

Instytut Filologii Polskiej UMCS

MARIA WOJTAK

Słowackiego styl ironiczny zrealizowany w Fantazym

Le style ironique dans *Fantazy* de Juliusz Słowacki

Utwory Słowackiego reprezentują na tyle osobliwą formę romantycznej dramaturgii, że ich interpretację (także językową i stylistyczną) trzeba rozpoczynać od przypomnienia zasad kompozycji traktowanej jako bardzo istotny wyróżnik genologiczny. Jak przekonująco dowodzi A. Kowalczykowa¹, Słowacki dbał szczególnie o to, aby otwartość formy nie prowadziła do powstania (zgubnego dla dramatu!) chaosu. Przy zachowaniu zasady swobody kompozycyjnej pojawiają się w utworach dramatycznych twórcy *Kordiana* różnorodne zabiegi kompozycyjne dyscyplinujące formę, nadające owym tekstom kształt oryginalny. Bogactwo eksperymentatorskich zabiegów Słowackiego jest tak wielkie, że wspomniana oryginalność to wyróżnik całego jego dorobku i cecha każdego z utworów. Łączy je przede wszystkim dwuplanowość kompozycyjna, konkretyzowana osobliwie w każdym z dzieł. W *Kordianie* wyraźną zasadę konstrukcyjną tworzą: układ monologów i paralelizm budowy aktów². Kolejne odkryte przez Kowalczykową prawidłowości, które rządzą budową dramatów Słowackiego to: w *Mazepie* — plan tragedii i równocześnie występujący plan komediowy oraz eksponowanie dystansu wobec formy jako przejaw ironii romantycznej, w *Śnie srebrnym Salomei* — w sferze treści splatanie intrygi romansowej i partii epickich, w sensie konstrukcyjnym — podział na „plan akcji oglądanej na scenie i na to, co przebiega

¹ A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994.

² *Ibid.*, s. 179.

poza sceną”³. „To właśnie wydaje się cechą podstawową dramaturgii Słowackiego — konkluduje badaczka — zamiast ustalonych choćby najogólniej reguł, w które wpasowuje się idee i akcję, każdorazowe ich przemienianie, tworzenie zasad formy wciąż od nowa”⁴.

A jak to jest w *Fantazym* uznawanym za arcydzieło romantycznej ironii?⁵ Chcąc właśnie w perspektywie owej ironii postrzegać wybrane zjawiska stylistyczne, dokumentujące stylizatorski kunszt Słowackiego, traktować będąc ten utwór jako dzieło dwupłaszczyznowe, zderzające niepokodzone nigdy plany: sceniczny i pozasceniczny. Osobliwością rozwiązania konstrukcyjnego w *Fantazym* jest dysonans planów i ich symultaniczność. Plan sceniczny zyskuje status formy zamkniętej. Odlany w kształt komedii z uwzględnieniem różnych jej wyznaczników i wariantów jawi się jako popis dramaturgicznych umiejętności autora (stylistyczne skutki komediowej formy *Fantazego* omawiam w oddzielnym studium)⁶. Plan pozasceniczny nie ma tak jasno określonego kształtu. Jego amorficzność (coś z tragedii, coś z komedii, coś z epiki, a zwłaszcza z poematu dygresyjnego...) jest jednak uwyrażniona przez formy ujawniania, a więc obecności w planie scenicznym. Składniki tego planu odsłaniają się bowiem odbiorcy w zróżnicowany sposób, z wykorzystaniem efektu niespodzianki, eksponowaniem zagadkowości, tajemniczości. Część zdarzeń planu pozascenicznego pojawia się w obszernych relacjach postaci lub tylko w aluzjach, sugestiach, niedomówieniach. Część ujawnia się za pomocą środków teatralnych (por. rolę dźwięku i światła w scenach finałowych). O spistości tekstu decyduje, w moim przekonaniu, wprowadzenie takich sposobów jego kształtowania, które służą: a) rozbijaniu iluzji, b) eksponowaniu literackiej umowności świata przedstawionego, c) ludycznemu traktowaniu konwencji literackich, a więc podporządkowaniu kształtu utworu zabiegom współtworzącym romantyczną ironię artystyczną⁷.

Interpretacja *Fantazego* w kategoriach ironii jest oczywiście zaledwie jednym z możliwych odczytań dramatu. Pozwala jednak wytlumaczyć (umotywować) wiele stylistycznych wyróżników utworu. Warto więc uczynić ją punktem wyjścia dla rozważań nad stylistycznym kształtem tego fascynującego dzieła⁸. Nie rozwiąże

³ *Ibid.*, s. 189.

⁴ *Ibid.*, s. 231.

⁵ Por. E. Lubieniewska, „Fantazy” Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona, Wrocław 1985, s. 23; A. Kowalczykowa, *Słowacki, op. cit.*, s. 414; id. *Widmo bankructwa i harda hrabianka*, [w:] *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*, pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996, s. 129; W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków, 1994, s. 29–40.

