

Wiesław Rzońca
Instytut Literatury Polskiej
Uniwersytet Warszawski

IRONIA ROMANTYCZNA A POCZĄTKI IRONII TYPU MODERNISTYCZNEGO – KIERKEGAARD I NORWID

Niewiele jest pojęć w dziejach literaturoznawstwa, którym można by podporządkować nieomal wszystkie przemiany teoretycznoliterackie ostatnich dwustu lat. Do pojęć tych należy ironia. Termin, jak wiadomo, o antycznym rodowodzie, który w czasach romantyzmu przeżywał swój wielki renesans. Ironia okazała się wówczas najlepszą figurą wyrażającą myślenie estetyczne z zakresu dialektyki filozoficznej. Mianowicie zawierając w sobie pierwiastki buntu, sprzyjała dystansowaniu się do Logosu i szerzej racjonalizmu typu oświeceniowego. Służąc dialektyce techniki ironii pozwalały np. nie tylko dyskretnie zaprzeczać, ale również pokazywać podwójność danych zjawisk. Na dalszych etapach swego rozwoju – to już w obrębie poetyk szeroko rozumianego modernizmu – ironia pozwoliła na wypracowanie techniki polisemii, kiedy to dane znaczenie posiadało w sobie również wartość antynomiczną, niejako znoszącą pierwotny, czy też podstawowy sens słowa, frazy lub całej wypowiedzi.

Romantyzm w swym wymiarze samozaprzeczenia bądź autodestrukcji okazywał się zatem ironiczny, ale jednocześnie w swej postępowości nazywany był *modern*, czyli stanowił pierwociny nowoczesności – np. w ujęciu Johanna Goethego¹. Tyle że w czasach, gdy nie było jeszcze przemysłu w XX-wiecznym

¹ Sprawy te w rozdziale *Moderna* omawia szeroko Bogdan Baran. Zob. B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1991, s. 15-19.

rozumieniu słowa, a machina cywilizacyjna nie była jeszcze „rozkrecona”, pojęcie „modernizmu romantycznego” musiałoby brzmieć nieco sztucznie.

Patrzac natomiast z perspektywy XXI wieku, ironia jawi się jako rodzaj literaturoznawczego mostu, który połączył romantyzm z naszą postmodernistyczną współczesnością. Dobitnie pokazuje to np. tekstologia Paula de Mana, trafnie wyrażona w zasadzie: „rozumienie rodzi błąd, który towarzyszy mu koniecznie i nieodłącznie”². Ironia i w tym wypadku umożliwia zatem dystans rozumu – tym razem dystans wobec samego procesu myślenia. W ten sposób, dziś już dość wszak naiwne, przekonania dotyczące w epoce Mickiewicza „czucia i wiary” zostały w XX wieku zneutralizowane za sprawą wypracowania technik unieważniania Logosu w jego niejako totalnym orzekaniu o świecie.

Humanistyka postmodernizmu pozwala spostrzec, że romantyczne serce jako sentymentalny atawizm epoki, zostało w II poł. XX wieku wyrugowane przez „unowocześnienie” opisu samego procesu myślenia. Tym samym udoskonaleniu podlegał racjonalizm. Ponieważ założycielskiej dla postmodernizmu tekstologii Jacquesa Derridy nie sposób sobie wyobrazić bez idealizmu Wilhelma Hegla (jako najwybitniejszego filozofa romantyzmu), łatwo przychodzi dostrzec podstawową sprzeczność wpisaną w epokę Byrona i Goethego. Mianowicie filozofia romantyczna była bezpośrednią kontynuacją myśli oświeceniowej – pozostawała racjonalistyczna, tyle że Logos autora *Fenomenologii ducha* miał tożsamość Absolutu. Racjonalizm zyskał więc metafizyczny i maksymalistyczny tym samym wymiar.

Po co jednak czynię te przypomnienia? By unaocznić sugerowany już paradoks romantyzmu. Owszem, filozofia (także Fichtego i Schellinga) była absolutyzacją Logosu i największym dowartościowaniem rozumu w dziejach, jednak, wypracowana przez tenże sam romantyzm niemiecki, estetyka ironii wprowadziła humanistykę na tor późniejszego modernizmu, a następnie postmodernizmu. Nawet jeśli był to jedynie projekt, w wieku XX okazał się oknem romantyzmu na rozległą przyszłość.

² Zob. tamże, s. 56.

Dowodem na to jest bodaj centralna w dekonstrukcjonizmie kategoria „różni”. Jak wiadomo, obejmuje ona nie tylko antynomiczność (wpisaną zarówno w postawę buntu, jak i dialektykę Heglowską), ale również wewnątrz, właśnie „różnicowane” danej rzeczy, wraz z podważaniem statusu wszelkiego przedmiotu – jego przeniecowywaniem, ontycznym neutralizowaniem i przewyciężaniem przez grę³. Chodziło tu o doprowadzenie do ukonstytuowania takiego przedmiotu, który jeszcze jest, ale już go nie ma na mocy jego wewnętrznych zaprzeczeń. Czy zatem teoria dekonstrukcji nie jest ponowoczesną wersją romantycznej ironii? W moim przekonaniu właśnie nią jest.

*

Zaprojektowana przez romantyzm estetyka ironii stanowiła więc rodzaj rewolty w obrębie epoki, rewolty już typu modernistycznego. Oto bowiem w czasach supremacji Ducha absolutnego, dominacji form mesjanizmu tudzież wizji obiektywności procesu historycznego zrodziła się myśl niepasująca do poetyki wieszczowstwa oraz ujęć dziejów jako realizacji planu Boga. Ironia w epoce romantyzmu musiała pozostać *stricte* teoretycznym projektem. Jej właściwy czas praktycznego zaistnienia to dopiero postmodernizm.

Za najwybitniejszego teoretyka ironii postmodernistycznej należy uznać Richarda Rorty’ego, który w książce *Przygodność, ironia i solidarność* nobilitująco uczynił ironistę odpowiednikiem romantycznego indywiduum. Mianowicie ów ironista to ktoś, kto godnie „stawia czoło przygodności”⁴. Ironista nie odgrywa społecznej roli (a to można niejednokrotnie zarzucić indywiduum typu modernistycznego – uczestnikowi nowoczesności), ironista pojmuje prawdę nietzscheańsko i derridańsko – jako „armię metafor”⁵. I uwaga: tego typu ironista jest przez Rorty’ego umiejscawiany w pobocznych tendencjach europejskiego romantyzmu. Mianowicie niektórzy romantycy europejscy (niekiedy Novalis,

³ Por. tamże, s. 123-125.

⁴ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przekł. W. J. Popowski, Warszawa 1996, s. 13.

⁵ Tamże, s. 37.

John Keats) – jak pisze Rorty – „wiążą metaforę z tajemniczą władzą zwaną „wyobraźnią”, władzą, o której przypuszczają, iż mieści się w samym centrum jaźni, w najgłębszym rdzeniu serca”⁶. Rorty niestety dokonuje tu idealizacji. Nie dekonstruuje choćby archaicznego pojęcia „serca”. Trzeba jednak rozumieć tę idealizację – postmodernizm gorączkowo poszukiwał swych korzeni⁷. Stąd motywując ironię postmodernizmu, tenże Rorty pisał:

Znaczący filozofowie naszego stulecia to ci, którzy starali się dopełniać dzieła romantycznych poetów zrywając z Platonem i postrzegając wolność jako uznanie przygodności⁸.

Piękne dowartościowanie epoki Byrona i Mickiewicza. Gdyby jednak trzeba było dać cytat potwierdzający te słowa, znawca poezji romantycznej miałby nie lada kłopot. Patos doświadczeń mistycznych, patriotycznych bądź miłosnych sytuował lirykę romantyzmu na antypodach przygodności. Nawet słynne „chwilo trwaj, jesteś piękna” Goethego to skarga na kruchość, znikomość naszego istnienia, zatem postawa godna tyleż Horacego, co poezji baroku.

