

MAGDALENA BĄK  
Katowice

## Polski Sterne? O *Królu Ladawy* Juliusza Słowackiego

*Król Ladawy* – niedokończona, napisana po francusku<sup>1</sup> powieść historyczna z dziejów, jak głosi podtytuł, ostatniej rewolucji w Polsce<sup>2</sup> – jest bez wątpienia dziełem ciekawym. Ze względu na jego dość oryginalną formę, a przede wszystkim dystans, który pozwala Słowackiemu nadać tej opowieści o powstaniu formę romansu awanturniczno-egzotycznego, Maria Żmigrodzka zalicza ten tekst do tych utworów poety, w których zrealizował on strategię ironii romantycznej (Żmigrodzka 1986, 527–528). Wydaje się, że zastosowane przez autora chwyt narracyjne, gra prowadzona przez niego z czytelnikiem, wykorzystywane chętnie dygresje metatekstowe potwierdzają słuszność takiej klasyfikacji. A jednak w przypadku *Króla Ladawy* pojawić się muszą uzasadnione wątpliwości, czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z zastosowaniem ironii romantycznej, którą później w mistrzowski sposób rozwinie Słowacki w *Balladynie* i w *Beniowskim*, czy też ten szczególny romans wyrasta z inspiracji dziełami Sterne’a i jest modyfikacją tradycji wywiedzionej z piśarstwa autora *Tristrama Shandy*. Na specyficzne „pokrewieństwo” tych dwóch strategii zwraca uwagę w swoim tekście Żmigrodzka, nie odnosi jednak tego problemu do *Króla Ladawy*, w którym dostrzega ironię romantyczną, choć w wersji niezbyt wyrafinowanej (Żmigrodzka 1986, 527). Natomiast, zastanawiając się nad *Don Juanem* Byrona i uznając go raczej za dzieło sternowskie niż ironiczne, wprowadza interesujące nas tutaj rozróżnienie. Odmawia mianowicie badaczka znamion ironii romantycznej strategii, która

---

<sup>1</sup> Z wyjątkiem poprzedzającego ją planu opracowanego w języku polskim.

<sup>2</sup> Pełny tytuł powieści to: *Le roi de Ladawa. Roman historique de la dernière révolution de Pologne*.

nie zmierza do „rewelacji nieskończoności”, a „poetycka autorefleksja nie przekracza poziomu literackiego warsztatu” (Żmigrodzka 1986, 532). Podobne wątpliwości towarzyszyć jednak powinny lekturze *Króla Ladany*, a poczynione przez badaczkę rozróżnienie może się okazać pomocne (choć wymagać ono będzie rozwinięcia) w próbie udzielenia odpowiedzi na pytanie, z jakim typem strategii mamy do czynienia w tym utworze.

W *Królu Ladany* odnaleźć można szereg chwytów, które zazwyczaj uznaje się za charakterystyczne dla ironii romantycznej. Należy do nich podkreślanie wszechwładzy autora nad tekstem, podporządkowanie przedstawianych zdarzeń wyłącznie woli piszącego, nawiązywanie dialogu z odbiorcą, a także liczne refleksje metatekstowe, komentujące niejako powstający utwór, często podejmujące też żartobliwą grę z literacką konwencją. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że wszystkie wymienione i powtarzające się w dziełach ironicznych strategie, da się również odnaleźć w utworach Sterne’a. Co więcej, ich opracowanie w romansie Słowackiego przywodzi na myśl raczej *Tristrama Shandy* niż schległowską koncepcję ironii romantycznej. Te dwie strategie, choć na poziomie tekstowym wykorzystują często takie same chwyt, różnią się przecież zasadniczo. W przypadku Sterne’a wspomniane zabiegi mają charakter ludyczny – są bez wątpienia rodzajem literackiego żartu, artystycznej prowokacji. Błędem byłoby jednak traktowanie po mistrzowsku stosowanych przez Sterne’a zabiegów wyłącznie w kategoriach erudycyjnej rozrywki. W *Tristramie Shandy* wylania się z nich również całkiem poważna refleksja dotycząca samego procesu pisania, czyli powstawania i dekodowania znaczeń w tekście. Zupełnie inne cele przyświecają natomiast ironii romantycznej. Ujawniany w dziełach tego typu autorski dystans do własnej kreacji, gra tekstem, dialog z czytelnikiem, zabawa konwencjami mają tutaj na celu zburzenie iluzji spójności świata przedstawionego, a w konsekwencji wykreowanie całości hybrydycznej, ujawniającej pęknięcia, niespójności, niemożliwe do logicznego pogodzenia sprzeczności. Strategia taka wynika z przekonania, że tylko w ten sposób artysta-ironista może się zbliżyć do ukrytej prawdy o świecie i uniknąć odwzorowywania w swym dziele pozornego porządku świata. Ironia romantyczna byłaby więc jednym ze sposobów sięgania „pod podszewkę rzeczywistości” i jako taka realizowałaby cele poznawcze, należałoby zatem widzieć w niej koncepcję zarówno estetyczną, jak i filozoficzną.