⁶ M. Wojtak, *Juliusza Słowackiego kunszt stylizatorski — wybrane aspekty stylu „Fantazego”*, „Język Polski” 1999, z. 5, s. 351–362.

⁷ M. Żmigrodzka, *Ironia romantyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 381.

⁸ Charakteryzując ironię *Fantazego* badacze zwracali uwagę na kilka znamienych zjawisk.

się w ten sposób wszystkich jego zagadek, ale będzie można opisać artyzm utworu w ciekawej i ważnej perspektywie.

Ironia romantyczna może być ujmowana jako sposób tworzenia ujawniający dystans autora do własnej kreacji artystycznej, jako forma literackiego dyskursu⁹. W dziełach mistrzów, a Słowacki przecież do nich należy, nie ma zbyt wielu sygnałów ironicznego charakteru wypowiedzi literackiej¹⁰. Dobór owych sygnałów zależy w znaczącym stopniu od gatunkowej formy utworu. W dziejach dramatu utrwaliły się określone formy parabazy¹¹, Słowacki zastosował jednak rozwiązania własne.

Bardziej szczegółową charakterystykę wskazanych zjawisk zacząć wypada od form językowych i stylistycznych służących eksponowaniu autorskiego dystansu na poziomie kompozycyjnym. Dominantę stanowią, jak się wydaje, mające status metatekstu, repliki postaci, przypisujące określonym scenom (bądź tylko dialogom lub innym typom wypowiedzi) literackość albo teatralność. Świadomość formy przydana jest określonej postaci, ale komunikowana wyłącznie odbiorcy zewnętrznemu w mowie na stronie. Gry z konwencją trzeba więc uznać za szczególnie przemyślane i subtelne. Nowatorstwo Słowackiego jest tym większe, że nadaje postaciom nie tylko zdolność rozpoznania określonej formy, ale możliwość kształtowania, chciałoby się rzec, reżyserowania, konkretnej sytuacji w sobie właściwy sposób, a nawet eksperymentowania w tej dziedzinie¹².

Aby stwierdzenia o oryginalności rozwiązań Słowackiego nie były gołosłowne, spróbujmy pokazać najpierw sposoby narzucania formalnego statusu określonym składnikom utworu, eksponowania literackości formy. Etykietka, a więc

Dostrzeżono ironiczną postawę twórcy. „Mało jest dzieł literackich tak głęboko zależnych od ironii pisarza jak *Fantazy Słowackiego*” — stwierdza W. Szturc (*Osiem szkiców... op. cit.*, s. 29 — por. też E. Łubieniewska, *op. cit.*, s. 113). Pisano o ironicznym charakterze samego dzieła, związanym z dystansem do tradycyjnych form gatunkowych, jakości stylistycznych i przybieraniem masek (por. A. Kowalczykowa, *Widmo bankructwa... op. cit.*, s. 129, id., *Słowacki, op. cit.*, s. 414). Inne interpretacje *Fantazygo* przedstawia E. Łubieniewska, *op. cit.* W możliwościach postrzegania tego utworu na tle dramaturgii epoki mogą zorientować: Z. Przychodniak, *Stan badań nad dramatem polskim okresu romantyzmu*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, t. I, pod red. D. Ratajczak, Wrocław 1992; M. Wojtak, *Badania nad językiem i stylem polskiego dramatu* (cz. I), „Stylistyka” IV, Opole 1995; id., *Możliwości, potrzeby i perspektywy badań nad językiem i stylem dramatu okresu romantyzmu*, [w:] *Studia o języku i stylu artystycznym. Praktyka językowo-stylistyczna w tekstach artystycznych doby nowopolskiej*, pod red. J. Brzezińskiego, Zielona Góra 1997.

⁹ Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 75; B. Allemann, *O ironii jako o kategorii literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 230.

¹⁰ Zwraca na to uwagę B. Allemann (*op. cit.*, s. 233) pisząc: „Ironia literacka jest tym bardziej ironiczna, im bardziej zdecydowanie potrafi zrezygnować z ironicznych sygnałów, nie tracąc swej przejrzystości”.

¹¹ Zob. W. Szturc, *Ironia... op. cit.*

¹² Na reżyzerskie zapędy wybranych postaci w *Fantazym* wskazuje W. Szturc (*Osiem szkiców... op. cit.*, s. 35).

nazwa okazjonalnie wartościująca i perswazyjna, zawarta w replice bohatera¹³, wprowadza na ogół kontrast, sprzyja demaskowaniu formy, daje efekt nieskładności form, sprzyja deziluzji. W roli takich nazw funkcjonują przede wszystkim leksemy związane z teatrem (dziełem dramatycznym): *teatr, sztuka, komedia, intryga, scena, tyrada*. Komponent wartościujący pojawia się w nich dzięki kontekstowi. Efekt ironiczny powstaje przez zderzenie różnych poziomów wypowiedzi, kontrast różnych punktów widzenia i płaszczyzn komunikacyjnych.

