

## Słowacki neprišiel do Berlína

### Romantická irónia ako forma úniku z nového modelu národných literatúr a jeho rozšírenie

GERMAN RITZ, Philosophische Fakultät, Slavisches Seminar, Universität Zürich, Švajčiarsko

#### Romantická irónia. Pojem

Romantická irónia patrí už dlho k základným pojmom výskumu romantizmu, predovšetkým nemeckého, a je ako príznak modernity súčasne aj pojmom, ktorý túto štýlovú epochu široko presahuje. Dejiny pojmu romantickkej irónie sa začínajú v roku 1797 u Schlegela<sup>1</sup>, ktorý ju presne sformuloval vo svojich *Fragmentoch*. Pokračujú u Hegela polemickým odmietnutím a u Solgera ďalším rozvíjaním, resp. zúžením. Romantická irónia je spočiatku predmetom filozofie, resp. filozofickej estetiky, a autorsky zároveň nemeckou záležitosťou. Práve na základe tohto filozofického zdôvodnenia sa však nechápe ako časť nemeckej, vtedy vznikajúcej národnej literatúry, ale naopak používa sa ako zásadná kategória filozofie a prostredníctvom nej aj literatúry:

„Filozofia je vlastným domovom irónie, ktorá sa definuje ako logická krása: lebo všade v ústnych alebo písomných prehovoroch, kde sa nefilozofuje len úplne systematicky, má sa uplatňovať a požadovať irónia; stoici dokonca považovali urbánnosť za cudnú. (...) Takto sa samotná poézia môže povzniesť až k výšinám filozofie, a nezávisí od ironických miest ako rétorika. Existujú staré a moderné básne, ktoré všeobecne v celku a zároveň na každom jednotlivom mieste dýchajú božským vánkom irónie. Žije v nich skutočná transcendentálna buffonáda.“<sup>2</sup>

Romantická irónia má aj svoje nemecké romantické texty, počínajúc Tieckovým *Kocúrom v čižmách* (Gestiefelter Kater, 1797), pokračujúc Hoffmannovými poviedkami, predovšetkým jeho *Princeznou Brambillou* (Prinzessin Brambilla), až k neskororomantickým prejavom, ako v Heineho lyrike dvadsiatych rokov a obzvlášť v cestopisnej poéme *Nemecko. Zimná rozprávka* (Deutschland. Ein Wintermärchen) z roku 1844, v neskororomantickej Grabbeho komédii *Žart, irónia a hlbší význam* (Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung, 1822) a v Büchnerovom diele *Leonce a Lena* (Leonce und Lena, 1836).<sup>3</sup> Tieto texty však nie sú ani inšpiráciou filozofického určenia irónie, ani jej nevyhnutným príkladom. Irónia sa v kontexte literárneho romantizmu stáva javom, ktorý sa nedá redukovať len na filozofickú diskusiu, hoci z nej často vychádza. Schlegel a jeho nasledovníci venujú pozornosť príkladným autorom novej estetiky, predovšetkým Shakespeara, Ariosta alebo Cervantesa ako nezávislých inšpirátorov romantickoironických textov, pôsobiacich

<sup>1</sup> BEHLER, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn, 1997.

<sup>2</sup> SCHLEGEL, Friedrich: *Kritische Fragmente* (42). Zv. 2. 1798, s. 152.

<sup>3</sup> Ingrid Strohschneider skúmala prejavy romantickkej irónie vo filozofii a literatúre, popri kľúčových autoroch ako Tieck a Hoffmann sa v tejto súvislosti zaoberala aj textami Novalisa a Jeana Paula. STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen, 2002.

predovšetkým mimo nemeckej literatúry. Ak sa hovorí o romantickej irónii v rámci literatúry, myslí sa zväčša na jej principiálny charakter, a nie na jej aktívny vzťah k nemeckým filozofickým diskusiám. Romantická irónia pritom v každom prípade prekračuje iróniu ako rétorickú figúru. Je príznakom reflexívnosti a do popredia vysunutej estetickej autonómie, t. j. všeobecne je znakom modernity.<sup>4</sup> „Romantické“ je pritom často viac časovým indikátorom. Vo svojej literárnej realizácii sa romantická irónia od začiatku dotýka s literárnou paródiou, miera jej prítomnosti sa v jej rámci môže z času na čas výrazne zúžiť, v období neskorej romantiky sa v stále väčšej miere dostáva do dotyku so satírou. U neskorého Heineho zaručuje romantická irónia ešte textovú autonómiu novej politickej satiry. Heine a Byron sa stali v opačnom poradí najvýznamnejšími zástupcami romantických textov a romantickej irónie v Európe 19. storočia. Byron prináša v európskom kontexte pravdepodobne najznámejší text romantickej irónie svojím rovnako satirickým ako parodickým *Donom Juanom* z rokov 1818 – 1824, ktorý uňho nahrádza vcelku konštitutívnejší a pôsobivejší rad tragických a vnútorne „rozorvaných“ romantických postáv, v ktorých dominuje individuálne JA. Veršovaný román, výrazne sa orientujúci na digresiu a metatext, sa po Byronovi stáva kanonickou formou romantickej irónie. Victor Hugo sa oproti tomu so svojím *Predhovorom* ku *Cromwellovi* z roku 1827 zase stáva jedným z najvýznamnejších poetologických podnetov mimo nemeckej estetickej diskusie, resp. po nej. To, čo táto opisuje ako romantickú iróniu, je v modernej dráme, definovanej u Huga v „nemeckom duchu“, balansovaním medzi vznešeným a groteskným:

„Čo robí romantická dráma? Umelecky melie a mieša dva druhy rozkoše. Vážne publikum každú chvíľu rozosmeje. Komické sa premieňa na trýznivé, vážne na uvoľnené, veselé sa stáva strohým. Pretože sme drámu takto vymedzili, je groteskou plnou vznešenosti, dušou v tele a tragédiou v komédii. Nevidieť azda, keď jeden dojem vás tak osviežuje ďalším, odznova vyhrocuje tragično do polohy komična, veselosť do pocitu strachu, a keď treba, pridružuje k tomu aj úchvatné pôsobenie opery, jej predstavení, a to všetko v jednej hre, a zrejme rovnocenne v ďalších hrách?“<sup>5</sup>

Hugo a Byron sú rozhodujúcim podnetom pre Słowackého romantickú iróniu. Nemecké inšpirácie pozná podobne ako Victor Hugo len prostredníctvom Madame de Staël.

### Romantická irónia v poľskom romantizme

Neprekvapuje, že sa problém romantickej irónie v Poľsku opisuje len skromne a váhavo. Okrem Słowackého nájdeme len ťažko ďalších predstaviteľov romantickej irónie v poľskej literatúre a práve recepcia ironického Słowackého potvrdzuje, že neprítomnosť romantickej irónie u iných nebola a nie je len fenoménom tvorby, ale aj a predovšetkým

<sup>4</sup> „Irónia sa tak stáva najmarkantnejším znamením modernej poézie. V jej alternáciách prisviedčania a zamietania, vystupovania zo seba a vracania sa do seba, v expanzii a kontrakcii, sebatvorení a sebaničení je irónia stimulujúcim princípom tejto literatúry. Schlegel označil iróniu ako „formu paradoxného“ (FS 2, s. 153, č. 48), ako „jasné vedomie večnej činnosti“ (FS 2, s. 263, č. 69), ako reflexiu, ktorá sa „vždy znovu stupňuje a znásobuje ako v nekonečnom rade zrkadiel“ (FS 2, s. 182 – 183, č. 116).

BEHLER, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn, 1997, s. 88.

<sup>5</sup> HUGO, Victor: *Préface de Cromwell*. In: *Critique. Oeuvres complètes*, Paris, 1985, s. 36.

receptie, ako zdôrazňuje Źmigrodzka<sup>6</sup> vo svojich programatických priekopníckych prácach o romantickej irónii. Poľský romantizmus sa vo svojich programových autoroch konštituuje ako intenzívne vyrovnávanie sa s nemeckou literatúrou a filozofiou. Brodziński, Mochnecki a Mickiewicz čítajú Schlegela a Schellinga<sup>7</sup>. Mickiewicz vyhľadá v Nemecku v roku 1829 nielen Goetheho, ale v Bonne aj Schlegela, pochopiteľne, nie Friedricha, ale Augusta Wilhelma, čo preňho potvrdzuje Schlegelovu dôležitosť, hoci Mickiewiczov sprievodca Antoni Odyniec sa túto návštevu v neskôr koncipovaných listoch z ciest<sup>8</sup> pokúša bagatelizovať. Významné pokusy o recepciu bratov Schlegelovcov v poľskom preklade prerušuje januárové povstanie.<sup>9</sup> Podľa Źmigrodzkej v Poľsku sotva nájdeme stopy pozitívnej recepcie Schlegelovej romantickej irónie. Słowacki patrí k tým romantikom, ktorí sa nekonštituovali alebo konštituovali len v malej miere prostredníctvom nemeckej romantickej lektúry. V súvislosti so svojou iróniou hovorí o pojme „Ariostovho úsmevu“<sup>10</sup>, čo podľa Źmigrodzkej (1987, 527) môže tiež odkazovať na Schellingovo sprostredkovanie. Známejšia než Schlegelova koncepcia irónie je v Poľsku teória humoru Jeana Paula<sup>11</sup> a predovšetkým Hegelova kritika romantickej irónie. Krasieński, autor jedného z mála ohlasov na Słowackého ironické dielo, chápe iróniu zreteľne v kontexte kritickkej koncepcie Hegela, rovnaké nadväzovanie na Hegela nachádzame aj u neskoršieho literárneho kritika Edwarda Dembowského.<sup>12</sup>

Diskusia o romantickej irónii ako estetickom koncepte sa v Poľsku otvára až spomenutými dielami Źmigrodzkej. Jej žiak Włodzimierz Szturc predložil v roku 1992 prvé monografické spracovanie tohto fenoménu, ale bez toho, aby sledoval stopy romantickej irónie v Poľsku.<sup>13</sup> Túto úlohu podmienenčne spĺňa jeho ďalšia publikácia ôsmich skíc o irónii<sup>14</sup>, ktorá prináša lektúru *Beniowského* a *Fantazy* a odraziac sa od Słowackého pokračuje výberom ďalších predstaviteľov irónie, a to Ariosta, Cervantesa, Shakespeara, Swifta, Fieldinga, Sterneho a Byrona. Ešte menej sa poľskými implikáciami zaoberá najnovšia práca Agaty Bielik-Robson<sup>15</sup>, venovaná dedičstvu romantickej filozofie, a to naj-

<sup>6</sup> ŹMIGRODZKA, Maria: *Ironia romantyczna*. In: Słownik literatury polskiej XIX wieku. Wrocław, 1991. s. 377 – 385. *Etos ironii romantycznej – po polsku*. In: Problemy wiedzy o kulturze, prace dedykowane S. Źółkiewskiemu, red. M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław, 1986, s. 521 – 34.

<sup>7</sup> K nemeckej recepcii poľskej romantiky pozri KLIN, Eugeniusz: *Deutsch-polnische Literaturbeziehungen. Bausteine zur Verständigung von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Köln, 1988, tu najmä s. 53 – 89.

<sup>8</sup> ODYNIIEC, Antoni Edward: *Listy z podróży*. Časť 1. Warszawa, 1961, s. 225 – 229.

<sup>9</sup> V roku 1830 vychádza prvý zväzok *Über die dramatische Kunst und Literatur* ako *Kurs literatury dramatycznej* (Warszawa, 1830) a o rok neskôr rovnako len prvý zväzok *Die Literatur des Altertums und der Neuzeit* ako *Obraz literatur starożytniej i nowożytniej* (Warszawa, 1831). K recepcii Schlegela pozri poznámky Weintrauba (1970), s. 54.

<sup>10</sup> *Przedmowa* k *Balladyna*. Tu a v nasledujúcom cituje podľa výtlačku v „Biblioteka Narodowa” SŁOWACKI, Juliusz: *Balladyna*. Opr. M. Ingłot, Wrocław, 1984<sup>o</sup>, s. 3.

<sup>11</sup> Zdá sa, že recepcia Jeana Paula je v poľskom romantizme dôležitým a nápadným javom, ktorý by si zaslužil presnejší výskum, o. i. patrí Krasieński k stálym čitateľom jeho diela.

<sup>12</sup> Porovnaj ŹMIGRODZKA, Maria: *Etos ironii romantycznej – po polsku*. In: Problemy wiedzy o kulturze, prace dedykowane S. Źółkiewskiemu, red. M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław, 1986, s. 530 – 31.

<sup>13</sup> SZTURC, Włodzimierz: *Ironia romantyczna*. Wrocław, 1992.

<sup>14</sup> SZTURC, Włodzimierz: *Osiem szkiców o ironii*. Kraków, 1994.

<sup>15</sup> BIELIK-ROBSON, Agata: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków, 2004.

mä u Haralda Blooma a Paula de Mana, pričom sa na väčšej ploche venuje aj romantickej irónii.