Nie ma wątpliwości, że w *Królu Ladany* pojawiają się wspomniane wcześniej strategie tekstowe. Warto się jednak zastanowić, czy dają się one wpisać w koncepcję ironii romantycznej, czy też powinniśmy w nich widzieć raczej

nawiązanie do technik sternowskich. Aby odpowiedzieć na to pytanie, przyjrzyjmy się wybranym – podwójnie niejako nacechowanym – przykładom.

W rozdziale pierwszym, pełniącym funkcję swoistego wstępu, autor zadbał o podkreślenie swej własnej, twórczej roli w kreacji tekstu. Zastanawia się na przykład:

Lecz czy zabiję też mego bohatera? To smutne i wywołuje łzy u dam. A zresztą jest to osoba bez znaczenia, osoba, którą postaram się uczynić tak mało zajmującą, aby nikomu nie przyszło na myśl robić poszukiwań co do jej losu. Może, aby zabezpieczyć się jeszcze lepiej od nieprzyjemności spotkania z nim samym, każę mu uciec do Turcji. Zresztą nie jestem jeszcze zdecydowany, co z nim zrobię, lecz zastanowię się dobrze nad tym, nim go skażę na śmierć (Słowacki 1958, 142–143).

Autorskie „ja” jest tutaj silnie eksponowane, to twórca może skazać bohatera na śmierć lub darować mu życie, to on uczyni jego postać mniej lub bardziej interesującą. Wola piszącego wydaje się jedynym prawem obowiązującym w tekstowym świecie, a choć w cytowanym fragmencie autor czyni kurtuazyjny gest wobec swoich drogich czytelniczek (biorąc pod uwagę fakt, że zabicie bohatera musiałoby je zasmucić), w dalszej części tej specyficznej przedmowy nie ukrywa jednak, że tekst swój kształtować będzie niejednokrotnie wbrew czytelniczym oczekiwaniom:

Wreszcie bohater mój musi na chwilę udać się do Polski (...). I kiedy będziecie myśleli, że jest jeszcze zajęty sejmem w Warszawie, ukaże się nagle tam, gdzie obecność jego będzie najmniej oczekiwana, to jest o trzysta mil od stolicy, i co jeszcze bardziej nadzwyczajne, odbędzie tę podróż na wzór bohaterów Byrona, w dwadzieścia cztery godziny, na koniu mającym doskonały instynkt znajdowania drogi i nadzwyczajne szczęście nienapotykania ani jednego miasta, ani jednej wsi w czasie swej szybkiej jazdy (Słowacki 1958, 144).

