzięki melodii – radosnej i żywej. Wzajemne oświeclanie się przeciwstawnych kategorii tworzy nową jakość i podstawę innego tekstu – tekstu Byrona, który ukrywa się – na zasadzie Bloomowskiej *demonizacji* – za dziełem Mozarta⁴⁹. Ten gest powieli Musset w pieśni II, gdzie na zarzut imitowania Byrona odpowiada, że ten ostatni też imitował Włochów, demonstrując intertekstualny nieskończony łańcuch i niejako uzasadniając własną wtórność:

„Byron, me direz-vous, m’a servi de modèle”.
Vous ne savez donc pas qu’il imitait Pulci?

Lisez les Italiens, vous verrez s’il les vole.
Rien n’appartient à rien, tout appartient à tous.
Il faut être ignorant comme un maître d’école
Pour se flatter de dire une seule parole
Que personne ici-bas n’ait pu dire avant vous. (p. II, VIII, XIX, s. 265–266)⁵⁰

Zanurzenie w świecie literatury jest tu jawne i jeśli Musset pisze, że nie pożycza z biblioteki, czyni to ironicznie. W swój tekst wprowadza bowiem Wergiliusza, Pulciego, Moliera, Richardsona, Laclosa, Hoffmanna, Prévosta, Byrona, Mozarta... Do tej długiej listy dołączyć należy niewspomnianego tu, lecz ciągle obecnego bezpośredniego poprzednika – Hugo.

Także Słowacki w obu poematach wskazuje stale na prekursorów: poczynszy od klasyków, przez Dantego, Szekspira, po Byrona i – w końcu, najważniejszego, Mickiewicza⁵¹. W jego utwory, jak w *Namunę* Musseta, wpisana jest świadomość skazania na powtórzenie, świadomość kroczenia drogą już przetartą przez poetyckich ojców: „O Missolungi! czy pieśń moja zdąży / Za pieśnią wieszczów, co sławili ciebie?” (p. IV, [21], s. 38). To droga tak zmieniona czy uproszczona, że na Parnas będzie można jeździć bez wysiłku dyliżansem. Podmiot raz po raz rozpoznaje w swojej mowie cudzą, słowa swych poprzedników („Gdzieś porównanie podobne w Szekspirze [...]”, p. I, 16, s. 20). Oczywiście, w obu poematach Słowackiego powraca Byron – jako autor i jako postać, to jego imieniem miałby być (ale, co istotne – nie jest) nazwany Parnas. Obaj pisarze stosują również strategię wyparcia – wyrzekają

⁴⁹ O roli tej pieśni Mozarta w *Namunie*, gdzie dysonanse muzyczne stają się odzwierciedleniem poetyki poematu, zob. E. Godot, *op. cit.*, s. 54–55.

⁵⁰ „Ależ to kopia z Byrona, ktoś powie; / A czy Pulci’ego on nie naśladował? // Czytajcie Włochów, fakt jasnym się stanie: / Nic jest niczyje, wszystko wszystkim włada. / Jakież naiwny ten, co opowiada, / Że on potrafi stworzyć nowe zdanie!” (s. 102).

⁵¹ O obecności w *Beniowskim* innych tekstów zob. J. Kleiner, *op. cit.*, t. III, rozdz. IV; R. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 94–108; L. Libera, *op. cit.*, s. 16–17, 162–170. Relacja Mickiewicz–Słowacki stanowi osobny problem; zob. np. M. Kridl, *op. cit.*, tu zwł. rozdz. X–XII; Z. Stefanowska, „Pan Tadeusz” – i co dalej?, „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2; J. Bachórz, *Słowacki w Soplicowie* [w:] „W krainie pamiątek”. *Prace poświęcone Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1996; S. Makowski, „Pan Tadeusz” Juliusza Słowackiego, „Poezja” 1984, nr 11–12; M. Szargot, *Koniec baśni. O [Panu Tadeuszu] J. Słowackiego* [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2004.

się jakichkolwiek związków z Byronem, choć trudno mówić o Bloomowskiej *kenosis* w sensie ścisłym, jako że to wyrzeczenie się ma zazwyczaj charakter ironiczny. W walce o własne miejsce na Parnasie chodzi obu „efebom” – bardziej niż o agon z jednym wielkim ojcem – o rozpoznanie istoty literatury jako skazanej na powtórzenie.