Uderzające w owym *quasi*-romantycznym myśleniu Rorty’ego jest to, że jako świetny znawca kultury angielskiej, wzorcem ironisty nie nazywa Georga Byrona. Wszak *Don Juan* to jedyny bo-wiem (jak u nas wzorowany na tym poemacie *Bieniowski*) utwór, w którym ironia zdaje się grać pierwsze skrzypce. Byron jako wielki buntownik (buntownik, niestety, jak sądzę, typu logocentrycznego) nie występuje w rozumowaniu autora *Przygodności...*, natomiast wielkimi ironistami nazywani są Nietzsche (to modernizm „wychylony” w stronę postmoderny – czyli, zauważmy, modernizm zdekonstruowany) oraz Heidegger, Proust, Derrida i Foucault. Mówiąc na marginesie, w kręgu tym znalazł się również Hitler⁹. Czyżby dzięki niemu modernizm doświadczył wiel-

⁶ Zob. tamże.

⁷ Szerzej o tym pisałem w: W. Rzońca, *Romantyczne korzenie dekonstrukcjonizmu*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, rocznik 1996.

⁸ R. Rorty, *Przygodność...*, dz. cyt., s. 49.

⁹ Tamże, s. 100-101.

kiej autodestrukcji i jął przeobrażać się w postmodernizm? Sądę, że właśnie tak.

Wypada już tylko dodać, że tożsamość postmodernistycznej ironii zasadza się na przekonaniu, iż „dla ironisty sędzią jest on sam”¹⁰. Ta formuła unaocznia, że ani romantyczny werteryzm, ani faustyzm, ani byronizm – podkreślam – nie spełniają kryteriów ironiczności. Tragizm romantyczny bowiem definicyjnie wynikał z zależności (od Mefisofelesa, narodu, ukochanej itp.). Dopiero w modernizmie, u nas za sprawą Przybyszewskiego, a później np. Witkacego i Gombrowicza, indywiduum dojrzało do tak rozumianej samodzielności.

*

Dopiero w poetykach modernizmu ironia zyskała więc szansę urzeczywistnienia. Co jednak szczególnie ważne, stała się techniką artystyczną, która przypieczętowała trwały związek tegoż modernizmu z epoką Byrona i Goethego. Z drugiej strony, w moim przekonaniu, młodopolskie techniki ironii mogą być dziś postrzegane jako jednoczące ową wielość i różnorodność technik wyrazu, jakie w czasach Przybyszewskiego, Wyspiańskiego i Leśmiana wypracowano. Potwierdza to czynioną tu już pośrednio sugestią, że ideowa dominanta romantycznych peregrynacji hamowała ekspansję ironii. Natomiast wielonurtowa ekspansja artystyczna spod znaku modernizmu okazała się teź ironii wielką szansą. Ujawniła się również, zapowiedziana na wstępie niniejszej wypowiedzi, syntetyczna zdolność ironii jako jednoczącej wiele odmiennych tendencji literackich i światopoglądowych.

By to unaocznić, odwołam się do ujęcia modernizmu za wdzięczanego Grzegorzowi Iglińskiemu. W książce *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*¹¹ potraktował on Micińskiego, Leśmiana i Berenta jako autorów reprezentatywnych dla epoki. Tym co, wedle ustaleń badacza, łączy ich, jakże odmienne, dzieła, jest symbolizm. Trudno jednak nie zauważyć, że

¹⁰ Por. tamże, s. 137.

¹¹ G. Igliński, *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005.

wewnętrzne mechanizmy owego symbolizmu wikłają się w techniki ironii. O owym żywiole symbolicznym Iglński mówi językiem romantyzmu. Jego literaccy bohaterowie wykazują bowiem „chęć przemiany zastanego porządku”. To szaleni „budowniczo- wie porywający się na coś – co ich niejednokrotnie przerasta – dążący czasem ku niewiadomemu, a czasem do prawdy bądź piękna”¹². Czy zatem modernści byli realizatorami romantycznych projektów? Właśnie tak. Opisując bowiem „magię tworzenia”, swoisty żywioł modernizmu (romantyków – jak znamienne- go pod tym względem Fausta – zajmowała bezpośrednio właśnie „neośredniowieczna” magia), badacz wskazuje na „jakiś rodzaj napięcia czy konfliktu”, a także na „jakiś opór, zagrożenie i przeszkodę, bądź siłę przeciwstawną, ale nieuniknioną i często niezbędną”¹³. Okazuje się więc, że postawy antropologiczne roman- tyzmu modernizm przeniósł w świat warsztatu artystycznego. Za- przeczone i zanegowane formy wewnętrznej tożsamości świata dały efekt, który nazywamy symbolizmem. Jednak owej wielora- kości technik modernistycznych patronuje ironia. Jest ona daimo- nionem podwójności rzeczy. Oddaje zarazem, tak ceniony przez Bergsona, pierwiastek kreatywny, z natury spontaniczny (raczej obcy dialektyce romantyzmu). W ten sposób przestrzeń metafizy- ki i żywioł poznania stanowią ten konglomerat ludzkich dążeń, których celem jest zawarcie na kartach literatury pięknej do- świadczenia niekończących się samozaprzeczeń. Modernści uzy- skali w ten sposób fascynujący obraz świata o wielokrotnej toż- samości.

*

Czy kategoria traktowana dzisiaj jako oczywista, mianowicie „ironia romantyczna”, jest w istocie pojęciem mylącym? Czy nie jest ona, historycznie patrząc, aberracją neoromantyzmu przełomu XIX i XX wieku, kiedy to z upodobaniem szukano w przeszłości – właśnie w czasach braci Schleglów, Goethego i Schillera – mo- tywacji nowej tendencji, która okazała się alfą i omegą XX-

¹² Tamże, s. 7.

¹³ Zob. tamże.

wiecznego sposobu myślenia o dziele sztuki?.. I równie ważne, w mojej perspektywie, pytanie: czy nie jest skazana na niepowodzenie próba określenia ironii typu modernistycznego, jeśli nie dokonamy, choćby w ogólnych zarysach, próby scharakteryzowania ironii romantycznej?

Przykładem chcę uczynić *Ironię romantyczną* Włodzimierza Szturca, ponieważ jest książką bardzo dobrze zdomowioną w naszej świadomości. W pierwszej połowie lat 90. XX wieku, gdy *notabene* dokonywała się u nas recepcja dekonstrukcjonizmu, była ona wielkim historycznoliterackim osiągnięciem. Dziś jednak, mimo iż pozostaje w obiegu uniwersyteckim, opracowanie to wyraźnie już nie wystarcza, zaś intensywna w ciągu dwu ostatnich dekad refleksja z zakresu wyznaczników światopoglądu modernistycznego ujawniła niedoskonałości rozróżnień zawdzięczanych krakowskiemu badaczowi. Widać na przykład, że uogólniającą funkcję tej publikacji mógłby ograniczyć podtytuł informujący czytelnika, iż ma do czynienia z ironią romantyczną w realizacji estetyki niemieckiej. Odbiorca książki w praktyce odnosząc koncepcję owej ironii do polskiej literatury polistopadowej, bądź stwierdza jej (tej książki) nieprzydatność, bądź, co gorsza, wypacza sens wieszczowskiego przesłania – szczególnie w wypadku tekstów mesjanistycznych. Włodzimierz Szturc zresztą – wnikając z pasją w filozofię Friedricha Schlegla – zdaje się ją przewartościowywać i niejednokrotnie nadaje jej sensy godne późniejszego modernizmu, a nawet, raczkującego wówczas w Polsce, postmodernizmu.

Złożoność problematyki ironii, złożoność, którą postmodernizm wyraźnie wzmógł, czyni zatem pojęcie „ironii romantycznej” terminem zbyt ogólnym. I na nic zdaje się tłumaczenie, że „ironia romantyczna wyznaje więc jakby programową niejednoznaczność”¹⁴. Niewyraźność towarzyszy Szturcowi już od wstępu, gdzie mówi np., iż artysta romantyczny, w tym pisarz, „zyskiwał autentycznie boską i prawdziwie wolną postawę twórczą”¹⁵. Otóż „prawdziwie wolną”, co sugerowano we wstępnej części niniejszego opracowania, uzyskał dopiero w estetyce

¹⁴ W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 160.