Ironia retoryczna funkcjonuje więc jako wykładnik ironii artystycznej. Scena picia herbaty połączonego z salonową konwersacją zyskuje komentarz Fantazego: *Sami tu szatani grają komedią ze mną... najsmutniejszą* (I, 13, 361)¹⁴. Wydźwięk ironiczny ma też następująca wypowiedź zdesperowanej Idalii: *Lecz do wieczora ja rzecz moją zrobię I te małżeństwa wasze porozwalam — Albo... odejdę was... a wy na grobie Grajcie komedią...* (IV, 4, 415). Nie bez znaczenia dla uzyskania ironicznych efektów jest gra polisemią wyrazu *komedia*.

Ironiczną wymowę zyskuje wypowiedź Majora *Ot i teatry* (IV, 16, 431), gdyż to on pozerstwu Fantazego przeciwstawia czyn, prawdę życiową. Eksponuje się więc w utworze literacką umowność świata przedstawionego. Komentarze zawarte w wypowiedziach na stronie wyrażać mogą dystans do repliki postaci, grę jej statusem, konwencjonalnością. Dwuplanowość owa jest jednak oczywista wyłącznie dla odbiorcy zewnętrznego. Przedstawiony sposób kształtowania ironii trzeba uznać za charakterystyczny dla dramatu. Fantazy nie przerywa swojej repliki i nie reaguje na słowa Rzecznickiego: *Przecudna tyrada... Periodey długie...* (I, 8, 350).

Mechanizm deziluzji działa czasem ze szczególną mocą. Czytelnik (bądź widz) jest zaskakiwany nagłą zmianą kwalifikacji statusu wypowiedzi. Gdy już podda się nastrojowi sceny, zechce współodczuwać z bohaterami, autor przypomina, że to tylko literatura. Zgodnie z zasadami poetyki tekstu ironicznego odsłania jednocześnie tajniki warsztatu, by mogła się uobecnić „permanentna parabaza”¹⁵. I tak dla przykładu Idalia, postać należąca do świata przedstawionego, jednocześnie się od niego dystansuje przez określenie jego statusu i waloryzację, komentując dramatyczną rozmowę Stelli i Jana: *O! cudowna scena!...* (II, 3, 376).

Tradycyjna forma wypowiedzi — uwaga na stronie — otrzymuje w utwo-

¹³ Zob. M. Kochan, „Przyklejanie etykietek”, czyli o negatywnym określaniu przeciwnika, [w:] *Język a kultura*, t. XI, *Język polityki a współczesna kultura polityczna*, pod red. J. Anusiewiczza i B. Sicińskiego, Wrocław 1994.

¹⁴ Wszystkie cytaty pochodzą z edycji: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, t. IV, *Dramaty*, Wrocław 1983. Cyfra rzymska w nawiasie oznacza akt, cyfry arabskie: scenę i stronę.

¹⁵ O formach parabazy jako składnika ironii romantycznej pisze obszernie W. Szturc, *Ironia...*, *op. cit.*

rze Słowackiego nową funkcję. Rozbija jedność dramatu, staje się przejawem demaskowania nie tylko teatralności zdarzeń, ale teatralności wypowiedzi. Wypowiedziom na stronie nadaje autor status przywołania, stają się echem konwencji, do której twórca tekstu chce się zdystansować — co nie oznacza, że ją neguje¹⁶.

W ten oto sposób ironia literacka uobecnia się w literackim dyskursie¹⁷, stale poszerzającym strefę ironicznej gry¹⁸, a znany z tradycji mechanizm teatru w teatrze jest przywołany, ale zyskuje nową realizację i interpretację.

Nic więc dziwnego, że zabawa formą i destrukcja formy dokonuje się w *Fantazym* nie tylko przez zderzanie planów kompozycyjnych i grę statusem wypowiedzi. Autor odwołuje się ponadto do chwytu potęgowania fikcyjności bohatera przez traktowanie go jako „rol”¹⁹. Postać głównego bohatera będzie tu najlepszym przykładem. W planie intrygi *Fantazy* jawi się jako rozpoetyzowany snob, na tyle bogaty, aby móc dla kaprysu kupić sobie żonę. Zapowiada na początku, że przybierze maskę, rodem z tradycji komediowej, udając słabość i niedojrzałość dla zyskania przewagi nad innymi: *ja za dziecięciami Ujdę i dam się wszystkim za nos wodzić* (I, 1, 339). Rola ta jest jednak tylko zaprogramowana. Następuje więc jedynie przywołanie konwencji, brak natomiast realizacji.