Autor jest więc tutaj instancją nadrzędną, kształtującą swój tekst w zgodzie z własnymi wyobrażeniami, nie krępują jego inwencji ani oczekiwania czytelników, ani nawet logika i porządek znany z codziennego doświadczenia. Tak wyraźne podkreślanie roli autora jest rzeczywiście bardzo charakterystyczne dla ironii romantycznej, cytowane fragmenty mogą nawet przywołać na myśl deklaracje Słowackiego zawarte w liście dedykacyjnym poprzedzającym *Balladyne*, gdzie autorskie „niech” – „Niech naprawiacz

wszelkiego bezprawia Kirkor pada ofiarą swoich czystych zamiarów; niech Grabiec miluje kuchnią Kirkora; niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie (...)" (Słowacki 1989, 331) – jest znakiem władzy piszącego nad tekstem. Łatwo jednak dostrzec również istotną różnicę – w liście dedykacyjnym owo autorskie „niech” staje się synonimem mocy kreacyjnej stanowiącej niemal powtórzenie boskiego gestu stworzenia. W *Królu Ladamy* owa władza nie wykracza poza przekonanie o swobodzie wyobraźni piszącego i o jego prawie do prowadzenia gry z konwencją. W takim celu wprowadza też postać twórcy w obręb swojego tekstu Sterne, przedstawiając na przykład autorskie intencje, domagając się określonego odczytania poszczególnych fragmentów swojej powieści (a nawet poszczególnych słów) czy eksperymentując z kolejnością rozdziałów<sup>3</sup>. Funkcja pełniona przez autora w tekście wydaje się jednym z ważnych elementów różnicujących analizowane tu strategie. Sternizm przyznaje piszącemu uprzywilejowane miejsce w utworze, wprowadza go w jego obręb na szczególnych prawach, czyniąc zeń jednak przede wszystkim dysponenta reguł, sprawnego rzemieślnika obdarzonego rozwiniętą świadomością języka i literackich konwencji. Na gruncie ironii romantycznej autor urasta natomiast do rangi demiurga, dopiero tutaj staje się tak naprawdę pełną personą, a nie jedynie tekstową konstrukcją, jak to ma miejsce u Sterne’a. Jego władza nad dziełem jest teraz nieograniczona, a jego osoba urasta do rangi najwyższej (a być może jedynej) instancji scalającej tekst.

Słowacki w *Królu Ladamy* wydaje się iść drogą wytyczoną przez Sterne’a. Choć w cytowanym fragmencie podkreśla on uprzywilejowaną pozycję autora, w żadnym momencie nie przekracza jednak granicy pomiędzy wyraziście tu zaznaczoną rolą „podmiotu czynności twórczych” a w pełni już ironicznym twórcą-kreatorem, który, powtarzając boski gest stworzenia, dociera w swym dziele do ukrytej prawdy o świecie. Słowacki skupia się jedynie na komentowaniu pisanego przez siebie romansu, odsłania niektóre „warsztatowe” tajemnice, wyjaśnia, dlaczego porzuca jedną scenę, poświęcając uwagę kolejnej. W zakończeniu rozdziału czwartego czytamy na przykład:

---

<sup>3</sup> Warto może przytoczyć w tym miejscu słowa Marty Piwińskiej, która, charakteryzując twórcze zabiegi Sterne’a, pisała, iż autor ten „pokazywał, że jeśli rzeczywistość zostanie opisana, czyli przerobiona na słowa, nie ma żadnego powodu, by nie przyznać jawnie, iż w środku każdego słowa siedzi »ja«, które dokonało tej przeróbki. Wtedy literatura przestaje uważać sama siebie za kopistkę gotowych obiektów – fabuł, rzeczy, myśli. Natomiast najważniejszą dla niej sprawą staje się sama ta przeróbka i nowo powstała budowa” (Piwińska 1981, 176).

Cała uroczystość z swymi długimi ceremoniami i jeszcze dłuższymi mowami trwała do wieczora, tak, że kiedy towarzystwo weszło do salonów zamkowych, jaśniały już one światłem tysiąca świec. Wspaniale zastawiony stół ucieszył wszystkich gości. Tu można by opisywać długo potrawy polskie, te smakowite mięsiwa, i kazać jeść nawet bohaterowi, co było rzeczą nieznaną przed Walter Scottem, który pierwszy uznał, że niemożliwością jest, aby najsentymentalniejsi nawet ludzie żywili się powietrzem jak bajeczny Kameleon. Jednakże, pragnąc uniknąć długich opisów, wolę, wzorem pani de Genlis, pominąć tę polską ucztę, która się odbyła w zamku Ladawy (Słowacki 1959, 168).