¹⁵ Zob. tamże, s. 5.

postmodernizmu. U Schlegla zaś podmiot nie jest suwerenny i „prawdziwie wolny”, gdyż boska natura twórcy-geniusza czyni go, wcześniej wspomnianą, rękojmią Absolutu. Rzecz mianowicie w tym – stosując szkolną nomenklaturę – że romantyk pozostając pod wpływem natchnienia, zmuszony był do wyrażania treści „natchnionych”. Że nie na tym polega artystyczna wolność, nie trzeba nikogo przekonywać.

Główną zatem wadą *Ironii romantycznej* jest to, że nie zawiera ona odróżnienia ironii romantycznej od ironii typu modernistycznego (choćby owej, bardzo charakterystycznej, wpisanej w światopogląd surrealizmu), tych zaś od ironii postmodernizmu. Czynnikiem usprawiedliwiającym nieprecyzyjność, jest oczywiście fakt, że wypowiedzi braci Schległów są w wielu miejscach wieloznaczne. Na pewno jednak maska błazna, łączenie powagi i niepowagi oraz pierwiastki gry artystycznej, o których mówi Szturc, to nie tyle element toposu romantycznego geniuszu, ile fascynujące Schległów elementy poetyk baroku i oświecenia, które pisarze *Sturm und Drang Periode* implantowali do swoich dzieł.

Podejście to potwierdzone jest przez fakt krytyki, jaką pod adresem Friedricha Schlegla sformułował Wilhelm Hegel: ironia romantyczna to zasada „bezprawia” i bezgranicznej samowoli podmiotu artystycznego¹⁶. Antylogocentryczne ujęcie ironii Schlegla dalekie jest od entuzjazmu. Jak pisze Bogdan Baran w *Postmodernizmie*: „Rzekoma przepaść między romantyzmem a oświeceniem nie istniała, rozum, potwór oświecenia wedle rzekomej romantycznej wykładni doskonale mieścił się w świecie Novalisa, czy Friedricha Schlegla”¹⁷. W moim przekonaniu – zważywszy na ogromny wpływ myśli Hegla w Europie (w tym na ziemiach polskich) – to ten filozof wyrażał ironię romantyczną *sensu stricto*, jakkolwiek jego przekonania także wyrastają z myśli oświeceniowej. Ironia, podkreślam, to konieczny, antynomiczny tudzież sprzeczny element pochodzenia Rozumu (pochodu przez historię oraz tekst artystyczny)¹⁸. W tym sensie – choć *Sturm und Drang Pe-*

¹⁶ Tamże, s. 93.

¹⁷ B. Baran, *Postmodernizm*, dz. cyt., s. 76.

¹⁸ Por. G. W. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1958, t. I, s. 49 i n.

riode z lat 1770–1780 współtworzą romantyzm *sensu largo* – stanowią jedynie margines epoki, margines, który zdecydował o intuicjach Schlegla, co i rusz kojarzących się badaczom z tymi bądź innymi założeniami estetyki XX wieku (w tym wspomnianego surrealizmu).

Modernizm przewartościowywał więc ironię romantyczną i tenże modernizm niestety mimowolnie ją unowocześniał. W perspektywie niniejszego tekstu w błąd wprowadza szczególnie zestawianie myśli Hegla z filozofią Kierkegaarda. Jest ono udziałem również Szturca¹⁹. Owszem, obaj filozofowie poszukiwali absolutnej prawdy – w tym sensie obaj byli romantykami – niemniej autor *Albo – albo* (tj. Kierkegaard) nadał prawdzie, a w tym właśnie ironii, sens godny już XX wieku.

Znaczące pod tym względem były u nas np. badania porównawcze Edwarda Kasperskiego, który we francuskojęzycznym tekście *Utopia ironii i ironia utopii*²⁰ skojarzył Schlegla z Kierkegaardem i Norwidem, analitycznie pokazując, jak na przestrzeni XIX wieku (w przypadku autora *Vede-mecum* aż do roku 1883) przeobrażały się światopoglądowo-artystyczne funkcje ironii dojrzewającej z wolna do postaci, które kojarzymy z poetykami Młodej Polski, a następnie międzywojnia.

*

Søren Kierkegaard, którego słusznie łączymy na ogół z XX-wiecznym egzystencjalizmem, był rówieśnikiem polskich romantyków – o rok tylko młodszy od Zygmunta Krasińskiego, zmarł w tym samym roku co Adam Mickiewicz (1855). Co jednak szczególne, dzieło duńskiego filozofa – mówiąc językiem Cypriana Norwida – zaistniało dopiero w pokoleniu „późnego wnuka”. Na nowo odkryli jego myśl Martin Heidegger, Albert Camus i Jean Paul Sartre. Co zatem decydowało o „przedwczesności” je-

¹⁹ W. Szturc, *Ironia romantyczna*, dz. cyt., s. 92-96.

²⁰ E. Kasperski, *Utopia ironii i ironia utopii*, w: *Ironie contemporaine*, pod red. Z. Mitosek i A. Ciesielskiej-Ribard, Paris 2009, s. 28-36. Niestety badacz ironię Norwida włączył w obręb polskiego romantyzmu. Mylące jest również to, że naszego poety zapożyczenia z estetyki francuskiej II połowy XIX wieku uległy w ten sposób zatarciu, czy wręcz zafalszowaniu.

go myśli w czasie, gdy Norwid wchodził na „rynek” literacki? Lata 40. XIX wieku są w Europie decydujące, jeśli chodzi o proces odchodzenia humanistyki od idei romantyzmu. Właśnie z racji rozległych zainteresowań filozofa kategorią ironii oraz patronującą dialogowi i prawdzie postacią Sokratesa historycznoliterackie zainteresowanie autorem *Albo – albo* jest koniecznością.

Z Norwidem – jako pierwszym polskim rzeczywistym „użytkownikiem” technik ironii – wyraźnie łączy Kierkegaarda wrażliwość na poznawcze, religijno-filozoficzne dylematy XIX-wiecznej humanistyki. To rys autentyzmu – negacji tego, co jest martwą formą. Filozoficzny cykl *Chwila* zawiera rozległą problematykę religijnej prawdy, powinności wobec Boga i ludzkiej hipokryzji polegającej na „oszukiwaniu” Stwórcy. „Zafałszowaliśmy definicję bycia chrześcijaninem”²¹ – mówi duński filozof i pokazuje jałowość kulturowego sporu z Bogiem, sporu, który tłumaczy się przytłumioną świadomością naszych ludzkich ograniczeń. Przypominają się tutaj dylematy Norwida dotyczące buntu Konrada z III cz. *Dziadów*. W *Chwili nr 10* Kierkegaard zestawia nawet księdza z artystą. Ale szczególnie imponują pierwociny myślenia socjologicznego. Mamy tu jednostkę i człowieka „zbiorowego”²² jednocześnie. „Homo sapiens” przestał być zwartym indywiduum. Jego duchowości dotyczy teraz wielość uwarunkowań kulturowych – uwarunkowań „świeckich”, których w epoce Byrona z konieczności nie uwzględniano.

U duńskiego filozofa rysem premodernistycznym jest – właściwe także Norwidowi, a obce romantyzmowi polskiemu – przekonanie, że człowiek z natury pragnie ukryć się w tłumie. Druga „materialistyczna” zasada łącząca poetę II połowy XIX wieku z duńskim filozofem: człowiek musi być ujmowany w jego codzienności. Trzecia: człowiek z tego powodu, że cierpi, nie może czuć się wywyższony i oczekiwać (z natury mesjanistycznej) nagrody. Czwarta: człowiek, jak i świat w ogóle, nieustannie się staje, jest dynamiczny, „niegotowy”, wymaga dopełnień, a przede wszystkim poznawczej otwartości. Otwartość ta, dodać można,

²¹ S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł. K. Toeplitz, Warszawa 1988, s. 248.

²² Por. tamże, s. 398, 395.

przeczy romantycznemu „zafiksowaniu” na Ducha (wyptywającemu z olśnienia misji itp.).