Pułapka języka – kwestia (nie)wyrażalności

Romantycy z jednej strony do destrukcji języka romantycznej poezji, z drugiej – do jej odnowienia, właśnie poprzez ową destrukcję. W tym sensie można mówić o romantycznych poematach dygresyjnych jako dziełach dekonstruujących. Niszczenie realizuje się w demistyfikowaniu iluzji literackiej, o czym już pisałam, także w autokrytyce. Gest anihilacji jest czytelny we fragmentach, w których poeta komentuje napisane dzieło, wytykając mu niedociągnięcia, wady. Musset pisze: „J’ai bien mal expliqué ce que je voulais dire” (p. II, XIII, s. 266), a także:

En vérité, lecteur, je crois que je radote.
Si tout ce que je dis vient à propos de botte,
Comment goûteras-tu ce que je dis de bon?
J’ai fait un hiatus indigne de pardon;
Je compte là-dessus rédiger une note.
J’en suis donc à te dire... Où diable en suis-je donc? (p. I, LXI, s. 260)⁵²

Słowacki także wyznaje: „Te strofy są złe – no więc na to zgoda; / Niepoetyczne... zgadzam się i na to...”; „Lecz nadzwyczaj stają się rozwlekły [...]” (*Podróż*, p. IX, [21], s. 82 i p. V, [32], s. 52); „Ta strofa ma pewną zawilgość, / Któręj nie lubię, lecz ją skończyć muszę”; „Ta strofa poszła krzywo [...]” (*Beniowski*, p. II, w. 38–39, s. 75 i p. III, w. 336, s. 100). Eksponuje niepoetyckość swej poezji i zachęca nawet czytelnika do wytykania jej błędów:

Biorę na świadki te strofy ostatnie,
Czy w nich poezji jest choć za trzy grosze.
Nie bój się – niech je twa krytyka płatnie –
Od nieprzyjaciół moich więcej znoszę,
Te strofy są złe, powiedz to otwarcie [...] (*Podróż*, p. IX, [21], s. 82)

Samokrytyka eksponuje trudności, które podmiot pokonuje, więc w rezultacie dowodzi jego wirtuozerii, ale to nie jej jedyna funkcja. Te warsztatowe kłopoty mają tu szersze znaczenie, chodzi bowiem również o kwestię ograni-

⁵² „Znowu mi głupstwo pod pióro się wali” (s. 97) i „Ach czytelniku, przebac mi, zabrnąłem. / Baję od rzeczy, z krzywdą mej powieści, / Popełniać niecne hiatusy jąłem, / Czas, bym już wrócił nakoniec do treści. / Zgromiłem siebie, co się tylko zmieści: / Otóż ciąg dalszy... Na czym to stanąłem?” (s. 95).

czeń tkwiących w samym języku, o problem niewyraźności, o to, czy „język giętki wyraził wszystko, co pomyśli głowa [...]” (p. V, w. 133–134, s. 128). Zarówno autor tych słów, Słowacki, jak i Musset dowodzą, że wypowiedzenie myśli jest możliwe, a więc, że możliwa jest poezja, w innym miejscu jednak temu przeczą. Obaj oscylują pomiędzy wiarą w podmiotową moc twórczą a założeniem niewyraźności.