Polonistický výskum hovoril v súvislosti s *Balladynou* a obzvlášť s *Beniowským* vždy aj o ironickom Słowackom. Oba veľmi dobre informované a filologicky erudované príspevky o *Balladyne* od Zofie Szmydtowej<sup>16</sup> a Wiktora Weintrauba<sup>17</sup> uvažujú o Słowackého irónii mimo kontextu romantickej irónie, pričom hlavne Weintraub nechce vylúčiť sprostredkovanie romantickej lektúry Shakespeara cez bratov Schlegelovcov. Pre Treugutta nepredstavuje napokon v jeho kľúčovej monografii o *Beniowskom*<sup>18</sup> irónia centrálny východiskový a cieľový bod. Jedine Żmigrodzka a takmer súčasne Julian Maślanka<sup>19</sup> sa zaoberajú Słowackim v kontexte romantickej irónie. Żmigrodzka sa pritom vyslovuje predovšetkým o *Balladyne* a *Beniowskom* a hodnotí originalitu Słowackého irónie v dráme značne vyššie ako v poéme (Żmigrodzka, 1987, 531). Mimo rámca polonistiky skúma rumunsko-americký komparatista Virgil Nemoianu vo svojej knihe *Podrobovanie romantizmu* (*The Taming of Romanticism*)<sup>20</sup> romantickú iróniu v jej neskororomantickej podobe a prináša zaujímavú spoločnú lektúru Musseta, Grabbeho, Büchnera a napokon aj Słowackého, pričom si uňho bližšie všima *Mazepu*, *Fantazyho* a *Balladynu*.

O romantickej irónii u Słowackého hovoríme preto, lebo irónia, na čom trval už Krasiński pri diele *Balladyna*, nie je len prostriedkom zobrazenia, ale základom celého textu a jeho poetologickým zdôvodnením: „Humor, t. j. stála zmes tragicckosti a komicckosti, musí tu vystúpiť ako tvorivá sila.“<sup>21</sup> Irónia je postihnutel'ná v mnohých Słowackého textoch, najmä v etape medzi rokmi 1832 – 1842. Podobnými črtami ako *Balladyna*, *Beniowski* a *Fantazy* sa vyznačujú predovšetkým *Mazepa* a *Cesta do svätej zeme* (*Podróż do ziemi świętej*) a stopy tragickej irónie sa nachádzajú už v diele *Kordian* a najmä *Lilla Weneda*. Všeobecne platí, že všade tam, kde Słowacki pracuje na konštrukcii mýtu – a takmer všetky drámy po *Márii Stuartovej* stváňujú mýtus, resp. pracujú s mýtom, predovšetkým historickým, či už v rámci dobového alebo historicko-fantastického materiálu – potrebuje iróniu, aby sa mýtus neinscenoval priveľmi bezprostredne. Textom *Balladyna*, *Beniowski* a *Fantazy* sa na tomto mieste budeme venovať zvlášť, sú primárne založené na irónii a vytvárajú vo vzťahu k nej kontinuum. V *Balladyne* sa konštituuje romantická irónia a v tomto akte dovoľuje hovoriť zároveň o historickom mýte. Irónia a mýtus sa pritom musia, resp. môžu za sebou alebo medzi sebou prekračovať. V *Beniowskom* je už

<sup>16</sup> SZMIDTOWA, Zofia: *Ariostyczna droga Słowackiego*. In: W kręgu renesansu i romantyzmu. Warszawa, 1979, s. 537 – 581; tamže, *Słowacki – Cervantes. Związki i analogie*, s. 512 – 537.

<sup>17</sup> WEINTRAUB, Wiktor: *Balladyna czyli zabawa w Szekspira*. In: Pamiętnik Literacki LXI, 1970, č. 4, s. 45 – 89.

<sup>18</sup> TREUGUTT, Stefan: *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa, 1964.

<sup>19</sup> MAŚLANKA, Julian: „Gorzkie dzieło” Juliusza Słowackiego – *Balladyna*. In: Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje. Časť 1. Red. S. Grzeszczuk, Rzeszów, 1987; rovnako In: Oświecenie – Romantyzm. (Lektury polonistyczne). Časť 1. Kraków, 1997, s. 241 – 266.

<sup>20</sup> NEMOIANU, Virgil: *The taming of romanticism. European Literature and the age of biedermeier*. Cambridge, 1984.

<sup>21</sup> KRASIŃSKI, Zygmunt: *Kilka słow o Juliuszu Słowackim*. In: Dzieła literackie. Časť 3, Warszawa, 1973, s. 259.

romantická irónia, prevzatá z Byrona, k dispozícii, stáva sa takpovediac sekundárnou. Z historického materiálu Barskej konfederácie, z vyhne novej identity, však nevznikne nijaký nový národný mýtus, na jeho miesto nastúpi nový básnický seba-koncept. Vo *Fantazy* sa nakoniec romantická irónia stáva figúrou. Dielo je plné akýchsi režisérov, ktorí však napokon všetci stroskotávajú na svojich projektoch sveta a vzájomne sa demaskujú. Nekonečno irónie a tým neuchopiteľná meta-inštancia romantického diela sa stráca vo svojom „páde“ do textu. Romantická irónia prestáva byť hýbateľom predvedenej semiózy, ale stáva sa sama jej objektom. Jedine v zmnožení postáv zostáva zachovaná spomienka na starú romantickú iróniu.

### **Balladyna a konštituovanie romantickej irónie**

*Balladyna* vzniká v roku 1834 po diele *Kordian*, publikovaná je však až v roku 1839 po Słowackého návrate z Paríža, pričom zostáva nejasné, či pri nej rovnako ako pri texte *Mazeppa* nejde o neskoršiu verziu. Ťažko si však predstaviť, že ironický charakter hry je výsledkom neskoršieho prepracovania. Romantická irónia podľa nášho názoru funguje ako reakcia na novú situáciu poľskej literatúry v emigrácii, tá vytvára pre Słowackého, ktorý sa v dráme *Kordian* postavil zoči-voči očakávaniam emigrácie, istý druh úniku, či presnejšie taký priestor slobody, v ktorom mohol sformulovať svoj koncept literatúry v jej novej historickej zodpovednosti. V roku 1839 by bol taký koncept prekonaný.

Irónia sa v *Balladynе* vo veľkej miere prekrýva s fantastikou, presnejšie zastáva funkciu romantickej fantázie. Vzniká primárne zo susedstva dvoch rozdielnych úrovní, resp. skutočností – fantastickej vs. historickej skutočnosti, sociálne nízkych vs. sociálne vysokých vrstiev. Zdvojenie vytvárajú spočiatku zrkadlenia v dramaturgickej stratégii anticipácie. Predovšetkým charakter prvého dejstva je poznačený takýmito predvídaniami a predtuchami. Práve tu Goplana spolu so svojimi komplicmi spôsobí spolu s matkou oboch sestier nesprávny výber nevesty nič netušiaceho Kirkora, pričom divák vie stále viac ako divadelné postavy. Zdvojenie sa však realizuje zvlášť v rámci veľkého počtu podvojných postáv, počínajúc oboma sestrami, dobrou Alinou a zlou Balladynou, cez oboch popielovských kráľov, skutočného a uzurpátora, cez pár Goplaninho služobníctva s oddaným Skierkom a ironicky ničivým Chochlikom, až po postavu Grabieca a hlavnej protagonistky Balladyny ako oboch kandidátov na kráľa z ľudu, kráľa na jeden deň. K zdvojovaniu patrí aj maskovitvosť. Masky je príznakom meravej, prebranej formy, čo sa dá zreteľne postrehnúť v hrdinskej maske Kirkora a básnickej maske Filona. K zdvojeniu napokon patrí aj klam, ktorému hrdinovia podliehajú vo svojich zámenách v rámci jednotlivých rovin, prípadne ho prijímajú, aby zamenili jednotlivé roviny, a to najmä u Balladyny. Zdvojenie sa v takejto mnohosti začína automatizovať, binárne operácie nevytvárajú žiadne významové centrum, ale sa rozptyľujú, stávajú sa čistým plurálom.

Uvedené podvojnú postavy prislúchajú zakaždým rozličným rovinám a spôsobom bytia, vyznačujú ich, ale zdvojenie nachádzame aj v rámci jednej roviny, predovšetkým v podvojnú postave Balladyny a von Kostrina, ktoré sa obe rovnako usilujú o moc. Toto zdvojenie nadobúda opačný význam než vo vyššie uvedenom rade postáv. Zdvojenie neníči význam, ktorý ich zakladá, v tomto prípade vzťah k moci, ale dokonca ho posilňuje.

Vývin dvojníckej konštelácie *Balladyna* – von Kostrin vedie k odstráneniu jednej postavy, totiž Nemca von Kostrina, a síce pomocou mäúcej hry s dvoma len zdanlivo rovnakými polovičkami jablka, z ktorých je však jedna smrteľná, pretože nôž, ktorý krája jablko, má jedovatú a nejedovatú stranu čepele. Zdvojenie si aj pri falošnom zdaní a zrkadlení zachováva svoj význam. Na konci je *Balladyna* sama a stáva sa kráľovnou, aby sa neskôr stala obeťou trojitého rozsudku, ktorý sama nad sebou vyriekla. Tak ako väčšina postáv, aj ona v závere hry umiera zasiahnutá bleskom.

Ich príklady alebo druhý rad zdvojení a znásobení sa nachádza v poslednej časti hry, keď inštancia, ktorá stála na počiatku všetkých týchto zdvojení a zmnožení, a to *Goplana*, zmizne. Pozornosť väčšiny interpretov vzbudila skutočnosť, že hra sa rozpadá na dve časti: čo sa začalo ako fantastická rozprávková dráma, končí sa ako tragédia z kráľovského dvora. Otázkou zostáva, či sémantická zmena, ktorá je zároveň aj zmenou atmosférickou, znamená zároveň aj zmenu irónie, či irónia mizne alebo sa len mení?

Jednu z prvých odpovedí poskytuje rámec diela. Venovanie *Krasińskému* z 9. 7. 1839 a silne metateatralistický epilóg, ktorý pripomína Tieckovo dielo *Kocúr v čižmách* (*Der gestiefelte Kater*), vytvára svojský a – ako sa ukáže – poetologický rámec. Oba texty síce prináležia rôznym žánrom a pochádzajú z rozličných období, a preto sú veľmi odlišné, ale zároveň sú viacnásobne prepojené. V oboch je reč o autorovi a diele, v predslove programovo a v epilógu ironicky, a rovnako obidva hovoria o problematike recepcii, ako vieme, tak sa aj vo vrchovatej miere naozaj stane a postihne to celý rad *Słowackého* ironických textov, na počiatku ktorého stojí *Balladyna*.

V epilógu nedeklamuje kronikár *Wawel* hru, ale historické, a tým aj nacionálne námietky proti hre ako ich (seba-)paródiu. Tým sa stane obrana historickej pravdy vzdaním holdu autorovi diela. Jeho, ovenčeného vavrínovým vencom, nemôže na rozdiel od hrdinky hry trafiť blesk. Pre naše zhrnutie to znamená: hra sa nekončí smrťou hlavnej protagonistky, ale ironickým epilógom, v ktorom nejde o dielo, ale o spôsob spracovania a zvlášť o jeho tvorcu, samotného autora. Najparodickejšia postava kronikára za hlasného nesúhlasu publika síce nezvestuje básnickú korunováciu autora, ale primerane k svojmu kronikárskemu charakteru len referuje a sofistikovane vyvodzuje:

*PUBLICZNOŚĆ*

*Cóż powiadasz na piorun?*

*WAWEL*

*Sądzę o piorunie,*

*Że kiedy burza bije, trzeba bić we dzwony,*

*Że gałązka laurowa lepsza od korony,*

*Bo w laur piorun nie bije ani głowie szkodzi.*

*PUBLICZNOŚĆ*

*Czy jesteś tego pewny?*

*WAWEL*

*Ten, co w laurach chodzi,*

*Autor niniejszej sztuki, słusznie wam opowie,  
Że odkąd nosi wieniec laurowy na głowie,  
Piorun weń nie uderzył.*

**PUBLICZNOŚĆ**

*Pochlebiasz, mój łysy,  
I królom, i poetom... Idź precz za kulisy!*<sup>22</sup>

Prekvapujúca obhajoba autora z kronikárových úst pochádza zo starého horáciovského toposu *Exegi monumentum*, ktorý až v neskoršej posmrtnej sláve zaistuje básnikom prevahu nad svetskou mocou. Zo štylistickej neprimeranosti, s akou sa tu používa topos básnika, dalo by sa domnievať, že ide o docielenie jeho paródie, keby v predhovore neskôr napísaného venovania vo forme listu neprehovorilo rovnaké, ale teraz už explicitné sebaujadrnenie.