Autor nie tylko ujawnia tutaj czytelnikowi swoją intencję, ukazuje wybór, przed którym stanął jako twórca i uzasadnia podjętą przez siebie decyzję, ale odsyła na dodatek do dwóch symbolizowanych tu nazwiskami Waltera Scotta i pani de Genlis konwencji literackich, które żartobliwie komentuje. Oczywiście, sama gra konwencjami jest znów elementem wspólnym dla sternizmu i ironii romantycznej, ale już sposób jej użycia, a raczej cel, któremu ona służy, znów różnicują te dwie strategie. Choć w obu przypadkach mamy do czynienia ze swoistym dialogiem z tradycją literacką, ujawnianiem, a często podważaniem czy rozbijaniem utartych chwytów, to jednak na gruncie ironii romantycznej jest to element pewnej większej, nadrzędnej całości – to jeden ze sposobów rozbijania spójności tekstu, strategia niszczenia i deziluzji, służąca tu celom poznawczym. W *Królu Ladawy* żartobliwie odesłanie do konwencji jest jedynie wyrazem literackiej świadomości piszącego i trudno byłoby przypisywać tego typu zabiegom jakieś dalej idące ambicje.

Podobnie jest w przypadku innych metatekstowych uwag zawartych w tym romansie. W rozdziale piątym na przykład autor przestrzega:

Była smutna; nie mówię tego, by przygotować czytelnika do jakiejś rozzdzierającej sceny, powtarzam tylko to, co powiedziałem gdzieś indziej, że twarz pięknej Greczynki miała wyraz namiętny i melancholijny, i strasznie mi to leży na sercu, by nie zmieniać charakteru osób w ciągu całego tego dzieła (Słowacki 1958, 181).

Twórca nie tylko zwierza się tutaj ze swojej intencji, ale przede wszystkim – świadomy romansowej konwencji i wymagań spragnionego gwałtownych przeżyć czytelnika – przestrzega przed nieuzasadnionym oczekiwaniem „jakiejś rozzdzierającej sceny”, której epitet „smutna” użyty przez autora dla

opisania nastroju Greczynki wcale nie musi ewokować. Takie – często żartobliwe – komentowanie tekstu, przestrzeganie odbiorcy przez nadinterpretację, komentowanie czytelniczych oczekiwań i autorskich planów jest bardzo bliskie dziełu Sterne'a. W obu przypadkach z refleksji tych wylania się nieco prowokacyjny obraz autora świadomego po prostu swojego pisarskiego rzemiosła, bawiącego się tekstem, literackimi konwencjami i zapraszającego do tej gry swego wiernego czytelnika.

Ten specyficzny dialog z odbiorcą toczący się na kartach *Króla Ladany* przybiera czasem formę bezpośredniego zwrotu do czytelnika. Jest to kolejna taktyka charakterystyczna zarówno dla ironii romantycznej, jak i dla sterizmu, a określenie, do której tradycji odwołuje się tutaj Słowacki jest trudne. Niektóre zastosowane przez niego zwroty mogą przywołać na myśl fragmenty *Życia i myśli Tristrama Shandy*. W rozdziale pierwszym *Króla Ladany* czytamy przecież:

Wyznam ci jeszcze, współczując czytelniku, że nie jestem kobietą; ponieważ, jeśli uwierzysz katalogowi jakiej czytelnicy, znajdziesz romanse polskie pisane tylko przez kobiety polskie, które znały bardzo dobrze język francuski, nie znając równie dobrze własnego, co sprawiało czasami, że używały bardzo wyrazistej mowy mimicznej do porozumiewania się z mężami – wydawało się to zabawne cudzoziemcom, lecz nie było równie zabawne dla mężów; stąd rozwody, separacje i nowe małżeństwa, i jeszcze nowe powieści. Toteż nasza literatura zasypana jest nimi, nie mówiąc o kilku smutnych dziełach historycznych, napisanych po francusku przez kilku smutnych pisarzy płci męskiej (Słowacki 1958, 143).