Repertuar ról i masek szybko się powiększa, gdyż *Fantazy* kreuje poszczególne interakcje i ich składniki sięgając do różnych wzorców zachowań językowych, zmieniając dość nieoczekiwanie barwy i rejestry stylistyczne. W dialogu z Rzecznikiem (I, 8) jego repliki uzyskują kształt wypowiedzi poetyckich przez wprowadzenie aliteracji, paralelizmów składniowych, dobór słownictwa i innych środków obrazowania, które sprzyjają ewokowaniu nastroju grozy: *jaki to smutny Upiór nad srebrne gdzieś sybirskie fale Piers pokazuje i łańcuch okrutny wstrząsa... Te pod nim jary pełne wilczych kości, Te nad nim czarne sosny* (I, 8, 350), a także tworzą aurę tajemniczości oraz niezwykłości: „z brylantem Tej łyzy, co mu się w oczach mglistych kręci, [...] chmura ta błękitnooka Szronu złotego, która go obwiewa,” (I, 8, 350). Romantyczny ów styl jawi się jako konwencja przez zderzenie z klasycystyczną manierą kolejnej repliki, złożonej z apostrof wypełnionych aluzjami literackimi, ironicznej w sensie retorycznym, gdyż wprowadza się w niej mechanizm przygany przez chwalenie: *O, ćwieku Z byronowego krzyża! O, baranie, O którym niegdyś w mistycznym widzeniu Śnił Sanczo Pansa... w niebie niespodzianie Ujrzawszy było!... O, ty, co w płomieniu Wiekowym głupstwa jesteś salamandrą I w ogniu będąc tyjesz... o, Rzecznicki!* (I, 8, 350).

Cały ten poetycki sztafaż nagle znika ustępując potocznej prostocie w reakcji

¹⁶ O roli przywołania jako wyznacznika ironii traktuje rozprawa D. Sperbera i D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.

¹⁷ Zob. B. Allemann, *op. cit.*, s. 231.

¹⁸ *Ibid.*, s. 240.

¹⁹ M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 381.

na oceniającą i dowcipną replikę Rzecznickiego: *Bo ty jesteś pióro, Które sonety pisze... et andronas Scribit... i bawisz ludzi, gdy się nudzą, A nudzisz, gdy się bawią...* [FANTAZY] *To być może...* (I, 8, 351).

Reżyserując swoje zachowania językowe Fantazy staje się główną postacią, zdolną, z woli autora, do świadomego posługiwania się różnymi wzorcami. Zmieniając rejestry stylistyczne bohater ów demonstruje (jawnie, można rzec z pełną świadomością) dystans do formy. W dialogach z Rzecznickim prowadzi wyrafinowane gry, testując jakby swoje umiejętności, wrażliwość partnera i zda się — same możliwości języka. Polifonia stylistyczna jego wypowiedzi nie jest więc mozaikowym układaniem form o zróżnicowanych kształtach i barwach stylistycznych. Stosując mechanizm deziluzji przez zderzanie form, przez ich komentowanie, postać sprawia, że stają się one formami poruszonymi, że ich status jest niedookreślony, a jednocześnie uwyraźniony. Postulowana przez Schlegla zasada „poezji poezji” jako składnik romantycznej ironii zyskuje w dramacie Słowackiego osobliwą realizację.

Gra kształtem wypowiedzi jest o tyle bardziej wyszukana, że toczy się w dwóch, charakterystycznych dla dramatu wymiarach komunikacyjnych — w planie komunikacji wewnątrztekstowej, a więc w kontaktach między postaciami, i w planie komunikacji zewnątrztekstowej, czyli w relacji dzieła literackie — czytelnik²⁰.

Odwołajmy się dla ilustracji do dialogu Fantazego z Rzecznickim, dialogu, w którym główny bohater dramatu przedstawia swoje utrapienia, interpretując je jako zemstę porzuconej kochanki. Ograniczając perspektywę opisu do planu komunikacji wewnątrztekstowej, trzeba zwrócić uwagę na bogactwo rejestrów stylistycznych i zmienność barwy emocjonalnej replik Fantazego. Jako rozmówca przyjmuje on bowiem różne pozy (czy raczej role komunikacyjne o dużym stopniu konkretyzacji):

a) sarkastycznego ironisty mocno poirytowanego postawą Idalii. W jego wypowiedzi dominuje kontrast między dwoma sposobami obrazowania — hiperbolizacją opisu Baszkira, traktowanego jako narzędzie zemsty: *Przez tego czarta golijata — draba, Baszkira...* (III, 1, 386), a opartym na paradoksie opisem wyolbrzymiającym zdradzieckie poczynania Idalii — por. nagromadzenie i semantykę (figuratywność) zdrobnień w drugiej części repliki: *już jej wenecki sztylecik Uczułem... i wiatr z jej ust pełny szpilek Już mię obleciał... już miałem pasztecik Z jej kuchni... już, już ten zemsty motylek Zrzucił poczwarkę swoją — i tu lata... Zrobiwszy traktat z ludźmi na mą zgubę...* (III, 1, 386);

²⁰ Szczegóły związane z modelem komunikacji literackiej, typowym dla dramatu w: M. Wojtak, *Dialog w komedii polskiej na przykładzie wybranych utworów z XVII i XVIII wieku*, Lublin 1993.

b) wrażliwego poety, który potrafi o swych przeżyciach opowiadać w sposób niezwykle, wyszukany: *Dziś właśnie, kiedy ranne dyjamenty Stały na kwiatach...* (III, 1, 387);

c) poety, który nie toleruje grafomaństwa. Komunikując dystans do takiego sposobu wysłowienia na replikę Rzecznickiego: *Słuchaj, niech ta kasza Z gwiazd, z dyjamentów — z kwiatów...*, reaguje: *Jesteś gapem... Otóż ci powiem prosto...* (III, 1, 387);

d) bystrego obserwatora i rzeczowego, sięgającego po potoczne środki obrazowania, sprawozdawcy.