List samotný má štruktúru rámca a vnútra textu. Kým témou vnútra textu je romantická irónia a porovnanie Słowackého s Krasieńským, rámec rozvíja básnický obraz, začínajúci sa pohľadom na slepého gréckeho pevcu na ostrove Chios, ktorý spieva moru svoje najkrajšie piesne a lúči sa s básnením, lebo sa mu nedostáva nijakého ľudského ohlasu:

*I odszedł od harfy swojej smutny Greczyn nie wiedząc, że najpiękniejszy rapsod nie w sercach ludzi, ale w głębi fal Egejskiego Morza utonął. (2)*<sup>23</sup>

Táto melanchólia sa v ďalšom vývine obrazu básnika a podobenstva o JA zruší a zlomí tým, že sa v prírode navráti vlastná pieseň o prírode a v tomto romantickom dotyku s najvlastnejším, pôvodným, ktoré je v prírode ešte vždy prítomné, sa môže napokon stať hlasom srdca:

<sup>22</sup> **OBEENSTVO**

*A coże powieś na ten hrom?*

**WAWEL**

*Wed' każdy źiak wie,*

*że treba zwońi', keď sa búrka v mračních kniše,*

*że nad korunu veniec wawrina čnie wyżšie.*

*Do lauru neudrie hrom, głave neuškodź.*

**OBEENSTVO**

*Si presvedčeny?*

**WAWEL**

*Ten, čo pod wawrinom chodź,*

*pówodca tejto hry, ten úprimne wam powie,*

*że odkedy ho zdobia listky wawrinové,*

*hrom netresol doń.*

**OBEENSTVO**

*Ty sa liškaś, mam'as łysy,*

*I básnikom i królom... Hybaj za kulisy!*

SŁOWACKI, Juliusz: *Balladyna*. Preložil Wojtech Mihálik. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1960, s. 204.

<sup>23</sup> *I odišiel smutný Grék od svojej harfy, nevediac, że najkrajšia bohatterska pieseń sa nevnorila do ľudských serdec, ale do głbky wln Egejskiego mora.*

SŁOWACKI, Juliusz: *Balladyna*. Preložil Wojtech Mihálik. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1960, s. 7.

*Sluchaj w ciszy powietrznej, czy echo tego hymnu, który mi serce uciszał, nie drga dotąd w kryształowej atmosferze? Szukaj mojego śladu w powietrzu i na fali, a jeśli o mnie na fali i w powietrzu nie słycać, to znajdź mnie w sercu twoim i niech ja będę jeszcze z tobą przez jedną godzinę. Wszak darem to jest Boga, że my umiemy myśłą latać do siebie w odwiedziny. (6) <sup>24</sup>*

Hybris JA, o ktoru sa ešte Mickiewiczov Konrad triešti, akoby sa tu stupňovalo prostredníctvom listu priateľovi. Presvedčenie o vlastnej básnickej kvalite sa tu nepredvádza v monológu, ale v rozhovore s priateľom, a volá po vzájomnom pochopení a priateľstve dvoch duchovne príbuzných duší, ktoré sa tu nie bez rozvahy apostrofuje ako „boží dar“.

Aj romantická irónia, ktorá ako nástupníctvo po Ariostovi necháva z chaosu vzniknúť proti zvyku prirodzený „živý“ poriadok, správa sa podľa „božieho zákona“:

*a jeżeli to wszystko ma wnątrzną siłą życia, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzódnie nie słyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy, we śnie nawet, nie widziane istoty; jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił: to Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską – a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błysnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości. (3) <sup>25</sup>*

Záblesk významu však trvá len moment, je len zákmitom nad nerozlúštiteľným paradoxom, ktorý v Balladyne, vraždami postupujúcej nahor až k mýtickej kráľovnej Poľska, nadobúda svoju najradikálnejšiu formu. K romantickej irónii patrí popri paradoxu rovnako aj radenie, ktoré sa v tomto predhovore nechápe postromanticky ako následné radenie, ale ako vždy vyššie sa navrhujúci sekundárny poriadok, ním sa má prekryť, resp. novým životom naplniť, primárny významový znak, spomienka na rodnú ruínu nad Krzemiencom. Je zároveň niečím viac než len prírodou, pričom ono bolo „viac“ nie je legitimizované s ohľadom na vlastné dielo, ale dielo priateľa Krasińského:

*powiem ci, że Balladyna jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju Ariosta, który ma się uwiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych. Cienie już różne ludzi niebytych wyszły ze mgły przedstworzenia i otaczają mnie ciżbą gwarzącą: potrzeba tylko, aby się zebrały w oddzielne tłumy, ażeby czyny ich ułożyły się w postacię piramidalne wypadków, a jedną po drugiej garstkę na świat wypychać będą; i sprawdzą się może*

<sup>24</sup> *Načúvaj na vzdušnom tichu, či sa ozvena toho hymnu, ktorý mi upokojil srdce, nechvie dosiaľ v krištáľovom ovzduší? Hľadaj moju stopu vo vzduchu i na vlne, a ak o mne na vlne ani vo vzduchu nič nečúť, nájdi ma v svojom srdci, aby som ešte hodinku s tebou prežil. Veru je to dar od boha, že sa vieme navzájom navštevovať v myšlienkach.*

SŁOWACKI, Juliusz: *Balladyna*. Preložil Vojtech Mihálik. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1960, s. 9 – 10.

<sup>25</sup> *– ak to všetko má vnútornú silu života, ak sa to vytvorilo v básnikovej hlave podľa božských zákonov, ak nadšenie nebolo horúčkou, ale skutkom tej zvláštnej moci, ktorá šepce do ucha výrazy nikdy predtým nepočuté a očiam ukazuje postavy ani vo sne nikdy nevidané, ak bol básnický inštinkt lepší ako rozum, ktorý neraz tú alebo onú vec potúpil – potom Balladyna napriek logike a histórii zostane poľskou kráľovnou a blesk, ktorý dopadol na jej chvíľkové panovanie, šľahne a rozoženie hmlu dávnych udalostí.*

SŁOWACKI, Juliusz: *Balladyna*. Preložil Vojtech Mihálik. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1960, s. 8.



sny mego dzeiinstwa. Bo ileż to razy patrząc na stary zamek, koronujący ruinami góre mego rodzinnego miasteczka, marzyłem, że kiedyś w ten wieniec wyszczerbionych murów nasypię widm, duchów, rycerzy; że odbuduję upadłe sale i oświecę je przez okna ogniem piorunowych nocy, a sklepieniom każe powtarzać dawne Sofoklesowskie „niestety!“! A za to imię moje słyszane będzie w szumie płynącego pod górą potoku, a jakaś niby tęcza z myśli moich unosić się będzie nad ruinami zamku. – O! nie mów mi, że z dzwonek polnych większa ozdoba ruinom niż z tego wieńca myśli, w który je ubierze poeta: – bo choć róże rosnące na ruinach palacu Nerona rozwidniały nam pięknie te gruzy: to jednak jaśniej mi je oświecił ów duch Irydiona, któregoś ty pod krzyżem w Kolosseum położył i nakrył złotymi skrzydłami anioła.<sup>26</sup>

Jednotlivé umelecké dielo už nie je uzavretým textom, ale súčasťou nekonečného procesu alebo metamorfózy, ktorá sa nikdy neukončí. Prazákladom tohto vertikálne usporiadaného radenia „pyramídových postáv“ je zámok na kopci, ktorý bol v detstve považovaný za totálny významový znak a teraz má byť sekundárne napodobený silou imaginácie.

Súhrnne to znamená: programové výroky, zaznievajúce v rámci *Ballady*, primárne krúžia okolo irónie a vytvárajú z principiálne chápanej irónie os diela. Osobitné vlastnosti irónie, ako jej paradoxnosť, procesualnosť a sekundárnosť, tvoria súčasť romantickej irónie. Irónia nemizne spolu s Goplanou, čím sa vraciame k otázke, nastolenej v úvode, ale naznačuje len jej tragickú formu, ktorá jej náleží od čias moderny. Len naozaj nepriame vynorenie sa autora v závere dokladá okrem toho všeobecnú platnosť irónie. V irónii možno udržať sebautváranie a sebaničenie akoby zavesené vo vzduchu. JA sa udržia vo „vzájomnom pôsobení medzi JA a NE-JA“, ktoré je „vzájomným pôsobením v rámci seba samého“.<sup>27</sup>

Klasická estetika úplnej sebaidentity a harmonicky organizovanej štruktúry umeleckého diela sa podľa toho nahrádza typom umeleckého výtvoru, ktorý je charakterizovaný prostredníctvom ne-identity, disimulácie, inakosti a rozličnosti (diferencie).<sup>28</sup>

O irónii sa nehovorí. Básnik, ktorý je jej inštanciou v texte, sa sám v *Ballady* neobjavuje, iba jeho parodická podobizeň je prítomná vo Filonovi, ktorý mimochodom ako jediná postava drámy nezahynie. Autor je inštanciou irónie, ale nie je jej pánom.

<sup>26</sup> ... Lebo ti poviem (...), že *Ballady* je len epizódou veľkej básne ariostovského typu, ktorá sa má skladať zo šiestich tragédií, čiže dramatických kronik. Rozličné tóny nejestvujúcich ľudí už vyšli z hmly predstvorenia a obklopujú ma ako rozvravený zástup; treba len, aby sa usporiadali do jednotlivých skupín, aby sa ich skutky pospájali do pyramidálnej skladby dejov – a ja budem posielať na svet jednu hřstiku po druhej, a možno sa splnia sny môjho detstva. Lebo po každom raz, keď som hľadel na starý hrad, čo ruinami korunoval horu môjho rodného mestečka, sníval som, že do toho venca ošarpaných múrov nasypem prizraky, duchov a rytierov, že znovu postavím zrúcané sály a cez okná ich osvetlím ohňom nočných búrok, že klenbám rozkážem opakovať dávne sofokľovské „bohužia!“! A zato moje meno zaznie v šume potoka, plynuceho pod horou, a čosi ako dúha mojich myšlienok sa bude vznášať nad zrúcaninami hradu. – Ó, nevrav mi, že polné zvončeky sú väčšou ozdobou ruín ako ten veniec myšlienok, do ktorého ich oblieka básnik: lebo hoci ruže rastúce na ruinách Nerónovho paláca spríjemnili nám to rumovisko, predsa len jasnejšie mi ho svetlil duch Iridióna, ktorého si ty položil v Koloseu pod kríž a prikryl zlatými krídlami anjela.

SŁOWACKI, Juliusz: *Ballady*. Preložil Vojtech Mihálik. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1960, s. 8 – 9.

<sup>27</sup> FICHTE, Johann Gottlieb: *Gesamtausgabe*. Zv. 1. Vyd. R. Lauth, Stuttgart, 1964, s. 414; citované podľa BEHLER, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn, 1997, s. 109.

<sup>28</sup> BEHLER, Ernst: Ref. 27, s. 87.

Korunovanie autora na básnika, víťazstvo umenia nad neprekonateľnou heterogénnosťou skutočnosti ostáva súčasťou rovnakej ironie, len v nej môže nájsť svoj výraz.

Pre interpretáciu ironie v samotnom diele to znamená: ironia, ktorá sa začína ako hravo ľahká, čarovná a vždy aj ako satirická narážka na dobovú literatúru a politiku, je tou istou silou, ktorá nám ukazuje tragické peripetie sebaodcudzenej Balladyny na jej ceste nahor. Koniec sa otvára smerom k začiatku a naopak. Prebiehajúca binárnosť prejavov chce vytvoriť význam v konečnom dôsledku nie formou vylúčenia, ale prepojenia. Balladyne sa darí takmer až do záveru vyhnúť stálemu procesu eliminovania a zdá sa, že po rade vrážd, ktoré spácha, ostane na konci jedinou pretrvávajúcou silou. Svojou smrťou sa však sama zaraďuje späť do toho radu, ktorý chcela opustiť. Balladyna sa stáva vo vzťahu k ostatným postavám rovnakou ako ony a ony rovnakými ako ona.

Analógia začiatku a konca sa ukazuje zreteľne v stvárnení Goplany. Tá uvedie do chodu mäťúcu hru, ktorá sa zo sna letnej noci premení na nočnú moru. Podstata nespočíva v jej rozprávkovej inakosti, inštanciou ktorej sa stáva v kontexte rozprávky a mýtu vodná víla. Neplatí to však jednoznačne, lebo jej atlanti Chochlik a Skiera, ale aj jej milý Grabiec, čo neopätuje jej lásku, od začiatku ju vidia dvojako, a preto ambivalentne. „Vidím niečo rybacie v tej divnej osobe“ (I, 2, 418). Dôvod, ktorý nám ponúka dianie, spočíva v Goplaninej neopätovanej, „svetskej“ láske ku Grabieci, pôvodnému milému Balladyny. V tejto láske už nie je absolútnou, čistou bytosťou, ale hybridnosťou medzi čírou fantáziou a realistickou určenosťou. Zo žiarlivosti nespustí túto mäťúcu hru zámien len raz, ale dokonca dvakrát, prvá sa skončí smrťou pravej nevesty z ľudu Aliny a nesprávnym výberom Balladyny, druhá smrťou kráľa na jeden deň, smrťou milovaného Grabieca, ktorý dostane od Goplany pravú korunu a Balladyna ho kvôli nej zavraždí. V oboch prípadoch sa stará literárna (ľudová) látka prevráti vo svoj opak, prevrátenie je zreteľné najmä v známej fraške o kráľovi na jeden deň, ktorého literárna tradícia je vybudovaná oveľa silnejšie ako sestrovražda. Pustovnícky kráľ Popiel identifikuje Goplanu v treťom dejstve sám ako element zla:

*Slychać śmiech w lesie.*

*Wszelki duch! W lesie śmieją się szatani!  
Wiedźma goplańska z diablików orszakiem  
Śmieszcy ponure dęby, a z płaczących  
Brzóz się najgrawa.*

*Slychać odgłos łowów i psów łajanie.*

*To łowiec umarły  
Mglistymi psami mgliste pędzi tury  
Błyskawicowym wichrem oślepięne.  
Pójdę... i łowy przeżegnam, niech giną  
Na wieki wieków... Lecz to nie rozsądek  
Śąsiedztwo diabłów mienić w nieprzyjaciół. (III, 3, 451 – 60)<sup>29</sup>*

<sup>29</sup> (Čuť smiech v lese.)