*

Tym, co hamowało rozwój ironii w romantyzmie *sensu stricto*, była dominacja zasady korespondencji, która jednak zyskała już w latach 40. XIX w. w obrębie filozofii nowy sens. Ponieważ w centrum filozoficznego zainteresowania Søren Kierkegaarda stał się konkretny „fizyczny” człowiek, wymiana treści poznawczych – mistycznych (jak np. u Swedenborga) lub symbolicznych (jak choćby u Blake’a), zaczęła dotyczyć języka jako środka międzyludzkiego porozumiewania. Wskutek zdecydowanego odrzucenia idealizmu Hegla, to od rzeczywistych możliwości ludzkiego umysłu zależały rezultaty poznawcze rozważań prowadzonych przez jednostkę ludzką. Dynamiczna, „stająca się” prawda zależała od jakości rozmowy (z drugim człowiekiem i „naturą” rzeczy), w dziele sztuki zaś od jakości artystycznej samej materii utworu (ironia niejako powtarzała w tym wypadku wewnętrzne rozmowy rzeczy).

Te „świeckie” warunki poznania nowego typu – gdy człowiek zatracił absolutne zdolności – zrodziły nowy postulat godny już modernizmu. To imperatyw rozwoju własnego „ja” (podstawowy dla antropologii Schopenhauera). Przemiany te dzieło Norwida odzwierciedla, choć katolicyzm poety wykluczał egzystencjalistyczne osamotnienie. Niemniej również u niego jednostka jest w świecie pozostawiona samej sobie i od jej umysłowych i ogólnokulturowych umiejętności zależy jej los. Tak na substracie dawnego romantycznego indywidualizmu zaczęła rodzić się nowoczesna antropologia. Człowiek sam, jako byt kulturowy, znalazł się w centrum zainteresowań, zaś dawne jego uzależnienie od Boga i szatana (jak we wzorcowym pod tym względem *Fauście* Goethego) stało się archaiczne.

Modelową, charakterystyczną postacią rodzącej się w latach 40. XIX wieku antropologii stał się natomiast Sokrates. Jego poznawczy patronat zmienił sens symbolizmu w humanistycę. Z obszaru filozoficznego (mistycznego) symbolizmu ów przemieszczony został w obszar literatury pięknej. Symbolizm stał się postawą

artystyczną, nabrał, jak powiedziano, sensu świeckiego. To dla statusu ironii podstawowe. Otóż Sokrates znamionował podstawową różnicę pomiędzy „tym, co można zrozumieć, a tym, czego zrozumieć się nie da”²³. Ateński filozof uosabiał prostego człowieka o zdumiewającej mądrości. Zwrot w humanistyce polegał nie tylko na tym, że odwrócono się od poznania opartego na wglądzie na rzecz rozważań (prawdy), ale również, że owa mądrość oznaczała umiejętność poprzestania „na małym”, w sytuacji gdy filozofia idealistyczna z zasady „wyjaśniła” całą rzeczywistość.

Tę świadomość naszej ludzkiej ograniczoności zastajemy na wielu kartach Norwidowych pism, Kierkegaard zaczyna od niej swój *Wstęp do Pojęcia lęku*²⁴. Ponieważ po rewolucji francuskiej przez pół wieku wolność była na ustach nieomal wszystkich, filozof przekornie pyta o jej (religijne) granice. Nie tylko w sferze działań człowiek jest ograniczony. Także myśl:

[...] ma swoje określone miejsce, swoją miarę i granicę i właśnie dzięki temu swoje harmonijne brzmienie w całości, swoją autoryzowaną spółgłoskę, w której owa całość się wyraża, jest nie tylko *pium desiderium*²⁵ [pobożnym życzeniem].

To wyraz nawrotu do renesansowych zasad i uzależnień całości od części i odwrotnie. Rzec można: zasada (romantycznej) korespondencji, ale w czysto kulturowym wydaniu. Polemizując z Hegla rozprawą *Rzeczywistość*, która zawarta jest w *Nauce logiki*, duński ojciec egzystencjalizmu zachowuje się niczym Norwid w polemice z Krasińskim, co do „logicznego” porządku historii. „Przypadkowość, która w sposób istotny jest jednym z elementów przynależących do rzeczywistości, nie może wejść do logiki”²⁶. Na tym właśnie polega ograniczoność ludzkiej wolności, w tym ograniczoność ludzkich działań nacechowanych komunikacyjnie.

²³ Por. przypisy Antoniego Szweda do wyd.: S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, przeł. A. Szwed, Warszawa 2002, s. 15.

²⁴ Tamże.

²⁵ Zob. tamże, s. 19.

²⁶ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, dz. cyt., s. 20.

Wysublimowanie prekursorskiej na naszym gruncie Norwidowej refleksji nad przypadkiem obejmuje również coś tak szczególnego, jak **znaczenie z przypadku**, tj. sens niezamierzony, nieoczekiwany. To jednak ta spontaniczność rzeczywistości (co „mimo ludzi się stawa”) otwiera perspektywę symbolizmu jako aksjologiczno-semantycznej sytuacji, która w żadnym systemie zawrzeć się nie da. Tu także domena ironii. Hegel zaś nadał postać logiki temu, co w istocie jest jedynie wiarą. Tymczasem ograniczeniem ludzkiego poznania jest już sam język.

Rzeczywistość to dla niemieckiego fundatora romantyzmu filozoficznego absolutny pewnik. Kierkegaard cofa dzieje filozofii do czasów Sokratesa: rzeczywistość jest najpierw słowem. Przy tym słowem, które „musi mieć najpierw czas, by reflektować nad samym sobą”²⁷. Zatem „autorefleksyjność” języka obejmująca refleksję nad jego granicami, zakresem komunikacyjnych możliwości, kondycją teoriopoznawczą. Znowu „korekcyjna” funkcja ironii jest tutaj mimowolnie przywoływana.

Kierkegarda polemika z romantyzmem, jako przesadnie optymistyczną wizją komunikacyjnych możliwości w obrębie uniwersum (w praktyce możliwości komunikacyjnych człowieka), jest ważna z tego względu, że aby zaistniał, tak ważny dla naszej Młodej Polski, premodernistyczny symbolizm, najpierw trzeba było sprowadzić na ziemię sprawę komunikacji: unaocznic zagadnienia formy, kwestie znaczenia tudzież udział Piękna w poznaniu. To długi ciąg filozoficznej, naukowej i estetycznej refleksji, która obejmie wszystkie nurty modernizmu, a swój finał znajdzie dopiero w *Dociekaniach filozoficznych* Ludwiga Wittgensteina.

Pragnę podkreślić, że symboliczne funkcje języka mogły nabrać znaczenia dopiero wtedy, gdy w latach 40. i 50. XIX wieku zdano sobie sprawę z tego, że przejrzystość komunikacyjna Natury i całego kosmosu jest utopią. O tym, że ironia potrafi oddać nieprzejrzystość świata, nie trzeba nikogo przekonywać...

Jeśli proces powrotu do zagadnień języka łączyć z Norwidem, to okaże się, że tym, co motywowało jego dobrze nam zna-

²⁷ Zob. tamże.

ne eksperymenty semantyczne i szerzej z zakresu ogólnojęzykowej komunikacji, była potrzeba powrotu do wiary, w sytuacji, gdy w epoce, z której wyrósł przeobrażała się ona co i rusz w wiedzę – system mistycznych i gnostyckich objaśnień tego, co z zasady pozostać powinno jedynie przedmiotem naszych ludzkich nadziei, metafizycznych tęsknot, jednostkowych uczuć, spośród których pokora i poczucie podległości należałyby do podstawowych. Między innymi Norwida drwiący stosunek do Andrzeja Towiańskiego ma w moim odczuciu takie właśnie podłoże.

Powrót więc do Kanta i problematyki prawdy filozofia Kierkegaarda motywuje aż nadto jasno. To nie rzeczywistość zawiera się w myśleniu, ale odwrotnie: ludzkie myślenie (i ludzka wiara) podlegają rzeczywistości. To dopiero pozwala zrozumieć przekonanie symbolistów, że rzeczywistość „znaczy”, że jest ona również rodzajem zagadki²⁸, frapującym zjawiskiem – że może ona (jak w *Kwiatach zła*) – „poić” zmysły. Może więc zaistnieć w naszej władzy poznawczej, mimo że pozostanie tajemnicą... „Ciemność” mowy – przekleństwo Norwida, z którego na tyle sposobów próbował się wytłumaczyć, to próba ocalenia wiary w jej pierwotnych, nieskalanych formach. Na przykład w porządku logicznym Bóg jest, natomiast w porządku rzeczywistości, na który stawia egzystencjalistyczny premodernizm, Bóg ciągle na nowo staje się w akcie modlitwy.