Ostatnia z wymienionych ról zyskuje na tyle wyrafinowaną realizację, że trzeba jej poświęcić nieco więcej miejsca i uwagi. Rozbita na repliki wypowiedź Fantazego przybiera formę opowiadania. Uderza przy tym skrupulatność w odtwarzaniu kompozycji i innych wyznaczników tak uformowanego przekazu słownego. Opowiadanie Fantazego funkcjonuje, zgodnie z modelem, jako struktura zasadniczo dwudzielna, złożona z historii i morału²¹. Historię tworzy kombinacja trzech epizodów uzupełnionych oceną. Każdy z epizodów zawiera ramę i zdarzenie, w obrębie ramy da się bez trudu wyodrębnić okoliczności oraz punkt wyjścia, zdarzenie współtworzą zaś dwie przewidziane przez model części: komplikacja i rozwiązanie. Oto jak przedstawia się struktura epizodu I:

RAMA

OKOLICZNOŚCI: *Dziś stoimy na ganku.*

PUNKT WYJŚCIA: *Baszkir z ogromnym harapem, W futrach jak bożek gdzieś sybirskiej zimy, Ujeżdża konie... panny z ganku patrzą, starosta swoje anegdoty plecie...*

ZDARZENIE

KOMPLIKACJA: *Wtem Baszkir niecnota Naprzód mi konie prawie na pierś wsadza Ogonem, zmykać przymusza — od błota Spędza jak wróbla... pałaszem zawadza o moje złote na piersiach binokle I ciągnie...*

ROZWIĄZANIE: *Kiedy mię już obrzucał błotem, Diabeł podszeptnął jakiś pannie Steli, Że do majora przybiegła i prosi: „Niechaj, majorze, Baszkir z łuku strzeli!”* (III, 1, 387–388).

Na najniższym poziomie konkretyzacji można mówić o wierności, wręcz skrupulatności w odniesieniu do modelu. Z opowiadaniem potocznym łączy repliki Fantazego także styl wypowiedzi: jej szczegółowość i dynamiczność, dobór słownictwa konkretnego (w tym wartościującego), elementy kolokwialnej składni, a nawet środki obrazowania w postaci porównań czy epitetów. Znamiennej

²¹ Odwołuję się do modelu zaproponowanego przez T. van Dijka — por. J. Mazur, *Styl i tekst w aspekcie pragmatycznym (z zagadnień teoretyczno-metodologicznych)*, „Socjolingwistyka”, t. IX, pod red. W. Lubasia, Katowice 1990, s. 75.

różnicy trzeba się, jak sędzę, dopatrywać w sposobie przechodzenia na kolejną płaszczyznę kompozycyjną, a więc w wiązaniu epizodów, nie łańcuszkowym, a takie dominuje w potocznych relacjach, lecz kontaminacyjnym, gdyż ostatni składnik epizodu I jest zarazem pierwszą częścią następnego, a więc pełni rolę zarówno rozwiązania jednego zdarzenia, jak i okoliczności kolejnego.

Mechanizmowi przywołania określonego elementu struktury towarzyszy jego modyfikacja, co czyni całą strukturę wyrazistą, odsłania jej tajemnice. Prawidłowość tę odnosić trzeba do wszystkich płaszczyzn strukturalnych opowiadania. Segment złożony z epizodu i oceny podlega modyfikacji kontekstowej. Opowiadanie Fantazego zostało wplecione w dialog. Reakcje interlokutora, którym jest Rzecznicki, powodują, że do dwóch epizodów dołączona jest jedna ocena (czy raczej epizod II jest poprzedzony i zakończony oceną), a oceny epizodu III Fantazy nie może dokończyć. Analogiczne okoliczności decydują o autonomizowaniu się segmentu oceniającego i o zastosowaniu waloryzacji bezpośredniej: *Ale mi potem Bestia mojego zabił Spartakusa!*; [...] *W niebiosą godził, A szelma w mego Spartaka wymierzył!* (III, 1, 388); *A gdy opadł kurz, tom się przy łajdaku Baszkirze żabsku pokazał jak Amor W moim tużurku czarnym i w sajdaku, Pokrzyżowany pasem ładownicy.* (III, 1, 389).

Dystans do formy opowiadania sygnalizuje się w *Fantazym* przez konsekwentne stosowanie zasady przywołania jednego z elementów struktury i modyfikacji kolejnego, tworzącego określoną płaszczyznę strukturalną. Nic więc dziwnego, że morał jest zastąpiony dowcipną puentą: [RZECZNICKI] *Idalka więc w zmwowie z tym chłopem?* [FANTAZY] *Przysięgnę, że gdzieś stała w okolicy Na wieży lub na dębie z teleskopem* (III, 1, 389).