*Chváľ každý duch! To satani sa smejú!  
Goplanská vedma s húfom svojich škriatkov*

Goplana v závere mizne nie preto, že ju vytesní Balladynino víťazstvo a stane sa jednou z jej obetí, ale pretože vie o ohavnom číne:

*Anioł kar ze mną popłynie  
Krzycząc mi w duszy: „Pamiętasz  
O róż i malin krainie“.  
Bądźcie zdrowi! bądźcie zdrowi!  
Poplątałam ludzkie czyny  
Tak, że Bogu mścicielowi  
Trzeba wziąć grom i upuścić  
Na ludzkie dzieła i winy... (V,1, 35 – 42)<sup>30</sup>*

Zlo v Goplane, a tým aj jej analógie s Balladynou, nie sú však jediným výkladom postavy. Goplana stojí vždy v blízkosti básnickej imaginácie ako hybný moment prevráteného sveta, a tým aj romantickej irónie. Ako inštancia fantastického nie je jednoduchou postavou, ale spolu s oboma pomocníkmi komplexnou konšteláciou. Skierka a Chochlik sa sami uvádzajú ako dve rozvinuté epitetá romantickej irónie, takže až prehnane zreteľne stelesňujú konštruktívnu a deštruktívnu silu romantickej irónie a v tejto jednoznačnej funkčnosti ju aj ironicky prevracajú. Skierka sa vo svojom stálom a pozitívnom vzťahu ku Goplane, ktorú vníma ako zjavenie krásy (I, 2, 291n), stáva básnikom a v tejto funkcii aj kontrapostovou k Filonovi, ale aj Chochlik zostáva vo svojom kontrapohľade – krátko pred Skierkom historicky situoval a sparodoval Goplaninu krásu ako časť osvieteného projektu (I, 2, 260n) – inštanciou básnického jazyka.

Goplanina láska ku Grabiecovi, ústredný sujet drámy o víle, v prvej rovine sa zakladá na známej romantickej rozprávke alebo mýte o Undine a Rusálke, na paradoxnom

---

*šantí a vysmieva sa z chmúrnych dubov  
a z plačúcich briez.*

*(Čuť hlasy lovcov a brechot psov.)*

*A to mŕtvy lovec*

*s hmlistými psami loví hmlisté tury,*

*blyškavicami vichrov oslepené.*

*Pôjdem... a lov ten zažehnám, nech zhynie*

*na veky vekov... Nie je to však múdre:*

*susedov ďabľov meniť v nepriateľov.*

SŁOWACKI, Juliusz: *Balladyna*. Preložil Vojtech Mihálik. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1960, s. 117.

<sup>30</sup> *Za mnou anjel trestajúci*

*skričí: „Mysli na krajinu*

*malín, ruží – nos ju v srdci.“*

*Zdraví mi tu zostávajúte!*

*Poplietla som ľudské činy,*

*takže boh, čo pomstu nájde,*

*musí tresnúť hromy samé*

*v dielo ľudí, na ich viny...*

SŁOWACKI, Juliusz: *Balladyna*. Preložil Vojtech Mihálik. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1960, s. 171.

spojení dvoch nerovných bytostí, čo sa tu viacnásobne a komicky prevracia. Jédnak to nie je mladík, ktorý podľa hne príťažlivosti dievčaťa z vodného živlu, ale naopak dievča, a je to muž, kto sa tu zjavuje v úlohe vytúženého partnera. Tento ‚archiromantický‘ vzťah víly a mladíka nadobúda v hre ďalší význam. Grabiec je pre Goplana milencom a niekým iným a zároveň kónickou dvojakou postavou. Je podobnou inštanciou imaginácie ako Goplana. Jeho predstavivosť ale nemožno však odvodiť tak ako Goplaninu od iných živlov, akými sú voda a vzduch, ale od kontaktu so sexualitou a s jej ambivalenciou, ktorej je výhonkom. Predstavuje v hre „inakosť“ sexuality, stane sa v zrejmej *gendershift*, v rodovej zmene tým vytúženým „iným“.

Grabiec sa hrá s jazykom. Hoci jazykom príliš nedisponuje, oddáva sa mu. Necháva sa viesť porekadlami a idiomami ako jazykovými hrami predpripraveného jazyka. Nestáva sa v úlohe kráľa na jeden deň objektom hry, čo by naplnilo očakávania tradovaného sujetu, ale zostáva dlho jej subjektom. Vklízne do úlohy kráľa a satiricky demaskuje moc. Napriek tomu, že je inštanciou imaginácie, podobne ako Goplana nedokáže však skutočne prehliadnuť a viesť mocenskú hru. Grabiec napokon prichádza o život a dáva svojej zvláštne pôsobiacej falošnej premene na smutnú vrbu namiesto hrabu, ako to naznačuje jeho meno, jej neskorší význam. Sú to Goplana a Balladyna, ženy, ktoré po ňom túžili, čo ho poslali na smrť, resp. mu ju spôsobili. Obidve nadobúdajú v postave Grabieca, predovšetkým v jeho prekvapujúco tragickom konci, hlbšiu vnútornú spojitosť:

Keď v hre mizne Grabiec a následne Goplana, zostáva inštanciou romantickej imaginácie už len Filon, ktorý v diele vystupuje ako nepravá, epigónska inštancia literatúry. V komickej maske básnika Filona, ktorá je podobne ako grófova z *Pána Tadeáša*, paródiou na sentimentalizmus, v tomto prípade Karpiňského, zračia sa, resp. odhaľujú aj všetky ostatné masky ako také. To sa zdá byť jeho ústrednou úlohou v hre. Osobitne to platí pre meravú hrdinskú masku Kirkora, ale aj masku kráľa-pustovníka, ktorý ako figúra sa najintenzívnejšie usiluje byť významovým centrom diela, ale práve preto sa nemôže stať jeho inštanciou. Zmeravené do masky sú aj negatívne postavy, ako von Kostrin, a napokon Balladyna. Masky ukazujú na prebratú postavu, všetky osoby v diele sú nezastreto viac postavami z lektúry, najmä Shakespeara, a menej postavami čo i len imaginárnej skutočnosti. Literárna paródia, živiaca sa intertextuálnymi narážkami, je však len výrazom romantickej irónie, ale nie jej základom. Stáva sa znakom, ktorý odkazuje ponad postavu. Kam?

Ako je známe, klasická romantická irónia je výrazom nekonečna, vytvára ironickému JA možnosť seba prekorenia, tlačí ho vždy dopredu a varuje pred „jednostranným a prenáhleným usadením“<sup>31</sup>. Romantická irónia sa stáva víťazstvom umenia.

[potenciálne nekonečno] vlastnej osobnosti (das Selbst), keďže však v prípade romantikov nie JA (das Ich), ale umelecké dielo sa stalo médiom reflexie (Benjamin), tak aj umeleckého diela. Keďže [potenciálne nekonečno] každému určitému výrazu dodáva formu paradoxného a spätné odkazovanie na produktívny chaos, z ktorého vzišla, smeruje romantická irónia k rozpusteniu významotvornej formy a k emancipácii výrazových momentov, ktoré majú samostatnú platnosť.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> BEHLER, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn, 1997, s. 112.

<sup>32</sup> ETSCHER, Justus: *Romantische Ironien*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, zv. 3. Stuttgart, 2001, s. 217.

Čím ďalej hra napreduje, čím väčšími sa inscenuje romantická irónia, tým väčšími necháva Słowacki v *Balladyne* postavy slobodnej imaginácie miznúť a nakoniec končí pri zmeravených figurách. Dielo nepremiestňuje centrum romantickej irónie do samotného umenia<sup>33</sup>, ako by sa dalo očakávať a Schlegelova „univěrzálna poézia“ nenadobúde v texte napokon nijakú figurálnu inštanciu, ale len komickú nápodobu vo Filonovi. Słowacki prenecháva záverečné slovo blesku, ktorý zasahuje Balladynu. Tento blesk nie je žiadnym deus ex machina, žiadnym barokovým divadlom sveta, ktoré v diele *Dziady* prinavrátilo moderné JA ľudskému poriadku, ale výrazom práva, ktorému sa musí podrobiť aj budúca kráľovná, pretože ho zastupuje a mal by byť jeho najvyššou reprezentáciou. To však nedokáže. Zovšeobecnenie to znamená: Słowacki sa v *Balladyne* nakoniec nerozhoduje pre „rozpustenie významotvornej formy a emancipáciu výrazových momentov“, nie umenie ako také zostáva na vypratanej javisku, ale dejinne pesimistický a tragický svet, ktorého výrazom je práve romantická irónia. Keď sa odhalí tento pesimistický základ irónie, umenie síce nemizne, môže však ako v epilógu už len sebaironicky odkazovať samo na seba. Słowacki tu rovnako ako v neskorších textoch trvá na významovej funkcii umenia. Dostáva sa síce ako nikto iný z poľských romantikov na samotnú hranicu významovej funkcie umenia, nájde však vo svojom mystickom obrate práve ten bod, v ktorom sa moderné JA môže znovu ukotviť a stať zmyslotvorným.

Následné zrieknutie sa a zrušenie zástupcov romantického básnického JA stojí v službách Balladyny, ktorá sa v tejto veľmi široko koncipovanej hre stále viac a jasnejšie stáva hlavnou postavou diela, hoci Kirkor a kráľ-pustovník predstavujú oveľa klasickejších reprezentantov tvorby zmyslu. Aj Balladyna sa pritom stáva postavou romantickej irónie, ak vychádzame z toho, že si uchováva svoju kontinuitu.

Keď muži opustia scénu, v hre sa stáva postavou moci Balladyna. Na svojej ceste nahor sa stáva absolútne činnou. Svoje vraždy na ceste k moci nedeleguje, ale vždy ich vykonáva sama. Hnaná Mnemosyné stáva sa však čoraz väčším objektom svojho strachu a ženskou verziou Macbetha. Je ustavične subjektom a objektom, konštrukciou a deštrukciou, a čím ďalej sa v hre posúvame dopredu, nikdy nie je len jednorozmernou, negatívnu postavou ako na začiatku, keď ju záviť a túžba po moci dohnala k sestrinej vražde. Nadobúda hĺbku, práve keď absolútne siahne po moci a dostane sa do blízkosti bludu. Svojím vstupom do mocenských kruhov, ktorý možno splatiť len stratou seba samej, dostáva sa na hranicu mýtu a stáva sa per negationem hypostázou zakladateľského mýtu. Zakladateľský mýtus sa v tejto hre môže inštalovať len prostredníctvom romantickej irónie a nikdy sa od nej nemôže oddeliť. Ak je mýtus cieľom konštruktívnej tendencie postavy Balladyny, je blud, hrozba vlastného rozkladu alebo straty seba samej jeho nevyhnutným protipólom. Blud je tiež figúrou chaosu, ktorý je už od Schlegela zásadnou súčasťou romantickej irónie: „Irónia je čisté vedomie večnej agility, nekonečne plného chaosu.“<sup>34</sup> Chaos má u Schlegela ako „pôvodný chaos ľudskej prírody“<sup>35</sup> pozitívne konotácie, a tak je to aj na začiatku hry až po prvú Balladyninu vraždu. Potom začína

<sup>33</sup> „úplnosť spojenia“ podľa STROHSCHNEIDER-KOHRIS, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen, 2002, s. 11.

<sup>34</sup> SCHLEGEL, citovaný tamže, s. 59.

<sup>35</sup> Tamže, s. 277.

podvojná a ustavične ambivalentná skutočnosť Balladynu s jej neprestajne sa množiacimi náznakmi a predzvest'ami stále väčšími prenasledovať. Ambivalentná, imaginatívna reč väčšiny ostatných postáv, bohatá na narážky, sa u Balladyny premieňa na psychologicky motivovaný, vnútorný rozorvaný monológ osoby naplnenej obavami. Stáva sa jej kontrafaktúrou:

*Mieszam się – bladnę... Ja się kiedyś zdradzę  
Przed matką, mężem... Wszystko się urzekło  
Na moją zgubę. Ludzie jako szpaki  
Uczone mowy, przez okropną władzę  
Sprawiedliwości, nie myśląc o mowie,  
Tak mówią, jakoby tajnymi szlaki  
Dążyli ciągle w głąb serca. (III, 2, 243 – 249)<sup>36</sup>*

*O! biedneż wy myśli,  
Jak dzieci nierozumne cieniów się lękacie.  
Ten starzec słowa moje łączy, składa, zbiera,  
I mówi: „Być nie może... ta kobieta młoda  
Nie zabiła“. A jeśli wie? jeżeli pewny?  
A któż w taką rzecz może uwierzyć jak w pacierz?...  
Ale jeśli uwierzył – jeśli przechodniowi  
Zbłąkanemu opowie straszną zbrodnię pani,  
Nim wymówi nazwisko, złęknie się jak prostak  
Zemsty możnego pana. – A może – jeżeli  
Dobre ma serce starzec; na końcu języka  
Znajdzie litośną radę; Na co ludziom szkodzić?  
A może już zapomniał, a ja nierozsądna  
Myślę, o czym ten starzec myśleć już poprzestał...  
Bo i czymże ja jestem, aby mną się ludzie  
Zajmowali, śledzili, chcieli gubić? – Piekło!  
Tysiącem słów nie mogę zabić tego słowa:  
„On wie“. – Na cożem poszła do tego człowieka?  
Straciłam się; szatańska ręka mnie zawiodła.  
I pomyśleć? że gdyby nie te odwiedziny,  
Starzec byłby jak owe ludzi miliony,*

<sup>36</sup> *Pletiem sa – blednem... Prezradim sa sama  
raz pred nimi... A tu sa všetko zrieklo  
proti mne. Ludia ako d'atle trepú  
a náhodným vše slovom prestrašia ma:  
spravodlivosť, v ich mysli nehynúca,  
tuším už chystá na mňa ranu slepú,  
ktorá ma zasiahne až na dno srdca.*

SŁOWACKI, Juliusz: *Balladyna*. Preložil Vojtech Mihálik. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1960, s. 105.