*

Kierkegaard zatem w roku 1844 wprowadził filozofię na tory modernizmu. Stało się to w chwili, gdy zaledwie 23-letni Norwid opuścił Warszawę (w 1842 r.), by na zawsze stać się... Europejczykiem. Owa decydująca antyheglowska i antyidealistyczna formuła była „przejściem logiki do **stawania się**, gdzie występują egzystencja i **rzeczywistość**”²⁹. Trudno uwierzyć, że mimo względnej znajomości myśli autora *Albo – albo* w Polsce, Norwida negacje logizmu (szczególnie w praktyce szkolnej) traktowano

²⁸ Gdy usuwamy zagadkę, prawda zyskuje na jasności. Jasność jednak charakterystyczna jest dla dogmatyki. Zob. S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, dz. cyt., s. 19-20.

²⁹ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, dz. cyt., s. 23.

niejednokrotnie jako rys antyświeceniowy, potwierdzający przynależność poezji Norwida do romantyzmu. Fakt kojarzenia Norwida z Mickiewiczem a Kierkegaardem z XX-wiecznym egzystencjalizmem również niestety nie sprzyjał porządkowaniu następstw, jakim humanistyka europejska podlegała w połowie XIX wieku.

Powrót humanistyki do rzeczywistości (zarówno w odmianie materialnej, jak i duchowej) pociągnął za sobą wykreowanie rozmowy jako formy wtajemniczenia w świat. Po wielkich wzlotach idealistycznej humanistyki oznaczało to wielką redukcję. Chodziło o powrót do prostoty wiary w sytuacji, gdy niewiedza jest rodzajem niewinności. Tak czy inaczej redukcja, o której mowa, czyni uprawiane filozofii „rozważaniami”. W życiu codziennym rozważaniom najlepiej sprzyja dialog, a we wszystkim tym chodzi o cel nadrzędny – o prawdę: „wyjaśnić sam sposób wyjaśniania i przede wszystkim [...] strzec się stwarzania pozoru wyjaśniania tego, czego żadna nauka nie wyjaśnia”³⁰. Mówiąc po Norwidowsku: to, co jest ciemne (i niedocieczone) w ludzkim poznaniu, musi takim pozostać. Pozór wiedzy, poznania i mądrości ubliża w istocie człowiekowi. Symbolizm wynajdzie zarazem rozmowy (jak w Norwida *Jak...*) „nieznaczące”, a w istocie znaczące. Kierkegaard wskazuje na *Gorgiasza* Platona, gdzie Sokrates mówi o „tajemnicy rozmowy”, której warunkiem jest tzw. „przyswojenie”³¹ – wewnętrzna, osobnicza i „uprywatniona” prawda mówiącego, zarazem dowartościowanie odbiorcy, czyli swego rozmówcy. Tak, aby z kolei wewnętrzna prawda naszego interlokutora autentycznie współuczestniczyła w wymianie myśli. To bodaj najważniejszy element przemiany w myśleniu humanistycznym, z tych które współtworzą poetykę przyszłego modernizmu. Jego wyróżnikiem była bowiem interpretacja – jej warunkiem zaś dynamiczny udział nadawcy, odbiorcy i samego tekstu (tak a nie inaczej ukształtowanego) w tworzeniu się znaczeń. Nie trzeba mówić, że wszystkie te przemiany doprowadziły do wewnętrznego zironizowania komunikacji w ogóle.

³⁰ Tamże, s. 55.

³¹ Por. tamże, s. 28.

Problematyka interpretacji to nie tylko „demokratyzacja” poznania, to również partnerstwo. „Pragnąłbym z Tobą zamienić kilka słów, mój czytelniku, aby z całą powagą coś Ci polecić!”³² – taka sokratejska bezpośredniość, jaką mamy w *Chwili nr 2*, była nie do pomyślenia u Hegla, Schellinga czy naszego Augusta Cieszkowskiego (co do tradycji filozoficznej, to postawa ta łączona mogłaby być z pierwocinami eseju Montaigne’a). Niezwykle liczne u Norwida odwołania do czytelnika można tłumaczyć nie tylko nową w latach 50. i 60. modą, ale też przekonaniem o również „oddolnym” tworzeniu się prawdy. W takich warunkach teoriopoznawczych w sposób naturalny zaistniała u Kierkegaarda, jak u Norwida, dydaktyka. W tym wymiarze związek ironii z XIX-wiecznym symbolizmem polegał na tym, że samozaprzeczenia jeły dotyczyć również wertykalnego i aksjologicznego planu komunikacji.

W szkicu *Nauczyciel* filozof wraca do znanego starożytności, „demokratycznego” przekonania, że (zawdzięczana Bogu) prawda jest w cząstkowej postaci w każdym człowieku. Stąd jej dynamiczne „wydobywanie” jest rodzajem moralnej powinności duchownego i artysty. Szczególnie imponującym rysem owej nowoczesnej „oddolności” jest sąd, że można również posiadać prawdę w postaci niewiedzy³³. W dziele sztuki motywuje to z kolei **ironię jako komunikację negatywną**, niepewną, odwróconą.

Eksperymenty językowe, gry z formą służą prawdzie – prawdzie typu modernistycznego, w wypadku której sprzeczność czy nielogiczność nie podlegają dyskredytacji. Tak na przykład nieprawda nie jest prostym zaprzeczeniem prawdy, owszem znajduje się poza jej obrębem, ale jednocześnie „ma charakter polemiczny wobec [tejże] prawdy”³⁴. To próbka wyrafinowanej zironizowanej dialektyki – „odwróconej” plecami do dialektyki Hegłowskiej, ale również w istocie wychodzącej poza Sokratejską technikę anakrezy.

Ponieważ Kierkegaard – unikając problemów historii tudzież mistycznego Uniwersum – stale porusza się w sferze wiary, jego

³² S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, dz. cyt., s. 163.

³³ Tamże, s. 14.

³⁴ Zob. tamże, s. 16.

wysublimowana i skomplikowana zarazem teoria poznania, jak bodaj żadna inna w historii filozofii, motywuje awangardową poetykę Norwidowego wiersza. Prawda zironizowana, prawda – podkreślam – w postaci niewiedzy tłumaczy symboliczne obrazy, które potencjalnie odsyłają do sfery duchowej, do wyższego porządku rzeczywistości czy do Boga (niekiedy szatana – jak np. u Przybyszewskiego). Uposażenie poznawcze czytelnika decydować będzie o tym, która z form zaistnienia prawdy w danej lekturze się urzeczywistni.

Niedostępny logice i wglądowi bezpośredniemu świat metafizyczny, któremu nie poddała idealistyczna filozofia romantyzmu, przywrócił zatem do łask wiarę, modlitwę (też klątwę) i podstawowe formy obcowania ze światem wartości. Obraz, figury symboliczne i parable oraz nowoczesna, intelektualistyczna dialektyka – wszystkie te formy, niejako równorzędnie, współtworzą zironizowany świat Norwidowej poezji. Liryki tej, co wiadomo nie od dziś, nie da się zamknąć w jednej formule. Ale zapewne dlatego *A Dorio ad Phrygium*, *Stygmata*, *Assunta*, *Chwila myśli* czy *Do Bronisława Z.* i dziś wydają się nam współczesne.