Dla odkrywania mechanizmów ironii artystycznej ważna jest analiza całego dialogu, gdyż ze zderzenia różnych punktów widzenia, ocen zjawiska, z kontrastów w zachowaniach językowych wynika komizm funkcjonujący jako jeden z mechanizmów deziluzji. Strefa gry ironicznej znacznie się przy tym poszerza, gdyż określona postać pełni funkcję ironisty, druga staje się ofiarą ironii, rola obserwatora zaś przypada czytelnikowi (bądź widzowi)²². Ironiczną wymowę, innymi słowy, ma cała scena, w której ironia werbalna łączy się z sytuacyjną²³, obie jednak są przedstawiane, gdyż postaci nie traktują swoich wypowiedzi jako ironicznych, ironizują wyłącznie na użytek czytelnika. Są jednak w *Fantazym* dialogi, w których rola ironisty jest wpisana w plan komunikacji wewnątrztekstowej.

Wracając do analizowanej rozmowy, spróbujmy pokazać fragment, w którym różnice punktów widzenia i ocen powodują, że w określonych wypowiedziach

²² O rolach w ironii pisze D. S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 317.

²³ Zob. D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 245.

czytelnik może się doszukiwać funkcjonowania komicznych napięć i ironicznej sprzeczności:

[FANTAZY]

*Czy ty byś uwierzył
Albo spodziewał się? — W niebiosa godził,
A szelma w mego Spartaka wymierzył!*

[RZECZNICKI]

Prosto, bo Spartak po dziedzińcu chodził.

[FANTAZY]

Psów było jak psów. . .

[RZECZNICKI]

(przerywa)

*Więc Baszkir miał rację,
Że najpiękniejszy wybrał cel. . . Fantazy,
Strzelając, widzisz, tak przez elewację,
Trzeba mieć piękność celem. . . (III, 1, 388)*

Jeśli się uwzględni pragmatyczny aspekt ironizowania²⁴, to można uznać, że zasada się on tutaj na wprowadzaniu implikatur konwersacyjnych szczegółowych, czytelnych jedynie w kontekście²⁵, choć podstawowym mechanizmem ironii jest naruszenie Grice'owskiej zasady jakości²⁶.

Poszerzeniu strefy ironicznej gry sprzyja zatem rola ironisty, przybierana przez główne postaci. Ironistą jest wielokrotnie też Fantazy, gdy formułuje repliki dowcipne, wieloznaczne, sarkastyczne, nierzadko drwiące lub tylko wyjątkowo celne. Ironistą jest właśnie ze względu na umiejętność stosowania tych wszystkich rejestrów, a nie jedynie użycia wypowiedzenia, które znaczy podwójnie.

Spróbujmy zatem przybliżyć ową komunikacyjną wirtuozerię Fantazego, gdyż wszelkie wypowiedzi tej postaci uchodzić mogą za twory najwyższej próby w swym gatunku. Czerpiąc z zasobów polszczyzny potocznej potrafi Fantazy

²⁴ Nie ma zgody co do roli tego aspektu w interpretacji wypowiedzi ironicznych. Por. D. Sperber, D. Wilson, *op. cit.*; C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.

²⁵ Pojęcie implikatury konwersacyjnej znane jest z prac P. Grice'a. Zob. *Logika a konwersacja*, [w:] *Język w świetle nauki*, pod red. B. Stanosz, Warszawa 1980, s. 103, por. też D. Zdunkiewicz, *Akty mowy*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. II. *Współczesny język polski*, pod red. J. Bartmińskiego, Wrocław 1993, s. 264. O roli kontekstu w odczytywaniu ironii piszą m.in.: J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1977, s. 184 i n.; D. S. Muecke, *op. cit.*, s. 258.

²⁶ Por. P. Grice, *op. cit.*, s. 107.

formułować myśli w najwyższym stopniu odpowiednie do sytuacji, a przy tym obrazowe, a więc precyzyjnie oddające intencje, por.: z *jejmością Wejdz w jak najbliższe stosunki, aż ci się Przyzna, pod jakie jarzmo zegniesz zięcia* — (I, 1, 339); *Ta — która ... patrząc na matki aktorstwo i na twarz ojca — zbladła a wesółą Dla ludzi... czuje całe gladiatorstwo Nędzy domowej ze światem walczącej*, (I, 8, 353); *Przepraszam panią... to mi nie przeszkadza Być tu... jak światło bladego miesiąca Nie szkodzi lampom...* (I, 13, 360). Umie (jeśli w tej konwencji pisać o zachowaniach językowych wspomnianej postaci) w sposób dowcipny oceniać różne elementy rzeczywistości, stosując metafory oparte na prostych skojarzeniach, jak w wypowiedzi dotyczącej spotykanych w Rzymie kobiet: *Najwięcej — blade są — i bardzo chore... Ruiny kobiet... resztki Karlisbadu, Wód stalaktyty — zgasłe Wezuwiusze*. (I, 13, 363).