Autor zwraca się tu nie do czytelnika w ogóle, ale do czytelnika „współczującego”, z którym wchodzi niejako w bliższą relację, pozwalającą na ujawnienie prawdy nie tyle o własnej płci, co o pewnym smutnym rysie obyczajowości polskiej, której odbicie odnaleźć można także w rodzimej produkcji literackiej. Ten sposób zwracania się do ukonkretnionego, w pewnym sensie dookreślonego czytelnika jest bardzo silnie zakorzeniony w twórczości Sterne'a. W *Życiu i myślach Tristrama Shandy* mamy przecież do czynienia ze zwrotami do starannie wyselekcjonowanych czytelniczych typów – w zależności od rodzaju wyznania, przestrogi czy propozycji, którą ów zwrot zawiera. Przestrogi dotyczące nieuzasadnionych domysłów romansowej natury kierowane są zatem do „pięknej czytelniczki”, zaś adresatem zachęty do narysowania portretu jednej z bohaterek „wedle własnego

upodobania – tak podobnej do twej kochanki, jak tylko zdołasz, tak niepodobnej do twej żony, jak pozwoli ci na to sumienie” (Sterne 2001, 510) – jest z oczywistych względów jedynie odbiorca płci męskiej. Trudno wprawdzie na podstawie wskazanego tu podobieństwa jednoznacznie określić bezpośrednio zwroty do adresata/adresatów pojawiające się w tekście Słowackiego jako sternowskie, ale wydaje się, że można się pokusić o pewne dopowiedzenie. Bezpośrednie zwroty do różnych grup czytelników u Sterne’a zdają się mieć znaczenie bardziej pragmatyczne, są podporządkowane celom komunikacyjnym, wynikają ze specyficznych uwarunkowań odbioru dzieła literackiego i służą zarówno samej lekturze, jak i pełnemu wykorzystaniu przez autora możliwości stwarzanych przez proces pisanie powieści. W projekcie ironicznym bezpośredni zwrot do czytelnika miałby chyba cele bardziej ogólne – byłby próbą skierowania wzroku odbiorcy niejako pod powierzchnię tekstu, zwrócenia uwagi nie tylko na zewnętrzne jego ukształtowanie, ale przeświecającą poprzez nie ukrytą treść.

W pisarstwie Sterne’a zaciera się granica pomiędzy autorem i narratorem<sup>4</sup>. U polskich kontynuatorów angielskiego pisarza przeradza się to często w osadzanie narratora w realiach własnej biografii, co odbiega znacznie od Sternowskiego pierwowzoru, w którym postać ta była konstruktem fikcyjnym (Jasińska 1965). W *Królu Ladany* mamy do czynienia z utożsamieniem narratora z autorem – jest ono jednak utrzymane w zdecydowanie sternowskim duchu, postaci tej brak wyraźnych odniesień do biografii samego Słowackiego<sup>5</sup>. Postać autora-narratora zostaje też w tym romansie – znów zgodnie z tradycją sternowską – wprowadzona w obręb świata przedstawionego utworu. W rozdziale czwartym czytamy:

Wreszcie muszę wam powiedzieć, że i ja byłem w tym towarzystwie, że mówiłem także po francusku i uciekałem od młodej panny, która mnie ścigała oczyma, pragnąc rozpocząć rozmowę po angielsku, zdecydowany, gdyby mnie złapała, odpowiedzieć jej zwyczajnym *Goddam*. Czy zgadujecie wreszcie, kim jestem w tym tłumie osób? Bo z pewnością nie tym starym proboszczem o siwych włosach i z otwartą tabakierką w ręce; ani tym starym szlachcicem prawiącym o zbożu, które

<sup>4</sup> Chodziłoby tu oczywiście o funkcje pełnione w tekście, a nie o wykorzystywanie elementów własnej osobowości czy biografii w powieści.