*Których nigdy na świecie nie spotkałam. Myśleć,  
Że ta sama godzina trwożnych myśli pełna  
Byłaby jak wczorajsze godziny, i może  
Spokojniejsza; bo wszakże wiele by się strachu  
Przez jeden dzień zatarło tajemniczą ciszą.  
Teraz wszystko na nowo odradza się z twarzą  
Okropniejszą. – Zazdroszczę tej, co dzisiaj rano  
Mną była. (III, 5, 683 – 710)<sup>37</sup>*

Chaos sa stane príznakom vyššie zmieneného dejinného pesimizmu. Balladyna sa nepozdvihne sebareflexívne nad chaos, svojím činom uvádza do pohybu podvojný svet. Zdvojeniam a premenám však nevládne, usiluje sa povzniesť nad ne stále novými vraždami, ktoré sa zračili v prvom číne, ale v skutočnosti to nedokáže.

Súhrnne to znamená: po tom, čo sa Balladyna v priebehu diela stala poslednou, a preto najdôležitejšou postavou romantickej irónie, mohla sa otvoriť mýtu, lebo paradox nezmyslu, okolo ktorého sa u Balladyny tvorí mýtus, sa v irónii nikdy nezakrýva a neruší. Zároveň sa pritom dôvera v literatúru, ktorá napokon stojí v pozadí romantickej irónie,

<sup>37</sup> *Ó, myšlienky vy biedne,  
jak nerozumné deti ľakáte sa tóni.  
Ten stavec moje slová spája, skladá, zbiera  
a vraví: nie je možné... nie, tá mladá žena  
nezabila. No ak nie? Akže si je istý?  
A kto mu môže uverit' jak očenašu... ?  
A ak aj uverí – keď stavec blúdiacemu  
pútnikovi tam rozpovie mój strašný zločin –  
kým povie meno, prostáček sa zľakne pomsty  
mocného pána. – Ale možno, že má dobré  
srdce ten stavec, súcitnú že nájde radu  
na konci jazyka: Ach, načo ľuďom škodiť?  
Možno aj zabudol už a ja, nerozvážna,  
myslím len na to, na čo on prestal myslieť...  
Veď čím som ja, aby sa mnou ľudia stále  
zaoberali, zamýšľali zničiť? – Peklo!  
Nemôžem tisícok slov zabiť tie dve slová:  
on vie. – Ach, načo som sa tárala ta za ním?!  
Satanská ruka ma ta, pomätenú, viedla.  
A keď si pomyslím, že nebyť mojej cesty,  
bol by mi neznámym jak milión ľudí,  
ktorých som nikdy nestrela – a že tá istá  
hodina, plná strašnej, bezhraničnej trýzne,  
bola by ako každá iná, ba je možné,  
že pokojnejšia, lebo veľa by som strachu  
vedela za deň ukryť do tajomnej tíše!  
Teraz sa všetko znova s príšernejšou tvárou  
Približuje. – Ach, závidím tej, čo dnes ráno  
bola mnou.*

SŁOWACKI, Juliusz: *Balladyna*. Preložil Vojtech Mihálik. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1960, s. 128 – 129.

a s ňou súvisiaca autonómia umenia, nestáva zdaním skutočnosti, ale možnosťou, ako artikulovať existenčný pesimizmus. Takto poňatá romantická irónia reaguje na výčitku, opakovanú po roku 1832 ustavične kritikou, ktorú adresoval Słowackému aj Mickiewicz: „že je to krásna architektonická stavba, ako vznešený chrám, avšak je to chrám bez Boha.“<sup>38</sup> Už v *Balladyne* sa vyjasňuje, že Słowacki chrám umenia nechce nechať prázdny. Zmyslotočné figúry, ktoré tam vpúšťa, vznikajú – primerane romantickej irónii – iba per negationem, sú to „pyramídové postavy“ figúry neuzatvoreného procesu.

V *Kordianovi* sa Słowacki výraznejšie odklonil od Mickiewiczovho vzorca poľskej literatúry po roku 1831, máme tu rovnakú premenu osamelého byronovského subjektu na nemenej osamelého, ale historicky zodpovedného hrdinu. Kordian však opúšťa Konradovu celu, vkročí do dejín a musí tam zakúsiť ohrozenie nového patriotického hrdinu až po jeho zrušenie. Premena vzorca patriotickej literatúry sa udeje zvnútra. Kordianov nový politický jazyk sa ukazuje ako jazyk klamu. (Seba)klam sa však ešte u Kordiana nemôže zobrazit' ako oslobodenie, ale ako strata „ja“. Słowacki si prostredníctvom romantickej irónie vytvára v *Balladyne* slobodný priestor, z ktorého vzniká mýtická figúra. Mýtus nemusí byť zrušený, vzniká až vo funkcii irónie. Nemôže však byť rozpisovaný, ale je inštalovaný ako čistá valencia. *Balladyna* sa nestáva figúrou mýtu, ale odkazuje naň.

### Romantická irónia v službe básnika subjektu v diele *Beniowski*

*Anhell* kráča na Kordianovej ceste ešte ďalej, ako ‚biely hrdina‘ sa nestáva mýtickou postavou, ale stretáva sa na Sibíri s mýtickým Poľskom, klam či blud ostanú mimo neho. Ako vieme, literárna kritika emigrácie reagovala po roku 1831 na Słowackého s väčším pochopením, aj keď nie nadšene na odpoveď, akú dal v *Kordianovi* a *Anhelim* než v *Balladyne*. Prvých päť spevov *Beniovského* ukončil a uverejnil Słowacki v roku 1841. Vracia sa v ňom k *Balladyne* a k romantickej irónii. Východiskom textu sa stáva jeho situácia v literárnom živote.

Podobne ako v *Balladyne* máme aj tu hrdinu, ktorý mýtus nestelesňuje, ale je len jeho nositeľom. Nie je však ako *Balladyna* radikálnou kontrafigúrou, ale poľským Parsivalom. Zdieľa s ním jeho stiesnenosť, vydá sa tak ako on do sveta, nedostane sa však až ku Gralsburgu a prizerá sa obliehanému Bari len z diaľky:

*Atakowano więc Bar, gdy nad Barem  
Beniowski się zatrzymał na wyżyni.  
Na koniu stał jak posąg nad wiszarem  
I patrzył, i rozmyślał, co uczyni.  
Bar jak na dłoni widział, lecz oparem  
Wpół przestłonięty, blady, wojska w linii  
Jak małe nitki mrówek, a na murze  
Rozwijał się dym z harmat w białe róże. (III, 153)<sup>39</sup>*

<sup>38</sup> Takto parafrázuje Słowacki vo svojom liste matke (3. septembra 1832) známu invektívu majstra, aby ju prevrátil naopak a uznal za vnútornú črtu jeho diela. List do Matki, 3. 9. 1832, *Dzieła* 13, 87.

<sup>39</sup> *Napadli Bar, když právě u Baru*



Keď sa Beniowski vyháňa miesta hrdinstva, naráža síce na mystické postavy, ako kňaz Marek, kozák Sawa a dievča Sestina, všetky tieto postavy však uplatnia svoju mýtickú valenciu až v neskorších ukrajinských drámach. V Beniowskom nejde ako v *Balladyne*, *Kordianovi* alebo *Anhelli* o historický mýtus, ale o samotnú literatúru a presnejšie o básnikov. Básnické alebo autorské JA, objavujúce sa v *Balladyne* len ironicky a pomerne diskkrétne, dostáva sa v *Beniowskom* do centra textu a vytláča epické rozprávania a jeho epickú látku zo svojho stredu. Je to autor, kto sa pod ochranou ironie na konci povýši na mýtus: *jdu jinudy – a národ půjde za mnou* (V, 524). Mýtické básnické JA sa premieňa prostredníctvom útočnej satiry na vtedajší literárny život emigrácie. V tomto primárne literárnom ataku na súčasníkov sa básnické JA líči vždy ako autobiografické, útoky smerujú proti kritikom „Mladého Poľska“ na čele s Ropelewským, ktorí rozhorčene bojujú proti Słowackého alternatíve poľskej národnej literatúry.

V *Balladyne* vzniká romantická ironia z komplexného a všeobecného zdvojovania a stáva sa primárnym poznávacím znamením originality. V *Beniowskom* je však najskôr následkom byronovskej imitácie, presnejšie imitácie *Dona Juana*, ktorú mali súčasníci k dispozícii<sup>40</sup>. Sotva iný Słowackého text má taký priamy a silný prototext ako *Beniowski*. Słowackého zaujíma na *Donovi Juanovi* najmä narábanie s ironiou v digresívnom rozprávaní, ktoré od Byrona preberá. Tu sa pokúša prekonať aj originál, menej v morfológii digresie a metatextu, ako v jeho dynamizácii<sup>41</sup> a v jeho neustále napredujúcej, absolútne nastolenej jazykovej artistnosti. Jazyková artistnosť, o ktorej existencii nemala pochybnosti odmietavá ani pozitívna kritika a ktorú v novej recepcii Słowackého zrejme najpôsobivejšie rozpracoval Treugutt, je uňho stále funkciou oktavý. Prísnosť formy sa odráža v metatexte a ironicky sa tematizuje v nespočetných rýmoch. Jazyková artistnosť a romantická ironia do seba zapadajú a zjednocujú silne digresívny text:

*Powiedział wszystko, co pomyśli głowa:  
A czasem był jak piorun jasny, przedki,  
A czasem smutny jako pieśń stepowa,  
A czasem jako skarga nimfy miętki,  
A czasem piękny jak aniołów mowa...  
Aby przeleciał wszystka ducha skrzydłem.  
Strofa być winna taktem, nie wędzidłem.*

*Beniowski stanul na vrcholku skal.  
Jak socha stál a hleděl, po staru  
o slavných činech snil a premítal.  
Jak na dlani Bar viděl, v oparu  
ztlumený, bledý, vojska v šíř i vdál  
jak mravenčí sít nitek – a dým z děl  
se nad zdmi v bílé růže rozvíjel.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha: Mladá fronta 1967, s. 78.

<sup>40</sup> K recepcii porovnaj TREUGUTT, Stefan: *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa, 1964, s. 11.

<sup>41</sup> Treugutt skúmal o. i. osobitosť digresie u Słowackého a ukázal, že digresia nevytvára rozložiteľný text, ale rozpustením sa vytvára spolu s celým textom vnútornú jednotu (ref. 40, s. 157).

*Z niej wszystko dobyć, zamglić ją tęsknotą,  
Potem z niej łyskać błyskawicą cichą,  
Potem w promieniach ją pokazać złotą,  
Potem nadętą dawnych przodków pychę,  
Potem ją utkać Arachny robotą,  
Potem ulepić z błota, jak pod strychą  
Gniazdo jaskółcze przybite do drzewa,  
Co w sobie słońcu wschodzącemu śpiewa... (V 133 – 148)<sup>42</sup>*

Reflexia jazyka ustavične prezrádza jazykový optimizmus, u Słowackého máme ešte ďaleko k neskororomantickému jazykovému pesimizmu Norwida a neskoršej moderny. Mickiewicz považoval pre poľskú literatúru jazykovú artistnosť *Dona Juana* ešte dlho za nedosiahnuteľnú: „Kým v Poľsku vznikne taký jazyk, akým bol napísaný Don Juan, treba ešte dlho čakať.“<sup>43</sup> Słowacki dokázal opak.

Súperenie s Byronom, ktoré je aj a predovšetkým súperením s Mickiewiczom a s jeho *Pánom Tadeášom*, ale okrem iného aj s Malczewským, znamená niekedy pre text stratu autonómie. Neustále usúvzťažňovanie naberá na závažnosti pri literárnej satire, primárnej výplni ironickej digresie.