*

Udowodnienie tezy, że ironia w dziele Norwida ma naturę modernistyczną, nie było łatwe z tego względu, iż ironia definicyjnie zakłada dysharmonię, podwójność, sprzeczność, zatem: niejednoznaczność. Gdy jednak abstrahować od Fryderyka Schlegla romantycznej (?) koncepcji ironii i ograniczyć się do praktyki literackiej epoki Byrona i Puszkina, zagadnienie okazuje się względnie czytelne. Jeśli bowiem wziąć pod uwagę funkcję komunikacyjną i literacką ironii, to okaże się, że w połowie wieku XIX miało miejsce wyeliminowanie egotyzmu jako typowego dla romantyzmu „przerostu” podmiotu mówiącego nad dziełem, odbiorcą; przede wszystkim jednak: przerostu nad światem. Aby to unaocznić, trzeba odwołać się do możliwie najprostszego – podręcznikowego ujęcia sprawy. Stanisław Makowski w swym *Romantyzmie* na pytanie, na czym „czynnościowo” polega ironia romantyczna, odpowiadał: „w tworzonem dziele autor może za-

prezentować nieograniczone możliwości kreacyjne oraz ujawnić wobec niego swoją wyższość”³⁵.

Ironia typu modernistycznego – wręcz przeciwnie – polegała na radykalnej redukcji: możliwości kreacyjne autora zostały silnie ograniczone. O wyższości wobec dzieła nie ma mowy. Techniki ironii, które w czasach Byrona (w Europie po jego śmierci jeszcze w latach 30.) wspomagały kunszt artystyczny indywiduum i umożliwiały twórcy jego grę z odbiorcą, zaczęły służyć – niczym później w dziełach Fryderyka Nietzschego – do obnażania ograniczoności ludzkiego poznania.

Niczym w czasach XX-wiecznego egzystencjalizmu ironia w II połowie XIX wieku (już od II poł. lat 50.) jęła wyrażać ludzki trud godzenia się ze znanym nam z *Fortepianu Chopina* „brakiem”, kiedy to nic na tym świecie nie dzieje się bez przeciwności!.. Po drugie, ironia oznaczała trudności, na jakie napotyka człowiek, podejmując trud nazywania świata – zarówno tego, który nas otacza, jak i świata wartości. Mówiąc językiem Norwida: nic się nie da zrobić bez przewyciężenia ironii, a konkretniej: bez pokonania tego, co w świecie jest antynomią, przeczeniem, złośliwością losu itp.

O ile więc sama ironia jako mechanizm negacji i podwójności nie zmieniła się od starożytności, jej funkcja przeobrażała się, uwyrażniając w szczególności swoistość ironii romantycznej. Posługując się językiem Makowskiego, ironia przejawiała się w „dominacji narratora”, swobodnej grze wartości, świadomym, jak u Słowackiego w *Beniowskim*, gromadzeniem przeciwieństw, by uzyskać efekt „rozdarcia” świata, zatem rzeczywistość literacką targaną sprzecznościami. Nie trzeba mówić, że taka wizja świata – choć jako element stylizacji literackiej przewija się często – obca jest w istocie Norwidowi (anty, renesans i chrześcijaństwo uniemożliwiają romantyczny tragizm). Dodatkowo naszego poety teoria czytania wyklucza świadomą instrumentalizację czytelnika.

Odnotujmy natomiast, co o czytelniku (odbiorcy) romantycznym pisze Makowski: „dla narratora nie jest to jednakże part-

³⁵ S. Makowski, *Romantyzm*, Warszawa 1989, s. 275.

ner równorzędny. Narrator potrafi bowiem podporządkować go sobie i niepodzielnie nad nim zapanować³⁶. To szczególnie charakterystyczne, bo o takiej sytuacji Norwid mógł jedynie marzyć. Nowa poetyka, wynikająca z, dokonanego przez poetę, „skrętu koniecznego” odpychała, jak wiemy, odbiorcę o romantycznych preferencjach czytelniczych. Co się zatem stało? Otóż ironia przestała być rodzajem zachwyty tworzenia i efektownej gry z odbiorcą. Przestała być również – tak typową dla romantyzmu polskiego – efektowną „odskoczną” od ideowo doniosłych dzieł patriotycznych bądź mesjanistyczno-mistycznych. Norwid dzieł takich nie tworzył. Ironia – dlatego (nie trafnie) nazywano ją „romantyczną” – zawładnęła całym dziełem poetyckim (od *Quidama* aż po *Tajemnicę lorda Singelworth*), choć stanowiła jedynie „cień” bytu i „cień” poetyki jego dzieła.

„Ariostyczny” uśmiech łączony z *Balladyną* Słowackiego jest w każdym niemal utworze Norwida. Antynomiczność na stałe wpisała się w jego poetykę. Jednak nie egotystyczna gra z czytelnikiem, ale śledzenie gry i pozoru w kulturowym i przyrodniczym świecie człowieka, to nowego typu powinności artysty. Widać więc jasno, że Norwid, jako wszystkim dziś znany prekursor poezji XX wieku, jest nowoczesnym ironistą – Witkacy, Gombrowicz, Różewicz, Mrozek, Herbert i Szymborska nie wnieśli do sfery literackiej funkcji ironii niczego, czego nie zawierałoby, choćby w postaci szczątkowej, dzieło Cypriana Norwida.

*

Aby wskazać na modernistyczną naturę ironii Norwida, trzeba odwołać się do tekstu, w którym zastajemy bodaj najdojrzałą realizację ironii romantycznej – do *Fantazego* Juliusza Słowackiego. Dramat ten stanowi rodzaj buntu wewnątrzromantycznego. Mianowicie według Włodzimierza Szturca, jest on „cyniczną kpina z koncepcji Andrzeja Towiańskiego (nadużywanie języka mistrza i form rzekomej „logiki duchowej” [...]) oraz z sentymentalnej manieri romantycznej³⁷. W tym wypadku dążenia

³⁶ Tamże, s. 277.

³⁷ W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 39.

Norwida są analogiczne. Należy jednak uwzględnić, że życie w Respektowie jest swoistą igraszką szatana, gdyż porządki rzeczywistości, do której przynależą Fantazy, Jan, Idalia i Respektowa, zdają się wzajemnie wykluczać. Właśnie w *Fantazym* świata wewnątrznie sprzecznych wartości (również moralno-towarzyskich) nie patronuje owo, tak charakterystyczne dla dzieła Norwida, „oko błękitu”, które stanowi perspektywę stałej możliwości wyjścia poza zironizowany świat (to wertykalistyczna funkcja ironii). Co więcej jednak, stała w dziele Norwida perspektywa aksjologiczna umożliwia rzeczywisty, „głęboki” ironizm, który nie jest możliwy, gdy świat (jak w *Fantazym*, czy nawet *Irydionie* i *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego) jest, generującym tragizm, chaosem.

Rzeczywisty ironizm wymaga zatem perspektywy intelektualnej: oznacza nieskończone skomplikowanie spraw ludzkich. Wyływa on z nowego poszerzenia granic człowieczeństwa, które możliwe było dopiero po zanegowaniu założeń romantycznego światopoglądu.

Zatem przepaść dzieląca Słowackiego i Norwida to odejście od spreparowanej rzeczywistości dramaturgicznej (i owego „dramat układasz”) na rzecz zainteresowania realnym życiem, z włączeniem problematyki, którą w latach 40. Kierkegaard prekursorско nazwał egzystencjalną. Zwiastunem przemiany jest to, iż symbolem uczyniono zironizowaną rzeczywistość historyczną. A na dodatek, jakby dla umotywowania racjonalistyczności nowego typu ironii, postacią tą jest filozof (nie kochanek, czy przywódca określonej „frakcji” politycznej). W *O pojęciu ironii* Kierkegaard pisze:

Ale jaki był naprawdę Sokrates? Co stanowiło punkt wyjścia jego działalności? Odpowiedź, [...] oto ona: „egzystencja Sokratesa jest ironią”³⁸.

A co decyduje o „egzystencji” Sokratesa? To, że on pyta, że „muska” poszczególne idee³⁹. Zatem Sokrates docieka prawdy.

³⁸ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*, przekł. A. Djakowska, Warszawa 1999, s. 124.