Francuski romantyk pisze wprost o niemożności opisu: „Hassan était un être impossible à décrire” (p. I, XXVI, s. 253)⁵³. Podmiot *Namuny* rozważa cały szereg środków, za pomocą których mógłby powiedzieć cokolwiek o bohaterze i zainteresować nim czytelnika, wszystkie jednak okazują się zużyte i oklepane, nieprawdopodobne lub nieistotne – wobec każdego określenia znajduje jakiś zarzut, zamykając charakterystykę postaci w jednym słowie *un original*. Tu kryje się istota Mussetowskiego poematu – Hassan jest oryginałem, bo jest dziwakiem, ale także dlatego, że poeta nazywający się jego twórcą dąży do stworzenia bohatera i do stworzenia tekstu oryginalnego mimo świadomości uwikłania w język już istniejący – język *clichés*. Jedyną możliwość wyzwolenia się od uzależnień znajduje Musset w negacji – pisze zatem o tym, czego nie powie, czym Hassan być nie może, a nie może dlatego, że to już o bohaterach literackich powiedziano. U autora *Nocy* powraca niejednokrotnie wątek rozczarowania tekstem już napisanym, który nie oddaje pierwotnego zamiaru, wyraźnie się z nim rozmija:

Mon premier chant est fait. – Je viens de le relire.
J’ai bien mal expliqué ce que je voulais dire;
Je n’ai pas dit un mot de ce que j’aurais dit
Si j’avais fait un plan une heure avant d’écrire;
Je crève de dégoût, de rage et de dépit.
Je crois en vérité que j’ai fait de l’esprit. (p. II, XIII, 266)⁵⁴

Samo nazwanie rzeczy, uchwycenie myśli w słowie, jej wyrażenie, a więc to, co stanowi istotę poezji, jest zarazem jej okaleczeniem, uwięzieniem. Musset eksponuje przy tym rozdźwięk między tworzeniem *in statu nascendi* a dziełem już skończonym.

W *Podróży* podmiot mówiący również kapituluje wobec niemożności wiernego przekazania obrazu. Jego odmalowywanie przed oczami czytelnika jest jak rzucanie zaklęcia: „Niechaj to wszystko razem się pokaże / Nad głową twoją – i za drzewy znika [...]” (p. VII, [16], s. 67)⁵⁵. Jest to jednak zaklinanie, w które wypowiadający je sam nie wierzy: „A będziesz widział – nie widzisz – więc próżno, / Ja doskonalej nie opiszę rymem...” (p. VII, [17], s. 67). Ozna-

⁵³ „Nie podobieństwo określić Hassana [...]” (s. 86).

⁵⁴ „Skończyłem pierwszą pieśń. Znów odczytuję. / Rzecz wcale inna, niż chciałem, sam czuję. / Nie ma nic z tego, co mogło być święcie, / Gdybym plan usnuł, ni przyszło poczęcie. / Rozpacz mnie gnębi i złość mnie przejmuję! / Szczęście, że sensu dość w rymów odmieć” (s. 103).

⁵⁵ O szczególnym, nowatorskim sposobie opisu pejzażu w *Podróży*, włączającym w ten proces czytelnika, który ma ulec przemianie, zob. R. Przybylski, *op. cit.*, s. 18–26.

cza to, że podaje w wątpliwość zarówno swoje umiejętności, jak i w ogóle możliwość ekspresji poetyckiej. Problem ten powraca w *Beniowskim*, gdzie mowa o myśli odartej ze znaczeń przez zamknięcie jej w słowa:

Czasami myśl w Etherze pływa,
Przez piękne bardzo przelatując śnicia,
Lecz później pismo, druk, tęcze obrywa
Z kształtów. (p. II, w. 131–135, s. 77)

Mamy tu do czynienia z tym samym co u Musseta ujęciem twórczości literackiej – jako zamykania myśli w więzieniu języka.