<sup>5</sup> Wskazywana przez Kleinera skłonność Słowackiego do opisywania w tym utworze miejsc, które sam widział, ludzi, których poznał osobiście lub o których słyszał (Kleiner 1999, 165) jest bowiem przejawem innej niż „autobiografizująca” strategii.

sprzedał w Odessie. Nie chcę również, żebyście mnie wzięli za tego fircyka z lornetką, który się klnie, że w życiu nie przeczytał ani jednej książki, ani za tamtego z twarzą melancholijną, który opowiada o polowaniu na wilki... Więc powiadam wam, że znajduję się wśród aktorów, lecz nie występuję na przód sceny – jednak wiem na pewno, że nie jestem bohaterem (Słowacki 1958, 164–165).

Kolejny raz narrator nawiązuje tutaj grę z czytelnikiem, nie ujawniając własnej tożsamości, zachęcając jednak odbiorcę do jej odgadnięcia. Przypomina to sposób, w jaki narrator Sterne'a prowokuje czytelnicze dociekania na temat niektórych wątków własnej biografii. Przestrzegając swą piękną czytelniczkę przed pochopnym wnioskiem, że jest człowiekiem żonatym, narrator powieści stwierdza:

Przyznaję, że tkliwe odezwanie się o mojej drogiej, drogiej Jenny, jak również rozproszone tu i ówdzie okruchy małżeńskiej wiedzy mogły wprowadzić w błąd najbezsronniejszego sędziego i skłonić go do postawienia mi podobnego zarzutu. W tej sprawie proszę cię jedynie, pani, o beznamiętną sprawiedliwość oraz abys – przez wzgląd zarówno na mnie, jak na siebie – nie przesądzała wyroku z góry ani nie szacowała mojej osoby, dopóki nie otrzymasz lepszych dowodów niż te, które obecnie (jestem tego pewien) mogą być przeciwko mnie przedłożone. Nie znaczy to bynajmniej, że jestem tak próżny lub tak bezrozumny, abym pragnął, byś myślała, że droga, droga Jenny jest moją metresą. (...) Będę się ubiegał jedynie o to, abys, pani, czytając kilka następnych tomów nie mogła odgadnąć (ani ty, ani żaden inny najbystrzejszy umysł na świecie), jak się ta rzecz naprawdę przedstawia (Sterne 2001, 55).

Dygresja Sterne'a ma wprawdzie nieco bardziej teoretycznoliteracki charakter – jej istotą jest bowiem nie tyle dociekanie stanu cywilnego narratora, co głęboki namysł nad powstawaniem znaczeń w tekście, ale rodzaj relacji z czytelnikiem pozostaje podobny. Autor-narrator wzbudza tu w odbiorcy ciekawość dotyczącą własnej osoby, wykorzystuje niewiedzę czytelnika, która staje się w tekście przedmiotem prowadzonej pomiędzy nadawcą a odbiorcą gry.

Trudno nie zauważyć, że zastosowane przez Słowackiego w *Królu Ladany* strategii narracyjne noszą ślady bliskiego pokrewieństwa z chwytami stosowanymi przez Sterne'a. Także żartobliwy często lub lekko prowokacyjny ton odautorskich dygresji – choć nie odzwierciedla w pełni dowcipu (a już z pewnością pikanterii) Sterne'a – zbliża do siebie tych dwóch autorów. Czy



zatem w przypadku *Króla Ladawy* zasadne jest mówienie o ironii romantycznej? Czy nie powinniśmy raczej w tym niedokończonym tekście widzieć kolejnej polskiej wariacji na sternowski temat?