Dzięki duńskiego filozofa *O pojęciu ironii* jasne staje się wreszcie zagadkowe twierdzenie Norwida, że prawda jest „ciemna”, ponieważ „obejmuje życie”. Otóż właśnie ono jest niedocieczone. Artysta nie preparuje więc (jak czyniono to w literaturze romantyzmu *par excellence*) opartego z zasady na sprzecznościach świata, lecz ogranicza się do coraz to nowego, nieskończonego pytania o ów świat⁴⁰. Trafne Edwarda Kasperskiego ujęcie Norwida jako „poety pytającego” zyskuje tu zatem „ironistyczną” motywację. Ironista nowego typu pyta, gdyż dotyczy go poznawczy dramatyzm świata. Kierkegaard oddaje istotę tego, co oznaczało ironię w wieku XX. Otóż „żywiłem ironisty jest [...] wielorakość rzeczywistości”⁴¹. I mimo że Norwid nie kwestionuje istnienia wartości, dotyczy go typowy dla ironisty, w tym dla Sokratesa, dynamizm poznawczy polegający na oscylowaniu pomiędzy „ja” idealnym i „ja” empirycznym⁴².

Dynamizm ironii Kierkegaarda stanowi zatem motywację, sugerowanego w niniejszym ujęciu, bezpośredniego **związku** modernistycznego typu **ironii z symbolizmem** literackim II połowy XIX wieku. W imię świata idealnego symbolista dokonuje osądu rzeczywistości, ale też stara się rzeczywistość tę zrozumieć, stale dążąc do udoskonalenia swych narzędzi poznawczych. Jego siłą jest więc to, że pewnie kładzie stopę na ziemi, a jednocześnie trwa on w łonie nieba (przestrzeni dobra, piękna i sprawiedliwości). Naturalistyczne nieomal obrazy kultury wzbogacane są więc i tutaj kosmiczno-niebiańską perspektywą spod znaku znanego nam z wiersza *W Weronie* „oka błękitu”.

Od czasów Kierkegaarda na terenie filozofii europejskiej tudzież od czasów Norwida na terenie literatury polskiej gra o ironię jest zatem grą o prawdę, czyli o wszystko. W modelowym

³⁹ Zob. tamże.

⁴⁰ Negującą Hegla pozorność pytania, które odpowiada samemu sobie mamy u Kierkegaarda. W pytaniu nowoczesnym myśl jest „pomiędzy” rozmówcami. Myśl ta, ja to ujął filozof, kuleje na obie nogi. Por. S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*, dz. cyt., s. 39 i n. Rozumiemy teraz dlaczego imperatywy prawdy zmuszał Norwida do „obłądności”, samozaprzeczeń i mnożenia zironizowanych kontekstów, które domagały się... inteligentnego czytelnika.

⁴¹ Por. tamże.

⁴² Zob. tamże, s. 124-125.

zaś, romantycznym *Fantazym* Słowackiego ironia jest rodzajem artystycznego epizodu spod znaku fatalności wpisanej w historię. Epizodyczność ta wpisana jest w Szturca odczytanie dramatu: „Fantazy był punktem zwrotnym pomiędzy ironiczną a mistyczną koncepcją życia, pomiędzy *Balladyną* a *Samuelem Zborowskim*”⁴³. I to jednak nie oznacza, że w *Kordianie* czy wczesnych powieściach poetyckich ironia stanowi u Słowackiego nadrzędną technikę opisu rzeczywistości.

*

Wbrew stereotypowi „romantycznej” ironii Norwida okazuje się zatem, że w wypadku polskiej humanistyki tejże ironii historycznym tłem jest „pozytywizm”. Pozytywizm jako „worek” historycznoliteracki, bowiem Aleksander Świętochowski ma się do epoki Elizy Orzeszkowej i Piotra Chmielowskiego tak, jak Norwid do Byrona i Wincentego Pola. Trzeba więc abstrahować od tzw. siatki historycznoliterackiej i po prostu powiedzieć, że Norwid i Świętochowski reprezentują typową dla II połowy XIX wieku sokratejską pasję poszukiwania prawdy. „Fanatycznie przywiązany do wartości prawdy”⁴⁴. Te słowa Anety Mazur stosują się tak samo dobrze do największej indywidualności polskiego pozytywizmu, jak i do największego poety polskiego II poł. XIX wieku, tj. Norwida. Stosują się oczywiście także do Kierkegarda.

Tragikomedia prawdy to literacko-filozoficzny cykl publikowany przez Świętochowskiego (jeszcze za życia Norwida) na łamach... „Prawdy”, począwszy od roku 1881. Cykl ten najpełniej w dziele autora *Dumań pesymisty* pokazuje „intelektualną grę z prawdą” jako dążenie, którym rządzi paradoks⁴⁵. Z mojej perspektywy „tragikomedia prawdy” zawiera owe typowe dla rozumowań Norwida antynomie z zakresu ironii, jak „biała tragedia”, czy „wysoka-komedia”, czy też (znany nam również z pism Kier-

⁴³ W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, dz. cyt., s. 39.

⁴⁴ A. Mazur, „Ludi, bene, fundati”. *Dylematy etyczne w „Tragikomedii prawdy” Aleksandra Świętochowskiego*, w: *Etyka i literatura*, pod. red. E. Ihnatowicz i E. Paczoskiej, Warszawa 2006, s. 56.

⁴⁵ Por. D. M. Osiński, *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli*, Warszawa 2011, s. 98.

kegaard) Sokrates-Chrystus albo Prometem-Adam. Otóż Norwidowi **prawda** nie będąc „przeciwieństw miksturą” nie jest nam zarazem nigdy raz na zawsze bezpośrednio dana. Wedle prawideł ironii **zawiera** ona immanentnie swoje **antynomie**. Mówiąc najprościej: prawda jest taka i jest inna. Owszem, antycypuje ona postmodernistyczną refleksję na temat inności. Przede wszystkim jednak implikuje ironistyczną niejednorodność wszelkiej tożsamości. W postmodernizmie wartość ironii ulegnie wzmocnieniu. Cytowany tu Richard Rorty powie o prawdzie, że zaczyna się ona sytuować wewnątrz świata, nie zaś na zewnątrz⁴⁶. Po wtóre – co zakładał modernizm – prawda determinuje interpretację, od której bezpośrednio zależy, bez której wręcz nie jest możliwa. W ten sposób interpretacja, techniki ironii, prawda i symbolizm wzajemnie się warunkują, dotycząc różnych wymiarów komunikacji artystycznej typu modernistycznego.

Dynamizm interpretacji, który warunkuje z kolei zaistnienie prawdy typu modernistycznego, świetnie ujmuje Osiński, interpretując tytuł (*Tragikomedia prawdy*) cyklu Świętochowskiego:

Forma tytułu – paradoksalnie oksymoroniczna – ujawnia właśnie fenomen natury prawdy, którą poznajemy często tylko dzięki zmianie perspektywy poznawczej. Ponadto określa jej potencjalną aksjologiczną heterogeniczność, odślaniającą **łączliwość sprzecznych elementów**, wynikających z wielu punktów widzenia danego zjawiska, z wyobrażenia prawdy i prawdziwości sądów [podkr. – W. Rz.]⁴⁷.

Nie ma tu oczywiście mowy o relatywizmie⁴⁸, gdyż sprzeczne elementy wykazują ową „łączliwość”. Mamy tu zasady nowoczesnego poznania, w wypadku którego zironizowana wewnętrznie prawda jest wieloaspektowa – oczywiście również wtedy,

⁴⁶ R. Rorty, *Przygodność ...*, dz. cyt., s. 21.

⁴⁷ Tamże, s. 82. Wątkiem wspólnym dla obu postaci niniejszego porównania jest także praktyka, która stale prawdę sprawdza (zob. s. 95).

⁴⁸ O ile w wypadku romantycznej ironii jej wymiar negatywny owocował tragiczmem, o tyle w prekursorskiej ironii Kierkegaard „ironia jest zdrowiem, gdyż uwalnia duszę z pułapek relatywności”. Zob. S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*, dz. cyt., s. 79. Zatem z perspektywy intelektualizmu II poł. XIX wieku ironia romantyczna była pułapką nieograniczonej wolności kreacji oraz pułapką dominującą w tej epoce fatalizmu.

a może przede wszystkim wtedy, gdy jest absolutna. Nie trzeba tu dodawać, że modernizm jest nurtem tak rozległym, że łączenie go wyłącznie z relatywizmem (przypisywanym niekiedy Nietzschemu) byłoby uproszczeniem owego zjawiska. Tak się składa, że Osińskiego „fenomen natury prawdy” przedstawia się tak, jakby wywodził się z poetyki Norwida *O Juliuszu Słowackim*. Prawda „fenomenalna” to prawda, która posiada również wymiar symboliczny. Symbolizm zaś, jak już powiedziano, wpisuje się w obręb szeroko rozumianej ironii. Symbolizacja i technika ironii wiążą się bowiem z wielością perspektyw. Istotą symbolizacji jest takie „pomyślenie” języka, by wypowiedziana tu wielość perspektyw poznawczych mogły w czytaniu zaistnieć. Jeśli efektem zabiegów Norwida była „hieroglificzność”, to z pewnością wieloperspektywiczności interpretacji dotyczyć będą również „podwójność”, a nawet sprzeczności. W tym sensie w proces dochodzenia do prawdy niejako naturalnie wpisuje się ironia.