Co więcej, u obu poetów pojawia się sugestia dosłownego, fizycznego zniszczenia dzieła – jego spalenia lub skreślenia. Podmiot Musseta, gromiąc się za błędy, wyznaje:

C'est au point maintenant que je me sens tenté
De l'abandonner là pour ma plus grande gloire,
Et que je brûlerais mon œuvre, en vérité,
Si ce n'était respect pour la postérité. (p. I, XXII, s. 254)⁵⁶

W poematach Słowackiego padają stwierdzenia: „...trzeba, abym tę strofę przemazał, / Bo jej dokończyć, jak chcecie, nie mogę [...]”; „...cygario hawańskie zapalę / Temi strofami, które nie są odą / I do niczego mądrego nie wiodą...”; „Więc przekryślę / Te strofy. – Dusza mi zagrała smętnie [...]” (*Podróż*, p. V, [46], s. 55 i p. V, [8], s. 48; *Beniowski*, p. III, w. 525–526, s. 104).

Mimo tych gestów, które można nazwać gestami autoagresji, romantycy zmierzają jednak nie do totalnej destrukcji, ale – jak już pisałam – przez tę destrukcję do swoistego oczyszczenia języka poezji. Musset rozumie je specyficznie i realizuje za pomocą prowokacji. Taką prowokacją jest obraz nagiego Hassana rozciągniętego na sofie, budzący wpisany w tekst sprzeciw potencjalnego czytelnika. Wskazanie poprzez wiele porównań na naturalność tej nagości („Hassan était donc nu, – mais nu comme la main, – // Nu comme un plat d'argent, – nu comme un mur d'église, / Nu comme le discours d'un académicien.”, p. I, II–III, s. 248⁵⁷) demaskuje owego wirtualnego odbiorcę, a raczej tkwiące w języku uwarunkowania, wywołujące określone skojarzenia⁵⁸. Widać tu pewną analogię do refleksji nad językiem Słowackiego i nad – podaną w wątpliwość – możliwością przywracania znaczeń.

⁵⁶ „I ledwie teraz czuję się w porządku. / Dla większej sławy, nie przerywam wątku. / Dawniej, rzecz całą spaliłbym z brawurą / Lecz dbam o przyszłość – brnę więc, jak z początku” (s. 88).

⁵⁷ „Więc pobłażania! Goły? Cóż to szkodzi? // Goły, jak ręka, jak mur na kościele, / Jak srebrny talerz, lub jak mędrca mowa...” (s. 80–81).

⁵⁸ B. Szwajcer pisze o Mussetowskiej nostalgii czystości (*nostalgie de la pureté*) języka, który wobec świadomości rozbicia własnej podmiotowości chce poddać rekompozycji, i o ciszy. Zob. *op. cit.*, s. 43–46. Zob. też P. Reboul, *Le poète contre la poésie*, „Europe” 1977, no. 583–584, s. 157, 158.

Rozpoczęcie opowieści wschodniej od refleksji na temat nagości ciała wskazuje na właściwe Mussetowi pragnienie osiągnięcia nagości języka – w znaczeniu jego dosłowności, czystości – sam poeta pisał o tym pragnieniu, krytykując zarazem nadmiar przymiotników w poezji jako zbędny, zaciemniający tekst⁵⁹. Jednocześnie gest poety zachowuje siłę ekscesu. Efekt ten wzmocniony jest przez ironiczny zwrot do czytelniczki jako potencjalnej kochanki: zdjęcie przez nią ubrania miałyby być огоłoceniem – dotarciem do rzeczy samej w sobie, do jej istoty. Figlarny kontekst gry erotycznej dowodzi, że pragnienie czystości języka, wyrażalności, jest pragnieniem naiwnym – nagość niewinna nie jest już możliwa.

Słowacki w *Grobie Agamemnona* również odwołuje się do kategorii nagości jako kategorii pozytywnej, decydującej o wartościach. W charakterystycznym dla ironii romantycznej zderzeniu trywialnego ze wzniosłym przynależy ona całkowicie do tej drugiej sfery, wykluczone jest jej przypisanie do wymiaru *buffo* poematu. Obnażenie jest jednoznaczne z pozbyciem się tego, co krępuje, pozorów. Blichtr, złoty pas, kontusz zostają odrzucone wobec nagości trupa Leonidasa⁶⁰. Naga, czyli prawdziwa, jest także Polska pozbawiona czerepu rubasznego i palącej koszuli Dejaniry, Polska przyszłości, która ma powstać