*Romans historyczny z czasów ostatniej rewolucji w Polsce* swym kształtem – choć zasługuje on na miano szczególnego – odbiega od formuły ironii romantycznej zrealizowanej przez Słowackiego w takich dziełach jak *Balladyna* czy *Beniomski*. Szukając w *Królu Ladawy* wyznaczników ironii według Schlegla, uznać wypadnie, że najbliżej tu do ujęcia zaproponowanego przez niemieckiego teoretyka we fragmentach z *Athenäum*, gdzie ironia staje się rodzajem samoświadomości podmiotu, daje dystans wobec własnej kreacji, staje się jednocześnie „poetycką teorią możliwości tworzenia” (Szturc 1992, 73–74). Trudno jednak nie zauważyć, że przykładanie ironicznej teorii Schlegla zarówno do strategii tekstowych stosowanych przez Słowackiego w tym właśnie utworze<sup>6</sup>, jak i do samego – podkreślanego przez Żmigrodzką – autorskiego dystansu, który każe losy powstania ubrać w najmniej adekwatną formę romansu awanturniczko-przygodowego, nosi ślady nadinterpretacji. I może nie powinno to dziwić, skoro Słowacki nie dysponował głębszą wiedzą na temat ustaleń niemieckiego teoretyka (Żmigrodzka 1986, 527). Auto-refleksja twórcy ujawniona w powieści nie jest zatem wierną realizacją schleglowskiej „mocy wiecznie tworzącej”, która zastąpić miała obecną we wcześniejszych pismach teoretyka dialektykę „samozniszczenia” i „samo-tworzenia” (Szturc 1992, 73). Cel zastosowanej przez Słowackiego strategii wydaje się inny. Wykorzystane tu zabiegi ujawniają raczej refleksję nad procesem tworzenia, dużą świadomość gatunków i konwencji literackich, która umożliwiała tylekroć podkreślany autorski dystans, grę z czytelnikiem i zabawę własnym tekstem. Za jedyne go patrona tego typu pisarstwa trudno jednak uznać Schlegla. Być może bliżej tu Słowackiemu do któregoś z kontynuatorów myśli twórcy koncepcji ironii romantycznej – na przykład Jeana Paula Richtera, w którego powieściach ironia romantyczna

przybierała postać technik kompozycji o naturze powikłanej, fabuł konstruowanych przez autora przybierającego różne maski, spoglądającego na narratora i bohaterów z różnych perspektyw, korzystającego ze strategii narracyjnych odwołujących się do *Don Kichota* i *De-kameronu*. Możliwości żonglowania tematem, wprowadzanie do po-

<sup>6</sup> Demonstrowanie dystansu do własnej kreacji i zabawę tekstem, zauważalne tak wyraźnie w tym utworze, klasyfikuje jednoznacznie jako wyznaczniki ironii romantycznej Juliusz Kleiner (Kleiner 1999, 166–167).

wieści jej wydawców, czytelników i krytyków było w istocie fantazjowaniem jako ustawiczna gra wyobraźni pisarskiej i racjonalnego aktu kreacji dzieła. Stąd tworzeniu towarzyszy autodemaskacja, iluzji – deziluzja, humorowi – powaga, przywoływanej tradycji jej kwestionowanie (Szturc 1992, 87).

Przyjmując zatem, iż ironia romantyczna charakteryzuje się różnorodnością odmian i realizacji, wskazać jednak należy wspólny dla nich wszystkich cel, a jest nim zawsze coś więcej niż tylko artystyczny eksperyment czy nawet teoretycznoliteracka refleksja. Ironia romantyczna jest bowiem próbą znalezienia takiego sposobu mówienia o świecie, który nie upraszcza i nie fałszuje jego złożonej natury, dociera do przyczyn, a nie skupia się na pozornie tylko połączonych logicznym ciągiem przyczynowo-skutkowym efektach. Takie zamierzenie trudno jednak odnaleźć w *Królu Ladamy*. Opierając się na analizie zastosowanych przez Słowackiego w tym utworze chwytów, dzięki którym uzyskał on ów charakterystyczny ironiczny dystans i wpisał w obręb swego tekstu refleksję nad aktem twórczym i własną pozycją jako tego, który ów tekst świadomie kreuje, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że na patrona *Króla Ladamy* najbardziej pasuje jednak Laurence Sterne.