*Lecz wolę dzieło to rzucić na późniój,  
Bo do porządku mnie wołają woźni...*

*Ci woźni są to krytycy. – Kolego,  
Byłżeś w Arkadii tej, gdzie jezuici  
Są barankami?... Pasą się – i strzegą*

<sup>42</sup> Chci, aby prużny jazyk v každou chvíli  
vyjádřil každé pomyšlení hlavy,  
někdy byl jak chór stepí zasmušilý,  
někdy jak bouře desivý a dravý,  
někdy byl hebký jako nářek víly,  
někdy jak anděl líbezný a hravý –  
a vzlétl křídlem ducha nad blankyt.  
Taktem, ne uzdou strofa musí být.

*Všechno z ní stvořím; rozteskním v ní stíny,  
pak blýskavici zablýskám v ní tiše,  
pak jí dám záři zlaté mlhoviny,  
pak ukážu jí v zlaté slavné pyše,  
potom ji utkám z příze Arachniny  
a potom jako u vesnické chyše  
vlaštovčí hnízdo ulepím jí z bláta –  
a slunci bude zpívat, rozesmátá.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha : Mladá fronta, 1967, s. 133.

<sup>43</sup> Citované podľa TREUGUTT, Stefan: *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa, 1964, s. 6.

*Psów; i tym żyją, co ząb ich uchwyci  
Na pięcie wieszczą. Kraina niczego!  
Pełna wężowych ślin, pajęczych nici  
I krwi zepsutej – niebieska kraina,  
Co za pieniądze bab – truć nas zaczyna. (I, 215 – 224)<sup>44</sup>*

*Jak owe jaje, w którym kiedyś Leda  
Powiła syna bogu-łabędziowi;  
Jak? – dzisiaj się to wytłumaczyć nie da  
Przez żaden nowszy cud katolikowi;  
A gđym tłumaczył, to panna Prakseda  
Święta – aniołek jezuicki, wdowi –  
Jak na kazaniu siedziała sanskryckim,  
A potem dała mi w sam łeb – Witwickim. (I, 633 – 640)<sup>45</sup>*

Ironia stráca v literárnej satire svoju šírku, núti lektúru k viac alebo menej radošnému remeslu dešifrovania tajničiek a každú ďalšiu lektúru k rekonštrukcii mieneného literárnohistorického kontextu. Słowacki túto situáciu radikalizuje tým, že satira vychádza provokatívne z nedorozumenia, ktoré vzbudzuje jeho dielo u dobovej kritiky. Słowacki neuskutočňuje útok proti súčasníkom tak ako Byron alebo Heine nie z nespornej, hoci nerešpektovanej výšky svojho talentu, ale v zúfalom boji o svoje uznanie.

*O! jakże smutno w jasnej życia wiosnie  
Być tak samotnym jako pan Kazimierz;  
Gdy świat przed tobą w nieskończoność rośnie,*

<sup>44</sup> *Nechám však toho. S policajty totiž  
pro porušení řádu měl bych potíž.*

*Ti policajti, to jsou, bratrátku,  
kritici. – Videls někdy Arkádii,  
kde jezuiti v rouších beráneků  
hlídají psy a jenom z toho žijí,  
co urvou z věštce? – Znáš tu selanku?  
Pavoučí nitě jsou v ní, sliny zmijí,  
krev zkažená... Toť rajská krajina!  
Za babský groš – nám páchnout začíná!*

SŁOWACKI Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha : Mladá fronta, 1967, s. 16.

<sup>45</sup> *był jako vejce, z něhož kdysi Léda  
povila syna bohu labutáku  
Jak? To se dneska katolíkům nedá  
vyložit žádnou bajkou o zázraku.  
Když zkoušel jsem to, jezuitsky bledá  
Praxeda byla jako ve svěráku  
a nakonec ta děva spanilá  
Witwickým po mně vztekle mštila.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha : Mladá fronta, 1967, s. 33.

*Gdy wszystko tęcza, lecz czego się imiesz –  
Błotem. (III, 1 – 5)<sup>46</sup>*

Personalizácia literárnej polemiky je u Słowackého stratégiou, ktorá ide poza Byrona a Heineho. Vyznačuje jeden koniec romantickej irónie – literárnokritické a satirické zúčtovanie sa nachádza predovšetkým na začiatku básne – druhý koniec spočíva v patetickom rozmachu JA v súboji s Mickiewiczom v závere textu:

*Pójdę gdzie indziej! – i Lud pójdzie za mną!*

*Gdy zechce kochać – ja mu dam labędzie  
Głosy, ażeby miłość swoją śpiewał;  
Kiedy kląć zechce – przeze mnie kląć będzie;  
Gdy zechce płonąć – ja będę rozgrzewał;  
Ja go powiodę, gdzie Bóg – w bezmiar – wszędzie.  
(...).*

*Ha! ha! odkryłeś mi się, mój rycerzu?  
Więc teraz z mieczem pod ciebie przypadam! (V, 524 – 534)<sup>47</sup>*

Vo vyrovnávaní sa s Mickiewiczom nachádza literárna satira cestu späť k svojej zásadnej podobe, o ktorú v štipľavých útokoch na súčasníkov<sup>48</sup> aj ustavične šlo. Satira a pátos sú v *Beniowskom* deštruktívnou a konštruktívnou silou irónie a podmieňujú tretiu tendenciu básne, jej zameranie na budúcnosť, jej neobmedzenosť, ktorá rovnako patrí k irónii:

<sup>46</sup> *Ach, jak je smutno na úsvitu mládí,  
když člověk jak pan Kazimír je sám,  
když svět před tebou do blankytu pádí,  
když vše je duhou – z dálky, zblízka klam  
a bláto.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha : Mladá fronta, 1967, s. 72.

<sup>47</sup> *Jdu jinudy – a národ půjde za mnou.*

*Při lásce – dám mu hrdlo labutí,  
aby svou lásku mohl odít slovy,  
při kletbě – zpěv můj klnout ho přinutí,  
při ohni – dám mu plamen démantový,  
půjdu s ním k bohu, k bleskům, ke smrti (...).*

*Ha, odkrył mi své hledi, rytíři!  
Věz však, že mečem si tvé srdce hlídám.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha : Mladá fronta, 1967, s. 149.

<sup>48</sup> Programovým charakterom literárnej polemiky sa opätovne zaoberá novší výskum Beniowského po Treuguttovi (Polemika rwie osnowę), porovnaj o. i. SKOWRONEK, Jerzy: *Beniowski – świadectwo kryzysu myśli politycznej Wielkiej Emigracji*. In: Dzieło literackie jako źródło historyczne. Red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa, 1978.

„(...) tieto výpovede poukazujú na rôzne nové poetické spôsoby. Základnou vlastnosťou piesní I – V je stála prítomnosť literárneho vedomia, rovnako negujúceho, polemického, ako aj súhlasného a programového. Ako aj to, že – ešte raz zdôrazňujem – propagovanie celou svojou podstatou zameranou do budúcnosti.“<sup>49</sup>

Čira virtuálnosť básne, ktorú právom vyzdvihoval Treugutt, orientuje pohľad späť k obrovskému epickému torzu. Pri všetkej tendencii k metatextualite nie je epika len zámenkou poetickej reflexie, k romantickej irónii patrí práve tak ako metatext<sup>50</sup>. Epický *Beniowski* spočiatku žije z neveľmi hrdinskej postavy, ktorá akoby bola vysunutá z už existujúcej mýtizujúcej predstavy podobne ako Byronov Don Juan. To dáva postave jej otvorenosť, ktorá však nie je symbolickou otvorenosťou mladého Tadeusza, jej funkciou je rozvíjanie sujetu. Beniowski sa len vydáva na cestu, stretáva rôzne dôležité postavy, hlavne Wernyhora a Sawu, ale nezažíva žiadnu premenu, hoci sa krátko zapletie do súboja so Sawom, pohnútkou čoho je však skôr štylizovaný opis obrazu pred očami Wernyhora a čitateľa (IV, 155n) než skúška hrdinu. Vykresľovanie postavy sa u Slowackého zakladá na metóde všadeprítomného posunu.

Hoci už nie je nijaký mladík, vyžaduje náš hrdina od svojej milej Aliny činnú výpomoc. Tá ho v štylizovanej scéne romantiky hrôzy – hoci striga sa neskoršie vyjaví len ako slúžka milej – privedie naspäť, aby sa s ňou rozlúčil, ako to ukladá žáner. Láska hlavného hrdinu sa nestáva významovým centrom a základom utvárania identity, lebo je v dôsledku rodovej zmeny hrdinu priveľmi ambivalentná, následne ju v analogických scénach charakterizujú zrkadlenia a diferencie. Platí to obzvlášť o rovnako postihnutom vzťahu Sawu k nemenej aktívnej a samostatnej Swentyni na konci básne a napokon v autobiografickom vyznaní lásky k Ludwike a Marii Wodzińskiej, votkanom ako spomienka do milostného reťazca. Láska sa v tomto vrstvení pôžitkov a spomínania stále otvára aj irónii:

*O! pierwsza miłość! tej wiernym obrazem  
Jest zamienienie serc bez interesu;  
Tej ideałem jest latanie razem  
W krainie, w której nie ma końca, kresu.  
Potem się człowiek głupi staje płazem;  
Mimo krew zimną, z każdego karesu  
Mogą wyniknąć rzeczy złe i zdrożne,  
O których książki już mówią nabożne. (II, 169 – 176)<sup>51</sup>*

<sup>49</sup> TREUGUTT, Stefan: *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa, 1964, s. 87.

<sup>50</sup> Irónia zodpovedá predbežnému zrušeniu projektu *Beniowski*. Náčrty neskorších spevov sledujú inú poetiku ako I – V. „Pokračovanie písal básnik, ktorý už dokončil svojho Dona Juana, mal to za sebou, už to nebol ten istý básnik.“ (TREUGUTT, Stefan: *Beniowski*. Ref. 49, s. 134.)

<sup>51</sup> *Ach, první láska, to je zaslíbení  
dvou vroucích srdcí bez postranných cílů,  
touha jen spolu létat v říši snění  
za hranicemi lidských světadílů.  
Když se pak hloupý člověk v plazu změni,  
z lichotky každé, i když v chladném stylu,*

Romantická láska tu naráža na sexualitu a jej prostredníctvom na realistické odkazy. JA nie je z tejto demystifikácie vyňaté:

*Ach, takem ja snił... lecz na piramidzie,  
Tfu!... odebrałem list, że za mąż idzie.* (II, 455 – 56)<sup>52</sup>

No z centra diania sa nepresúva len hlavný hrdina, ale aj neskoršie mýtické postavy kňaza Marka a Sawu, pričom posun je výraznejší u kňaza Mareka ako u Sawu<sup>53</sup>. Medzi ľuďom agitujúci kňaz Marek sa v *Beniowskom* premiestňuje z Bary ako jeho primárneho akčného priestoru do väčšmi fantastickej ako historickej prírodnej krajiny pod starým dubom. Tá bola predtým javiskom prvého patriotického hrdinského činu Beniowského, ktorý tu bojoval s dvoma ruskými vojakmi a jedného z nich zabil, keď chceli podpáliť dub (III, 301). Opis požiarom ohrozovaného duba sa stáva ústredným sujetom tretieho spevu. Dejisko je dôležitejšie ako čin kňaza Marka, ktorý sem prichádza, aby písal diplomatické listy. Dub sa znova a znova vznecuje v prúde mnohých narážok, aby mohol byť ako potvrdenie totálnej suverenity toho, kto ho opisuje, vzápätí uhasený:

*Co do mnie, prawda mię epiczna więzi,  
Więc nic nie tworząc z ognistej gałęzi,*

*Prosto ją gaszę w jarze jak rzecz suchą,  
A sam do mego wracam wojownika,* (III, 391 – 94)<sup>54</sup>

Dub potom otvára svoju hĺbku, no nie vzhľadom na čas, ktorého je symbolom, ale v dôsledku viac ambivalentného než hlbokého stretnutia hrdinu so Swentynou. Táto scéna zrkadlí už zmenenú rozlúčkovú scénu Beniowského a Aliny a viacnásobne zmení jej zmysel. Jej erotická valencia však dolieha väčšmi na toho, kto ju opisuje, ako na hrdinu.

Všetky tieto posuny v stvárnení najdôležitejších postáv prvých piatich spevov ich nechcú parodovať, tomu odporuje už ich charakter rozvrhov pre ďalšie texty, prenechávajú to imaginácii rozprávača. Postavy sa ustavične navracajú k rozprávačovi, ktorý ich charakterizuje, zostávajú jeho funkciou, tak ako horiaci konár duba vo vyššie uvedených príkladoch. Ako to zaznie v jednej skoršej, pochopiteľne ironickej poetologickej pasáži, objekty tu vytvára literatúra:

---

*povstati mohou věci plné špíny,  
o kterých mluví zbožné tiskoviny.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha : Mladá fronta, 1967, s. 47.

<sup>52</sup> *Já snil. Na pyramidě po čase  
dozvěděl jsem se – fuj! – že vdává se.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha : Mladá fronta, 1967, s. 59.

<sup>53</sup> Ako kozák a jazdec sa Sawa pohybuje v tradícii Maleczewského, na ktorého text taktiež priamo odkazuje (V, 391), a posun prislúcha postave samotnej.

<sup>54</sup> *Já však teď v rámci epické své Múzy  
v úmyslu nemám zpívat o haluzi  
ohnivé. Ať si zhasne a už není.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha : Mladá fronta, 1967, s. 88.