Postaci tej przypisał też autor zdolność naglej zmiany rejestrów i przeobrażenia klimatu rozmowy, dopasowywanie scenariusza zachowań komunikacyjnych do przeobrażeń sytuacyjnych. W dialogu z Hrabinią, która chce wy badać czy Fantazy jest jeszcze zainteresowany Idalią, dopasowuje się on początkowo do aluzyjności jej wypowiedzi, by nieoczekiwanie zmienić styl. Kolokwialność wypowiedzi, bezpośrednie formułowanie intencji nie przeszkadza uprawianiu gry skojarzeń, co dialog zabarwia nieoczekiwanie humorem: [FANTAZY] *Czy tu była?* [HRABINA] *Jest...* [FANTAZY] *Gdzie?* [HRABINA] *W małej chacie U księdza Logi...* [FANTAZY] *Chora?* [HRABINA] *Jak na morzu!* [FANTAZY] *Co? ma chorobę morską?...* [HRABINA] *Ciągle mdleje.* [FANTAZY] *Pójdę — to moje fatum — ta kobieta!...* (III, 4, 393–394).

Niektóre, czerpiące z zasobów polszczyzny potocznej wypowiedzi Fantazego stają się wykładnikami (czy składnikami) ironicznego stylu dla odbiorcy, który podejmie trud wykrycia ironii. Oto przykład: *A cóż to, powiedz, jest opinia babia? Czy to szacunku godna rzecz?... czy strawa, Na której serce tyje?... czy poduszka Na której głowa leży?*" (I, 1, 340). Pierwszy sygnał mieści się już w bliskim kontekście, gdyż jest nim stylistyczna i semantyczna niezborność, na którą interlokutor — Rzecznicki nie reaguje. Rozpoznanie właściwego charakteru wypowiedzi jest więc zadaniem dla czytelnika (widza). Wskazówek udzielić mogą różnorodne składniki szeroko ujmowanego kontekstu²⁷. Nam wystarczy się ograniczyć do sceny oświadczyn, która stała się dla Fantazego nową lekcją, skoro ją podsumował repliką: *Duchowi memu data w pysk i poszła!* (I, 15, 369).

W ramach jednego artykułu nie da się przedstawić całego bogactwa zjawisk, które tworzą literacką ironię w arcydziele Słowackiego.

Styl tego utworu może być interpretowany jako osobliwa realizacja artystycznej ironii. Narzucająca się odbiorcy polifonia stylistyczna w zasadach poetyki,

²⁷ Pisze na ten temat D. S. Muecke, *op. cit.*, s. 258.

zdominowanej przez romantyczną ironię, znaleźć może wytłumaczenie i motywację. Wykorzystując środki typowe dla dramatu uwypukla autor dystans do form, konwencji, środków obrazowania, czyniąc je składnikami przywołań akceptatywnych i polemicznych zarazem. Strefa gry ironicznej jest przez to szczególnie rozległa, a stosowane chwytły wyrafinowane.

„Permanentna parabaza” realizuje się przez wprowadzenie dwuplanowości kompozycyjnej dzieła i grę statusem planów, a zwłaszcza uwypuklenie kontrastu między formą planu scenicznego, zamkniętą, przybierającą kształt komedii, a amorficznym charakterem otwartej formy planu pozascenicznego. Śladem obecności parabazy jest osobliwa funkcja wypowiedzi na stronie, określających status odpowiednich fragmentów utworu i służących waloryzacji procesu twórczego. Odwołanie do schematu teatru w teatrze jako kolejny przejaw zastosowania autotematycznych chwytów znajduje w *Fantazym* osobliwą realizację i łączy się z pozostałymi wyznacznikami poetyki romantycznej ironii. Nie ma przebieganek i grania komedii w komedii, są natomiast reżyserskie poczynania postaci, projektujących sytuacje i zachowania komunikacyjne. Pozy, role, w tym konkretne role komunikacyjne, służą pogłębianiu stopnia fikcyjności postaci, powiększając repertuar jej zachowań komunikacyjnych o nowe rejestry stylistyczne.

Ważny jest przy tym mechanizm deziluzji — postać zapowiada jakąś maskę, a jej nie przybiera (por. słowa *Fantazego*: *a ja za dziecięcia Ujść*. . . I, 1, 339) lub przeciwnie nieoczekiwanie zmienia ton wypowiedzi, myśląc tropy, zaskakując czytelnika, gdyż te nagłe zmiany dotyczą mowy na stronie. Oto przykłady z replik Jana, który przerywając kierowaną do Stelli poetycką wypowiedź, mówi z rozpaczą: *Czy w teń strzelę sobie*. . . *czy pójdę po żołniersku spić się?* (II, 2, 373), a potoczną replikę Księdza Logi opatruje wyszukany komentarzem: *I perłami prószy ze zrennic jak król jaki ze skarbnicy* (II, 6, 385).