[...] jak wielkie posągi bezwstydnie,
Naga – w styksowym wykąpana mule,
Nowa – nagością żelazną bezczelna –
Nie zawstydzona niczym – nieśmiertelna! (p. VIII, [17], s. 75)

Bezczelność i bezwstydnosc oznacza czystosc, prawde. Daleko jest tu Słowacki od erotycznej nagości ciała Hassana – posiadacza haremu, wprowadza bowiem wymiar etyczny, którego u Musseta w takiej postaci próżno by szukać.

W odniesieniu kategorii nagości do kwestii języka poeci są natomiast sobie bliżsi – już cytowane fragmenty *Podróży* można potraktować jako postulat odnoszący się także do poezji, jednak ważniejszy wydaje się tu metatekst z *Beniowskiego*, zaczynający się od apostrofy:

O! tęczowa
Kopuło myśli, tyś moim kościołem! –
Wymalowana, jasna, księżycowa,
Nad srebrnym duszy wisząca aniołem [...]. (p. II, w. 481–484, s. 85)

⁵⁹ E. Godo zajmuje się nagością w poezji Musseta jako odkrywaniem pustki, która jest sprawdzianem znaczenia myśli. Literatura usiłuje tę ruchomą, niestabilną rzeczywistość poddać słowu, ale to nie jest możliwe. Według badacza postawa Musseta to *nihilizm liryczny*, „wielkiemu nic” przeciwstawiane jest „prawie nic”. Zob. *op. cit.*, s. 60–65, 71, 100. Zob. też. F. Han, *op. cit.*, s. 172.

⁶⁰ Na temat neoplatonickich i Kantowskich znaczeń nagości w tym fragmencie *Podróży* zob. R. Przybylski, *op. cit.*, s. 32–33. „Czerepem rubasznym” zajmuje się L. Libera. Zob. *op. cit.*, s. 111–116.

Tęczowe barwy myśli, tak bliskie poecie, to barwy ochronne, forma, pod którą kryje się dusza. Ujawnienie się prawdy na skutek silnego bodźca (burzy) oznacza pęknięcie kopuły, jej zniszczenie. Wówczas myśl staje się właśnie naga, a dotarcie do istoty – możliwe:

[...] Myśl zabłysnęła nagle jak miecz nagi,
Marzenia stają się czynem i życiem,
Czyny się stają piorunem odwagi –
Rozbiły kościół! (p. II, w. 499–502, s. 86)

Zniesione zostaje na epifaniczną chwilę fundamentalne przeciwstawienie marzenia i rzeczywistości, myśli i czynu. *Podróż* i pięć pierwszych pieśni *Beniowskiego* to wznoszenie owej kopuły porównywalne z kopułą Coleridge’owskiego Kubla Khana, późniejsze teksty Słowackiego to próby jej oczyszczającego burzenia.

* * *

Poczucie kryzysu właściwe pokoleniu Musseta i Słowackiego w literaturze przybiera rozmaite formy, z których na pierwszy plan wysuwają się dwa nakładające się na siebie sposoby reakcji na zastaną rzeczywistość. To reakcja elegijna – która, bardziej niż tęsknotę za wyidealizowaną przeszłością, podkreśla niemożność powrotu do niej, i ironiczna – często przybierająca postać ostrej, jawnej, bezpośredniej satyry⁶¹. W poematy dygresyjne wpisane są obie te reakcje. *Namuna*, *Podróż* i *Beniowski* jawią się jako romantyczna negacja romantyzmu, dokonująca się w jego centrum. Nie chodzi w nich tylko o polemikę z krytykami, ale o rozrachunek poety z samym sobą, poety, po norwidowsku mówiąc – „niewczesnego”, nieumiejącego odnaleźć tu i teraz własnego miejsca w świecie, w którym heroiczne wyzwania należą do przeszłości bądź przyszłości. I Musset, i Słowacki swoje osobiste rozczarowanie traktują jako dojmujące doświadczenie pokolenia straconego, skazanego na powtórzenie. Najbardziej twórczą formułą tego powtórzenia jest parafraza i to na nią właśnie decydują się obaj poeci.