– lecz jeśli twe dzieła  
Zapíše sława wszystkiego pamiętna:  
Ten dom, z którego cię nędza wypchnęła,  
Będzie świątynią, a te ciche świerki  
Pójdą na krzyże i na tabakierki,

„A twe koszule porzną na szkaplerze,  
A twe papiery – choćby to był tylko  
Od ekonomy list albo przymierze  
Wiecznej miłości z Handzią lub Marylką –  
Sawantka łzami rzewnymi wypierze  
I w sztambuch wklei albo przypnie szpilką; (I, 308 – 318)<sup>55</sup>

Ironia patrí už pre jej romantických apologetov podstatne k rozprávaniu, nachádza tu svoju prapôvodnú svojskú formu, počnúc Cervantesom, cez Ariosta, Šterna až ku Goetheho dielu *Wilhelm Meister*. Słowacki imituje v *Beniowskom* staropoľského rozprávača gawędy<sup>56</sup>, zaručuje mu autonómiu rozprávača, zároveň sa však Słowacki nenechá figúrou rozprávača obmedzovať, lebo v *Beniowskom* sa práve prostredníctvom rozprávača figuralizuje JA. Romantická ironia má v *Beniowskom* svoje centrum v rozprávajúcom, ustavične sa sebautvárajúcom JA. Tak ako sa literárna satira vracia na konci k apoteóze JA, vracia sa rozprávane vždy znova a znova k rozprávačovi.

Słowacki načrtáva rozprávačovo JA pri každom dotyku so súkromnou skúsenosťou ako JA básnika. Súkromné spomienky, či tie na cestu do Svätej zeme na začiatku *Beniowského* (I, 257), na básnický súboj s Mickiewiczom na konci alebo na prvú milú Ludwiku Śniadecku, smerujú k všeobecnému básnickému rozvrhu, a to najmä vtedy, ak majú trvalú podobu ako spomienka na Ludwiku, ktorá bez digresie zaplňa celých deväť oktáv na konci štvrtého spevu. Spomienkové obrazy sú až nápadne zacielené na figuráciu:

*W gajach, gdzie księżyc przez drzewa oliwne  
Przegląda blado jak słońce sumienia,*

---

<sup>55</sup> Jestliže však chvála  
zapiše tvoje činy polnicí,  
dům, z nehož bida do sveta tě štvála,  
se chrámem stane a z těch smrků v háji  
tebaterek a křížků nadělají

a nastříhají z košil amulety;  
tvá lejstra, byť jen lístek z loterie  
anebo dopis od Máni a Bety,  
v němž slibují ti věčné sympatie,  
sawantka tklivě mezi uschlé květy  
do památníku vlepí nebo všije

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha: Mladá fronta 1967, s. 20.

<sup>56</sup> Porovnaj SZTURZ, Włodzimierz: *Osiem szkiców o ironii*. Kraków, 1994, s. 103.

*Chodзіem z tobą jak dwie mary dziwne,  
Jedna z marmuru, a druga z promienia;  
Skrzydła nam wiatru nie były przeciwne  
I nie ruszały włosów i odzienia.  
Między kolumny na niebie się kryśląc  
Staliśmy jak dwa sny – oboje – myśląc. (IV, 505 – 512)<sup>57</sup>*

Táto elegická spomienka na prvú milú, čo vždy v nových priblíženiach sprítomňuje minulé stretnutia, a romantický, vznešený koncept lásky, neuskutočniteľnej lásky Abelarda a Heloisy<sup>58</sup>, pôsobí spočiatku ako čosi cudzie, staršie v rámci skôr agresívneho, nového obrazu básnika<sup>59</sup>. Rekonštrukcia elegického tónu však nie je úplná. Na konci rozprávač opäť berie do rúk niť rozprávania, čo sa mu predtým vyklzla do melanchólie. JA sa lúči, elégia ostáva už len ozvenou a odpútala sa od neho:

*Dosycé! Pieśń skończona!  
Oko się moje senne łzami mruży,  
Róże uwiędły – czara wychylona,  
I pieśń gdzieś leci ode mnie echowa...  
Już pożegnałem cię – jeszcze bądź zdrowa! (IV, 540 – 44)<sup>60</sup>*

Viacnásobná spomienka potom hľadá aj spríbuznenú dušu mýtu lásky, menej ako milovanú osobu a viac než ako chápujúcu čitateľku<sup>61</sup>.

Patrzaj! powracam bez serca i sławy,  
Jak obłąkany ptak, i u nóg leżę.

---

<sup>57</sup> *V hájích, kde měsíc bloudí olivami  
bledý jak slunce, čtoucí lidské viny,  
jak přízraky dva kráčeli jsme, sami,  
z mramoru jeden, druhý z mlhoviny.  
Perute větru v míru žily s námi  
a netkli se nás. Jenom naše stíny  
v sloupoví čněly proti hvězdné báni.  
Jak dva sny jsme tam stáli – v zadumání.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 125.

<sup>58</sup> Milujúci môžu byť spolu až po smrti.

<sup>59</sup> Svojím tónom, ktorý nesie, pripravuje jednoznačne patetický koniec nasledujúceho a posledného spevu a v tejto funkcii sa opäť zreteľne stáva časťou celku.

<sup>60</sup> *Dost! – Je pieśń skonczona.*

*Oči mi klíží sen a pláč z nich kane,  
číše je prázdna, růže skosená...  
Ozvěnou v dálce zpěv můj dokonává.  
Už rozloučil jsem se. – Buď ještě zdráva.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 126.

<sup>61</sup> Rovnaký posun môžeme pozorovať v spomienke na improvizovaný súboj s Mickiewiczom na konci *Beniowského*. Aj tu sa porazený sok stáva vždy aj paradoxom vo vzťahu k hľadanému partnerovi.



*O! nie lękaj się ty, że łabędź krwawy  
I ma na piersiach rubinowe pierze.  
Jam czysty! Głos mój wśród wichru i wrzawy  
Słyszałaś... w równej zawsze strojny mierze...  
U ciebie jednej on się też spodziewał,  
Ty wiesz, jak muszę cierpieć – abym śpiewał. (IV, 481 – 88)<sup>62</sup>*

Lúbostné vyznanie sa stáva osobným vyznaním básnika. Paradox lásky sa primárne mení na paradox umenia:

*I w pieśń się patrzaj tę – co jest z opalów,  
A więcej kocha ludzi, niż przeklina.  
I pomyśl: czy ja duszę mam powszedną?  
Ja – co przebiegłszy świat – kochałem jedną. (IV, 493 – 96)<sup>63</sup>*

Autobiografická lúbostná spomienka<sup>64</sup> na konci IV. spevu je celá súčasťou autofigurácie. Všeobecne možno ku konceptu JA v *Beniowskom* povedať, že rovnako ako v predchádzajúcich dielach vychádza zo straty, zo straty domoviny, mladosti, lásky, úspechu:

*Trochę w tym wina jest mojej młodości,  
Trochę – tych grobów, co się w Polsce mnożą,  
Trochę – tej ciągłej w życiu samotności,  
Trochę – tych duchów ognistych, co trwożą,  
Palcami grobów pokazując kości,*

---

<sup>62</sup> Hled, bez srdce se vracím, bez slávy,  
u nohou jak pták pomatený ležím.  
Ach, nelekej se, že jsem krvavý  
jak smutná labuť s rubinovým peřím.  
Jsem čistý... Volám do tmy, do věavy,  
ty slyšíš to... Vždy stejně propast měřím...  
Jen od tebe chci slzu na rakev.  
Vždyť jen ty víš, jak platím za svůj zpěv.  
SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 124.

<sup>63</sup> a pohled na tu píseň z opálu,  
jež s láskou a ne s kletbou u všech dveří  
stojí. – Ty myslíš, že mě všednost zebe?  
Svět prošel jsem – a vždy měl rád jen tebe.  
SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha: Mladá fronta 1967, s. 124.

<sup>64</sup> Lásky sa však tiež môže javiť v dotyku so sexuálnou imagináciou ako „to iné“, čomu sa možno len vyhnuť:

*V Dantově vlasti zato obojí  
jsem našel. Jak? To jenom mne se týká.  
Nač prozrazovat měl bych na svoji  
panenskou Múzu, zda má milovníka  
reálného.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 86.

*Które się na dzień sądny znów ułożą  
I będą chodzić skrzypiąc, płacząc, jęcząc.  
Aż wreszcie Pana Boga skruszą – dręcząc. (I, 201 – 08)<sup>65</sup>*

Melanchólia však už nie je absolútna, ale ustavične sa zrkadlí v irónii: „Hoci mi srdce krváca, je mi do smiechu“ (III, 544). Melanchólia sa teraz ukotvuje silnejšie než predtým historicky, je súčasťou emigrantskej skúsenosti a nie už všeobecnou maskou:

*Będzie zbawiony! dumny, bezpokutny. –  
Ale to wszystko sen – i może smutny! (III, 583 – 84)<sup>66</sup>*

Najdôležitejšie prekonávanie masky melanchólie nachádzame v už viackrát zmiennom závere. Koniec ešte raz zrkadlí celú báseň. Je satirickým zúčtovaním s Mickiewiczom a programovým autokonceptom či autofiguráciou a súkromným vyznaním, predovšetkým vyznaním neúspešnosti.<sup>67</sup> Je plný intertextuálnych odkazov, v tomto prípade na Mickiewicza. Vedie k nekonečnému prekladaniu epického jadra, improvizovaného súboja s Mickiewiczom, k vyrozprávaniu ktorého však napokon vôbec nedôjde. Záver je vyvrcholením a vrcholným bodom irónie. Pracuje s viacnásobnou neadekvátnosťou: Konradova *hybris*, jeho spupný zápas s Bohom o miesto vo vesmíre, ktorý vyústi do krachu, zúži sa na zápas o prvenstvo v literatúre, avšak bez toho, aby skrachovala *hybris*. JA sa sakralizuje a sakrálnosť zničí, lebo ju prenáša na literatúru. Irónia sa ocitá v oblasti vznešeného a stráca svoju dovtedajšiu inštanciu. JA už nestojí nad paradoxom, ale je jeho súčasťou, súčasťou neadekvátnosti, a tým aj ošklivosti. Neadekvátnosť sa roztvára uprostred JA aj voči nesmiernosti, ktorá sa stáva programom: „Budem ho viesť absolútne kdekoľvek, kde je Boh.“ Tu *hybris* mizne pri pohľade na ľud ako na nového univerzálneho budúceho čitateľa a vyklbený svet sa so svojim Bohom vracia k poriadku. Patrí k podstate stvárnenia romantickej irónie, že tento programový prelom k pozitívnemu konceptu JA sa udeje len v strede, a nie na konci, čo znamená, že ostáva rámcovaný *inkommensurabilným*, nepredstaviteľným útokom na Mickiewicza.

<sup>65</sup> *Trochu má na tom moje mládí vinnu,  
trochu – ty smutné polské mohyly,  
samota trochu, kterou zvolna hynu,  
a duchové, co ohněm zakvílí  
a zavolají mrtvou práchnivinu,  
jež z hrobů vstane jednou, ve chvíli  
soudného dne – a kosti zavzlykají  
a rozesmutní pláčem boha v ráji.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha : Mladá fronta, 1967, s. 15.

<sup>66</sup> *bez očiście a hrđe dojdę spásy.*

*To všechno však jen sen – a smutný asi.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha : Mladá fronta, 1967, s. 96.

<sup>67</sup> *Srdce mi žalem tesknilo vždy znova*

*že nikto z čestných lidí se mnou není,*

*že marně vrhám vášnivá slova*

*v slzách a v krvi, v svatém rozhořčení.*

SŁOWACKI, Julius: *Beniowski*. Preložila Hana Jechová. Praha : Mladá fronta, 1967, s. 148.

### **Fantazy a rozlúčka s romantickou iróniou**

Často sa konštatuje, a opakuje to aj Treugutt, že realistické tendencie sú príznačné už pre *Beniowského*. Neskorší text *Fantazy*, ktorého datovanie je však neisté, prekračuje hranice smerom k realizmu ešte rozhodnejšie. Už len tragikomický subjekt predanej nevesty smeruje zreteľne k realizmu, resp. k *biedermeieru*.