Pytanie o duchowe i artystyczne ojcostwo jest w tym wypadku tak trudne także dlatego, że nie ulega wątpliwości, iż wielcy pisarze uznawani za romantycznych ironistów (jak choćby Byron, na którym wzorował się też Słowacki<sup>7</sup>) chwytów pożytecznych dla strategii ironicznej (takich jak zaznaczenie autorskiej obecności w tekście i władzy nad nim, komentowanie procesu tworzenia, formułowanie metatekstowych dygresji) uczyli się między innymi od Sterne'a. Jeśli zatem mimo wszystko warto to pytanie stawiać, to przede wszystkim dlatego, że próbując wychwycić różnice pomiędzy strategią ironiczną i sternowską, możemy lepiej zrozumieć specyfikę romantycznej ironii, która w polskiej tradycji badawczej wydaje się ciągle jeszcze kwestią wymagającą dopowiedzeń. Próba takiego rozróżniania może też pomóc w zrozumieniu sposobu, w jaki polscy autorzy dochodzili do odkrycia i zrealizowania tej koncepcji we własnej twórczości. W przypadku Słowackiego wydaje się, że (zgodnie z preferencjami lekturowymi poety) była to droga angielska właśnie – wiedząca od Sterne'a, poprzez Byrona do własnych, dojrzałych już tekstów

---

<sup>7</sup> Por. „Jeśli nie z pierwszej ręki, od Sterne'a, to poprzez Byrona uczyli się romantycy pisać księgi losu ludzkiego nie w całości i po kolei, bez początku i końca, opowiadać nie wprost, lecz po liniach krzywych i swobodnych, wychodzić poza słowo i jasną myśl, w literacki »język gestów« – choć styl ich gestów był już inny” (Piwińska 1981, 186).

ironicznych. Mówiąc metaforycznie, ironiczny sukces mógł mieć w romantycznej praktyce wielu ojców. Wydaje się, że *Król Ladany* Słowackiego najwięcej zawdzięcza inspiracji Sternowskiej i należałoby w nim widzieć raczej próbę uczenia się warsztatu od wielkiego Anglika, co bez wątpienia było jedną z dróg prowadzących Słowackiego do twórczości już w pełni ironicznej. *Króla Ladany* warto zatem umieścić w korpusie ironicznych tekstów Słowackiego w ciągu niejako ewolucyjnym – jako dzieło z ducha sternowskie przygotowujące ironiczny warsztat poety.

### Literatura

- Jasińska M., 1965, *Narrator w powieści przedromantycznej 1776–1831*, Warszawa.
- Kleiner J., 1999, *Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1, *Twórczość młodzieńcza*, oprac. Starnawski J., Kraków.
- Piwińska M., 1981, *Złe wychowanie: fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa.
- Słowacki J., 1989, *Balladyna*, w: Słowacki J., *Dzieła wybrane*, t. 3, *Dramaty*, oprac. Sawrymowicz E., Wrocław.
- Słowacki J., 1958, *Król Ladany. Powieść historyczna z czasów ostatniej rewolucji w Polsce*, przeł. Staff L., w: Słowacki J., *Dzieła wszystkie*, red. Kleiner J., t. 8, Wrocław.
- Sterne L., 2001, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, przeł. Tarnowska K., przedmowa i posłowiem opatrzył Chwalewik W., Warszawa.
- Szturc W., 1992, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa.
- Żmigrodzka M., 1986, *Etos ironii romantycznej po polsku*, w: Brodzka A., Hopfinger M., Lalewicz J., red., *Problemy wiedzy o kulturze. Prace ofiarowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, Wrocław.

**Magdalena Bąk** – doktor, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół problemów związanych z literaturą romantyzmu, jest autorką szkiców poświęconych twórczości Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego opublikowanych w pracach zbiorowych, a także książki *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)* wyróżnionej III nagrodą w konkursie im. Konrada i Marty Górskich (przyznana przez Toruńskie Towarzystwo Naukowe w roku 2005).