Nawiązanie do wzorca epopei i rozbicie go również jest wyrazem rozczarowania, dowodzi bowiem upadku romantycznego marzenia o wielkiej syntezie. Zwichnięcie kompozycji epickiej idzie w parze z degradacją topiki przekształconej w wykrzywione klisze. Wykpienie tradycji, wyobcowanie się z niej, do jakiego dochodzi w poematach dygresyjnych, powoduje wydziedziczenie z jej obszaru, a w rezultacie – utratę panowania nad nią. Jednocześnie taka gra z tradycją to sposób jej ocalenia i nawiązania z nią kontaktu przez wykorzystaniego poetę.

⁶¹ Odwołuję się tu do podziału Schillera i Schlegla. Zob. też A. Bielik-Robson, *Imma nowoczesność...*, s. 323.

Sposobem wywalczenia sobie własnego miejsca na Parnasie staje się walka z wpływem: jego wypieranie, szukanie pierwowzorów i ich przetwarzanie, wykrzywianie, kontrapunktowanie oraz dopełnianie, ujawnianie zależnościowych, łańcuchowych mechanizmów kultury. Poddane tu lekturze poematy realizują te strategie – które są również strategiami ironii romantycznej – w stopniu najwyższym, prowadzącym, jak by się mogło wydawać, nieuchronnie do przesilenia. Istotnie, dokona się ono u Słowackiego, ale, co ciekawe, nie nastąpi w przypadku Musseta, który pozostał permanentnie zamknięty w tym z pozoru przejściowym etapie⁶².

Wszystkie analizowane tu teksty nawiązują do wzorca bajronicznego poematów dygresyjnych, wyzyskują ruch tworzenia iluzji i jej rozbijania, realizując postulat Schlegla, by wolność osiągać przez samoograniczenie. W poematach demonstrowane są kreacyjne gesty autorskiej wszechwładzy, ale i gesty anihilacji, niszczenia tworzonych dzieł. Rozpoznanie iluzoryczności poezji podważa jej wartość mimetyczną w tradycyjnym rozumieniu, ale otwiera przed nią inne możliwości – pozwala na fikcjonalizację rzeczywistości i urealnienie fikcji, co nadaje tak tworzonej poezji nowy status. Rezultatem tych ruchów są problemy z podmiotem-kreatorem, które jednocześnie są niewątpliwie pochodną problemów egzystencjalnych młodszej generacji romantyków. Typologiczna analiza poetyki utworów Musseta i Słowackiego powstałych w tym samym czasie, choć prawdopodobnie od siebie niezależnie, pozwala na ujawnienie pewnych cech romantyzmu jako nurtu prowadzącego ku nowoczesności, w destrukcji szukającego – paradoksalnie – możliwości ocalenia, także ocalenia poezji.

„SCHOOL OF DISENCHANTMENT” IN THE DIGRESSIVE POEMS: SŁOWACKI – MUSSET

The article constitutes a comparative analysis of three Romantic digressive poems: Juliusz Słowacki's *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* and *Beniowski* (Journey From Naples to the Holy Land) and Alfred de Musset's *Namuna*; at all of the poems are presented as an expression of the crisis of the generation of writers born around the year 1810 and often referred to as *école du désenchantement*. The experience of disappointment and disenchantment with reality, which is characteristic of this generation, becomes transformed here into a loss of faith in the power of one's own poetry which is associated with the „anxiety of influence”. The interpretation of the texts aims at highlighting the means used by the cadet-poets which are specific to Romantic irony and at presenting them as a strategy for dealing with the crisis through turning it into the main topic and transforming it into the subject of poetry.

⁶² Zob. A. Heyvaert, *op. cit.* B. Szwajcer, *op. cit.*