Sposób mówienia staje się w *Fantazym* przedmiotem wielowymiarowej refleksji. Uwypukla się i komentuje pojedyncze formy: *Ale — co ale?* (I, 4, 343) — Hrabina do Kajetana; *Ty zawsze: A bah!*. . . (III, 1, 390) — Fantazy do Rzecznickiego; *Przebacz mi, że cię prosto tykam, A nie obrzucam cię światowym panem. W tym ty. . . ja wiele — ja wiele zamykam I więcej daję ci nad ludzi stanem Wyższości. . . niż świat da jaśnie wielmożnym*. . . (II, 3, 377) — Idalia do Jana. Komentarze mogą dotyczyć ponadto a) typu wypowiedzi: *Przecudna tyrada*. . . *Periody długie*. . . (I, 8, 350); b) rejestru: *Widzę, że wziął rzecz z poetycznej strony* (III, 8, 399); c) odmiany czy typu języka: [Stella] *Niech pan Jan ze mną po rusku nie gada*. [Jan] *Słuchaj — to język jest mojej tęsknoty* (II, 2, 371); d) sposobu wysłowienia: *Otóż ci powiem prosto*. . . (III, 1, 387); *Niechże pan Fantazy gada*. . . *Jeżeli można, bez żadnych floresów Na chwilę*. . . (III, 2, 390), *Co to za sfinks jest nowy?* — *Proszę pana Mówić tu prozą!*. . . (III, 8, 401).

Kolejnym sposobem odświeżania tajników warsztatu jest przedstawianie wiedzy w mowie niezależnej, ale w ramach wyrafinowanej gry. Respektując zasadę stosowności nie pozwala autor Hrabinie zachowywać się na scenie zbyt brutalnie i trywialnie. Jej wypowiedzi są cytowane przez inne postaci, przez co stylistyka replik jest mocniej zarysowana, a zaskoczenie odbiorcy większe. Groteskową wręcz niezbornosć ujawnia cytowanie wypowiedzi z komentarzem. Manieryczność listu Fantazego znajduje satyryczne odbicie w reakcjach służby: [LOKAJ] *Daj... niech ja przeczytam! Schadzka ostatnia dusz naszych na ziemi Dziś... o północy...* [HELENKA] *Pana Boga pytam, Czy jest tutaj sens?* [LOKAJ] *Czarami złotymi Ostatni toast... dziś... lub z tobą razem Piję aniołom... albo też samotny... Święty Józefie! Za każdym wyrazem Wykrzyknik — a list taki był wilgotny, Że na nim moje palce znać wyraźnie Wydrukowane... Diabli jacyś wodzą Pióra tym panom. Piszę niepokaznie W zygzaki...* (IV, 15, 428).

Konkludując, można powiedzieć, że romantyczna ironia artystyczna otrzymuje w *Fantazym* nowe oblicze i nowy sens. Strefą ironicznej gry artystycznej są zarówno plany kompozycyjne utworu — sceniczny i pozasceniczny, jak i plany komunikacyjne — wewnątrztekstowy i zewnątrztekstowy. Ironia artystyczna zyskuje tak wysublimowany kształt, że nie może już służyć jedynie „[...] obniżeniu rangi sztuki jako sfery pozorów i złudy wobec moralnej wielkości i prawdy życia”²⁸. Teatralność teatru splata się tu z teatralnością życia i odwrotnie prawdę sztuki przenika prawda życia. Na poziomie stylistycznym zaś pojawia się upoetyzowana potoczność i upotoczniła poetyckość, a więc także patos powszedniości i powszedniość patosu.

Jest więc *Fantazy* formą dramatyczną syntetyzującą doświadczenia tradycji i zarazem przekraczającą horyzont tych doświadczeń.

RÉSUMÉ

L'esquisse présentée porte sur les aspects et les effets stylistiques d'une ironie artistique dans *Fantazy*, poème romantique de Juliusz Słowacki. Un vaste espace du jeu de l'ironie embrasse les zones de composition et de communication de *Fantazy*, texte tout à fait exceptionnel. Słowacki y met en relief une distance entre lui-même et la forme, les conventions littéraires et les images, en utilisant des moyens artistiques caractéristiques du drame. Ainsi en fait-il des éléments de références littéraires approbatives mais aussi polémiques.

La forme principale de l'ironie artistique dans *Fantazy* est la suivante: 1. La composition sur deux plans différents, le jeu du statut de ces plans, et surtout la mise en relief d'un contraste entre une forme fermée et comédiomorphe du plan scénique et une forme ouverte et amorphe du

²⁸ M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 381.

plan extrascénique; 2. La fonction toute particulière des énoncés à part; 3. La présence de divers commentaires sur les manières de s'exprimer; 4. La montée toute exceptionnelle du degré de fiction au niveau des personnages, qui forment des interactions particulières et très intéressantes, et qui sont camouflés sous plusieurs déguisements.

Tout cela facilite l'apparition des effets polyphoniques et fait qu'une vérité de la vie s'infiltré dans une vérité de l'art.