V hre sa rozvíja subjekt podobne ako v *Mazeppovi* najskôr ako „une pièce bien faite“ (dobro urobené dielo). *Słowacki* nápadne využíva médium divadla s jeho vlastnou koncepciou priestoru, času a postáv. Tak diváka na javisku zdvojuje *Idalia*, ktorá tam rovnako ako on sleduje tú istú akciu na dvore grófskej, ale upadajúcej poľskej rodiny (scéna I, 8) a myslí si, že bude držať v rukách jednu z mnohých nití intríg, ktoré sa tiahnu dielom. *Dianna*, predaná nevesta a tým aj centrum textu, vo väčšine scén chýba, hľadá na ňu ustavične ako na *Ywonu*, ona sama ostáva s jednou, ale o to významnejšou výnimkou mlčanlivá (I, 14). *Zvonka* prúdi na poľský vidiecky šľachtický dvor ležiaci stratený kdesi na Ukrajine viac aktérov a dokonca aj skupín aktérov. Nedeje sa to v neutrálnom čase, ale v neskorých tridsiatych rokoch 19. storočia, keď sa už ruská represia proti povstalcovi a *Poliakovi* stala minulosťou, hoci ešte nadhlo nie uzavretou. Prichádzajú, a to je pre ich sémantiku rozhodujúce; zo všetkých svetových strán, z Ríma, Sibíri aj z Kaukazu a pokúšajú sa tu dosiahnuť zmenu pre seba a pre grófsku rodinu *Respektovcov*. Aktéri zvonku, ktorí narážajú na nemenej aktívnych a predovšetkým rozdielnych aktérov z vnútra rodiny *Respektovcov*, vytvárajú spleť intríg, ktorých zmysel – iný ako pre aktérov na scéne – zostáva pre diváka tak dlho zrejmy, až kým ho prázdne miesta v strede hry neuvrhnú do zmlatku, čo sa až do konca celkom nevyrieši. Tragikomédia, koncipovaná ako uzavretá hra, sa otvára presne po tom, čo v piatom dejstve víťazí – či presnejšie zdá sa, že víťazí – tragická tendencia. Otvorenou figúrou ostáva dobrovoľná smrť, resp. obetovanie sa majora na konci, keď podľahne zraneniam, ktoré si zjavne privodil počas súboja, o ktorom však nevieme celkom iste, s kým ho vlastne mal.<sup>68</sup>

Irónia stavia v tomto diele primárne na napätí, vznikajúcom spájaním rozličných postáv, takmer všetky majú nasadenú masku štylizácie, pričom autoštylizácia a mystifikácia silnie podľa očakávania od Východu na Západ, vrchol štylizácie sa ale prekvapujúco nachádza v strede, v dome *Respektovcov*, čo pôsobí ako premrštená travestia *Kotľarevského*. *Eneida* I. P. *Kotľarevského* (1769 – 1838) z konca 18. storočia vtedy patrila k najznámejším textom novej ukrajinskej literatúry. Odhaľovanie a postupne aj strhávanie masiek sa dotýka všetkých zúčastnených aktérov, nielen „autentických“ postáv v podobe oboch dcér *Respektovcov*. Štylizácie siahajú od klasicisticky sentimentálnych u starých *Respektovcov*, byronovsky romantických dandyovských masiek u *Fantazyho* cez masku romantickej lásky *Idalie* až k patriotickým a politickým maskovaniam vyslancov zo Sibíri u *Jana* a *Majora*, a nezastavuje sa nakoniec ani pred *Rzecznickým* (III, 8), ktorý ustavične ironicky zrkadlí všetkých, ale najmä väčšmi estetizujúcejších ako cítiacich romantikov z Ríma. Masky nosia v tomto prevrátenom<sup>69</sup> ukrajinskom svete všetci a nakoniec sa nevyjasní ani to, či nová „mystická“ premena,

<sup>68</sup> Pozri v tejto súvislosti môj výklad v úvahe *Juliusz Słowacki – Geschichtsmythische Entwürfe an einer Epochengrenze*. In: *Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache*. Vyd. P. Kosta, K. Berwanger, Potsdam, 2004.

ktorá sa nečakane prihlási k slovu u majora a ešte predtým – prvýkrát pri stretnutí s Janom (II, 3) – u Idalie<sup>70</sup>, tiež nie je len maskou, no maskou, ktorá pri všetkej problematickosti nechce misiu, akú zvestuje, celkom zrušiť a zdeštruovať.

Ako sa situuje a konceptualizuje v tejto dynamickej dráme rómantická irónia? Irónia je vybudovaná primárne na „ironickom“ zrkadlení rozličných autoštylizácií a tým sugereje, že obsahuje autentické orientačné body a východiská. Keďže väčšina strhnutých masiek pochádza alebo by mohla pochádzať z literárnej a politickej kultúry romantizmu, spočívala by táto autentická základňa v ďalšom epochálnom štýle, t. j. v realizme. Ťažko možno mávnutím ruky odbaviť fakt, že prívrženci možnej realistickej lektúry tohto diela sa objavujú aj neskôr, a nielen po roku 1945, aj keď vtedy ich počet stúpol<sup>71</sup>. Rómantická irónia sa pri tomto výklade zužuje na štýlovú a spoločenskú satiru. Dianna poskytuje násilným výbuchom proti Fantazyemu v scéne I, 14 ešte aj spoločenskokritický argument a nielenže nerozumie svojej ženskej role ako rodovej a tým historickej, ale ukotvuje aj svoje „ženské“ a rodinné obete v sociálnej otázke.

Spoločenský argument, ktorý tu prednesie v mohutnej tiráde, prichádza v kontexte diela príliš skoro a Diannina obeť, resp. jej predaj ako nevesty, ktorý má pokryť otcove dlhy, dostane v ďalších štyroch dejstvách konkurenciu v podobe mnohých ďalších nájdenných polmiliónov. Realisticky motivovaný opačný pohľad na Fantazyho mystifikáciu, ktorý sa objavuje v tiráde, nemieri proti jeho byronovsky dandyovskej figúre, ale – práve v realistickom kľúči – proti falošnej moci jeho majetku a vyznačuje v tejto hre len možnú hranicu historických štýlov, no nie vlastnú hranicu hry.

Słowacki nazval hru *Fantazy*, a nie *Predaná nevesta*, čím túto postavu avizuje ako centrum alebo jedno z centier hry. Za ňou sa skrýva satirická narážka na Krasińského a intertextuálny odkaz na Mussetovo dielo *Fantasio*. Postava zároveň obsahuje veľkú časť seba projekcie. Stáva sa istým spôsobom symbolickou postavou estetizujúcej, nie národnej romantiky, ktorá sa vo svojom návrate zo Západu, kde má tento druh umenia evidentne svoje odôvodnenie, konfrontuje s dejinami a strasťami existencie. Fantazy už v tomto momente takmer nie je aktívnym umelcom, skôr už len odkazuje na umenie, ku ktorému sa navyše dostal v Ríme len prostredníctvom iných, presnejšie prostredníctvom svojej milky Idalie. Aj *Fantasio* chápe umenie väčšmi ako umenie života, a nie ako tvorbu diel. Od neho existujú – v podobe ironickej narážky na Krasińského – len listy. Je postavou romantizmu, ale už nie jeho aktívnym centrom. Túto rolu zaňho zastáva Idalia, ktorá ho ako nešťastná milá nasleduje na jeho spiatočnej ceste do Poľska. Fantazy a Idalia sú vo vzťahu k reprezentácii romantizmu svojím spôsobom zdvojenou figúrou, pričom Idalia má byť na základe svojej kultúrnej role ženy najskôr len zrkadliacou postavou, potom sa

<sup>69</sup> Ewa Łubieniewska pridáva vo svojej monografii o *Fantazy* k prevráteniu ešte jeden posledný zvrät, a to mystiku. ŁUBIENIEWSKA, Ewa: „*Fantazy*“ *Juliusza Słowackiego, czyli, Komedія na opak wywrócona*. Wrocław, 1985.

<sup>70</sup> K pozitívnemu pohľadu na Idaliu z rodovej perspektívy porovnaj *Nic w labiryncie požądania. Gender i plec w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Warszawa, 2002, s. 80 – 81.

<sup>71</sup> K otázke recepcie porovnaj INGLOT, Mieczysław: *Fantazy jako dramát realistyczny*. In: J. S. *Fantazy*, Biblioteka Narodowa, V – XI, Wrocław, 1976.

<sup>72</sup> Spomenutá práca Ewy Łubieniewskiej, ale aj komentáre od Inglota spracúvajú tieto mystické stopy.

však dostáva do popredia, nielenže oveľa aktívnejšie a reflexívnejšie berie do rúk nite sprisahaneckej hry o falošný sobáš, ktorý prináša všetkým stranám iba nešťastie, ale aktívne reaguje aj na novú situáciu v Poľsku.

Ženské zaujatie významového centra a Idaliin ťah za umením v strede hry (2. – 3. dejstvo) sa v kontexte celej hry nepotvrdí. Idalia stojí na konci opäť v úzadí, z ktorého vyšla. Nemôže obsadiť prázdne miesto romantickej imaginácie, Żmichowska sa v štyridsiatych rokoch pokúsi v Poľsku naplniť túto úlohu, zostane však sekundárnou postavou, ohraničenou svojou rodovou rolou.

Fantazy a Idalia sú súčasne únikovým i orientačným bodom rozmanitých štylizácií iných postáv a obzvlášť sú karikovaní v postave grófkky Respektovej, práve vďaka tejto funkcii sa stanú centrom diela, to však v priebehu hry svoju funkciu centra stratí a nahradí ju – pravda, nie celkom – niečo iné. Týmto *niečím iným* je na hranici hry sa vyjavujúca mystickosť majorovej obetnej smrti. Romantická irónia ako výraz epochálneho štýlu sa naopak v hlavných postavách Fantazyho a Idalie končí. Stala sa ich prostredníctvom komplexnou figúrou hry, ale nie je už silou, ktorá sa ustavične premieňa a usiluje o nekonečnosť. Dielo sa nekončí mohutným panoramatickým obrazom romantickej irónie, lebo koncept smrti oboch hlavných figúr, plný krásy a melanchólie, nahradí drsná komika falošného zvädzania korpulentnej Omfalie a Rzecznického manželky na mieste Idalie. Vznešenosť naráža na grotesknosť.

Túto teatrálnu rozlúčku s romantizmom a tým aj s iróniou nahrádza „autentické“ umieranie majora, jediného Nepoliaka v bohatom registri postáv tejto tragikomédie. Jeho umieranie sa nezaobíde bez zlomov, spočíva však na inom paradoxu než nevydarené hry poľských aktérov. Jeho smrť už nie je romanticky ironická, ale moderne groteskná. Posuny či zlomy vo figúre smrti už neodkazujú na chýbajúci zmysel, ale v estetike vznešeného na nevysloviteľný zmysel. V tejto forme groteskného absentuje suverenita umenia, ktorá v romantickej irónii ešte triumfovala. Majorovo „to iné“ a jeho dobrovoľná smrť nie sú absolútne. Jeho výstup a akcie v prospech predanej nevesty sú síce hrmotne hlučné, sú však groteskné a súčasťou inej ako poľskej kultúry. To, čo ich spája, je komickosť. Okrem toho existuje rad tajných znamení, napríklad Fantazyho saturnský prsteň a nečakané priblíženia k diskurzu z *Genesis z ducha* u Idalie, ktoré spájajú obe naše hlavné postavy romantickej irónie s novou postavou majora<sup>72</sup>. Mystický diskurz si u Słowackého nevystačí bez paradoxu irónie, ustavičná metamorfóza konštrukcie a dekonštrukcie platí aj pre jazyk mystiky. Irónia mystiky je príbuzná, ale zároveň iná. Takto prečítaný *Fantazy* ukazuje presne na to miesto rezu, kde sa romantická irónia prevracia v mystickom seba-porozumení do celkom inej formy. Toto by mohlo vysvetľovať, ako mohla hra *Fantazy* vzniknúť po roku 1842 v kontexte inak mystických prác. Je však nápadné, že to, s čím sa tu lúčime, je oveľa prítomnejšie ako to, čo sa ohlasuje. Môže to spočívať v skutočnosti, že romantická irónia poskytuje čosi viac ako jeden postup, totiž celé literárne seba-porozumenie, na ktorom sa Słowacki pokúšal zotrvať oveľa dlhšie než jeho súčasníci.

Z nemeckého originálu *Słowacki kam nicht nach Berlin. Romantische Ironie als Form des Ausbruchs aus dem neuen Modell der nationalen Literatur und als ihre Erweiterung* preložila Ľubica Somolayová, poľské citáty preložila Irena Malec.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Ironie ist in vielen Texten Słowackis anzutreffen, vornehmlich in der Zeit zwischen 1832 bis 1842. Wir sprechen dabei von romantischer Ironie, weil die Ironie, worauf schon Krasieński hinwies, Fundament des ganzen Textes ist, nicht Darstellungsmittel ist, sondern poetologische Grundlage. Allgemein gilt, dass überall dort, wo Słowacki an der Konstruktion eines Mythos arbeitet, er die Ironie braucht, damit sich der Mythos nicht zu unmittelbar inszeniert. In *Balladyna*, *Beniowski* und *Fantazy* ist die Ironie primär gegeben und die drei Texte bilden gerade Kontinuum in bezug auf die Ironie ein Kontinuum. In *Balladyna* konstituiert sich die romantische Ironie und ermöglicht in diesem Akt zugleich das Sprechen von einem historischen Mythos. Ironie und Mythos müssen bzw. können dabei nacheinander und miteinander überschritten werden. In *Beniowski* ist die romantische Ironie bereits schon vorhanden, wird sie von Byron übernommen, ist gleichsam sekundär. Im historischen Material der Konföderation von Bar, der Schmiede der neuen Identität, wird aber kein neuer nationaler Mythos entworfen, an seine Stelle tritt der neue dichterische Selbstentwurf. In *Fantazy* schliesslich wird die romantische Ironie zur Figur. Das Stück ist voll von Spielceitern, die letztlich aber alle an ihren Weltentwürfen scheitern und sich gegenseitig entlarven. Die Unendlichkeit der Ironie und die damit nicht fassbare Meta-Instanz des romantischen Textes geht in ihrem ‚Sturz‘ in den Text verloren.