W wierszach Norwida ironii zawdzięczałoby się przede wszystkim te obrazy, pojęcia i wykreowane sytuację, które... zakłócają, przeczą, przeszkadzają. Kto wie, czy nie najważniejszą dyskursywną **figurą ironii** jest – tak ważny dla postmodernistycznej przygodności – **przypadek**, na którego ważną funkcję poeta w wielu miejscach wskazywał. W tym sensie przypadek jest ważnym czynnikiem symbolizacji, czy też ironicznej parabolizacji sytuacji.

Jest to wyraźne nie tylko w „nowelach włoskich”, ale również np. w *Pierścieniu Wielkiej Damy* (por. zawiśnięcie pierścienia na świeczniku i antynomiczną, zarazem komiczną deklarację Durejki, że następstwa wydarzeń zawdzięczane są właśnie jemu). „Przypadek” to często przywoływana przez Świętochowskiego kategoria znacząca (i nie tylko w rozprawach z dziedziny moralności)⁴⁹. I w tym wypadku więc Norwid wpisuje się w poetykę humanistycznego rozumowania charakterystyczną dla II poł. XIX wieku.

Niezwykłość historycznoliteracka Norwida jest swojego rodzaju ironią losu: osiągnięto ją dzięki zafałszowaniu podstawo-

⁴⁹ Zob. tamże, s. 88.

wego faktu historycznego, jakim jest czas zaistnienia (dojrzałego) dzieła, tj. lata 1857–1883. W dziele tym ironia „rządzi” nawet tak podstawowym i prozaicznym związkiem międzyludzkim, jakim jest małżeństwo. Postaci tańczą taniec pod tytułem „życie” „łonem zbliżeni do łona”, a w istocie kłamią („zgrabnie” i przekonująco) i tworzą symboliczne sytuacje osobników zamkniętych w świecie formy. Zaprojektowane przez Norwidowy finał *Pierścienia Wielkiej Damy* małżeństwo Mak-Yksa i Hrabiny to majstersztyk ironicznego porządku życia jako konkretnej ludzkiej egzystencji uwarunkowanej, poskolonialnie fascynującą dziś, innością drugiego człowieka.

To przede wszystkim techniki ironii artystycznej wprowadziły dzieło Norwida w wiek XX. Dobitym przykładem są w jego wierszach rozmowy z założenia „nieznaczące”. Mogłaby to być rozmowa z ciszą, którą projektował już młody poeta w *Wieczorze w pustkach*? **Ironia** rzeczywiście nie może obejść się bez pustki. Jej szczególna wartość polega na tym, że jest jakby **bezproduktywna** – dlatego jest autentyczna. A oto jej egzystencjalistyczne walory:

Tylko ironia może odzwierciedlić rezultat negatywny w jego najczystszej postaci, wolnej od jakiegokolwiek domieszki, gdyż nawet sceptycyzm zawsze coś postuluje, podczas gdy ironia ciągle na nowo podejmuje trud [...]. Dialog ten [tj. *Protagoras*] uświadamia sobie »brak« rezultatu, nieomal z satysfakcją delektuje się czarem unicestwienia [...]»⁵⁰.

To szczególny fragment rozważań Kierkegaarda, gdyż stanowi mimowolny komentarz do historycznej sytuacji Norwida. Otóż w ironicznym porządku rzeczy późnoromantyczna krytyka, delektując się czarem unicestwienia autora *Promethidiona*, nie była świadoma tego, że ironia w epoce Byrona paradoksalnie polegała na wyrażaniu idei ironiczności świata oraz omnipotencji indywiduum, podczas gdy autentyczne realizowanie idei ironii, co miało stać się później, narzuca raczej bezinteresowność, dystans –

⁵⁰ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*, dz. cyt., s. 58.

np. Norwidową rozmowę z ciszą, która tyle postaci zyskała w poezji europejskiego symbolizmu (aż po wiersze Rilkego).

Teksty dojrzałego Norwida „odzwierciedlają rezultat negatywny” Kierkegaarda w czystej postaci. Są one dialogami obrazów i sytuacji (por. *Tajemnicę lorda Singelworth* albo *Assuntę* czy *Rozebraną*), z których... nic nie wynika. A wynika o tyle, o ile czytelnik zaangażuje swą inteligencję i wda się w zironizowaną rozmowę o naszym ludzkim świecie. W planie idei z rozmowy tej nic wynikać nie będzie. W planie prywatnego, podmiotowego przeżycia czytelniczego może wynikać nieskończenie wiele. To właśnie autentyzm nacechowanego egzystencjalnie poznania – bo człowiek przez całe swe życie pragnie świat zrozumieć i na ogół raczej przybywa pytań, które nieśmiało stawiamy co i raz na nowo sobie, swoim najbliższym, a nawet Bogu. To rzeczywista aktualność Norwida oraz jego ponadczasowość, gdyż postmodernizm przełomu XX i XXI wieku przejął w tym wypadku zasady postawy „zwykłości” poznawania tego, co najbardziej nawet niezwykłe.

Søren Kierkegaard nowoczesne studium o ironii nie tylko zapowiada wiek XX, ale również jest swoistym podręcznikiem światopoglądowego zaplecza, które patronuje dziełu artystycznemu Norwida. Co więcej jednak: książka ta stanowi historyczną „wyprawkę”, z którą młody Norwid (geograficznie oddalając się od duńskiego filozofa) kilka miesięcy po jej zaistnieniu⁵¹ opuścił w 1842 roku Warszawę, by udać się do Włoch, gdzie rozpoczął trud osvajania kultury polskiej z nowymi trendami europejskiej humanistyki. Jak wiemy, jego dążenia – tak jak postawa filozoficzna Kierkegaarda, a w starożytności Sokratesa – nie spotkały się z pozytywnym przyjęciem (przynajmniej na początku). To jednak rys autentyzmu, który angażuje, a wręcz uzależnia. Nic

⁵¹ O przyjęciu dziwaczного wówczas dzieła młodego Kierkegaarda mówi Alina Dżakowska w studium *O słowach, które się ruszają*. Komentarz stanowi posłowie do cytowanego wydania *O pojęciu ironii* (zob. s. 321). Dżakowska uchwyciła w tekście duńskiego filozofa to, co stanowi o niepodobieństwie jego ironii do (ironii) romantycznej, co zaś motywuje symbolizm II poł. XIX wieku. Tym czymś jest teź ironii „niewidzialność”. Pozostaje ona jedynie zmiennym i eterycznym „muśnieniem”, czy też trudnouchwytnym punktem prawdy (zob. s. 325).

bowiem, w myśl zasad Norwida, nie da się zrobić bez „zgrzytnięcia” wstecz ironii. Ironia ta immanentnie wpisuje się w europejski modernizm przełomu XIX i XX wieku. Przez swą artystyczno-poznawczą omnipotencję jednoczy zarazem ową różnorodność poetyk, które nowoczesność wniosła do naszej świadomości humanistycznej.

Bibliografia

- Kierkegaard S., *Okruchy filozoficzne, Chwila*, przeł. K. Toeplitz, Warszawa 1988.
- Kierkegaard S., *Pojęcie lęku*, przeł. A. Szwed, Warszawa 2002.
- Szurek W., *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992.
- Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, przekł. W. J. Popowski, Warszawa 1996.
- Rzońca W., *Romantyczne korzenie dekonstrukcjonizmu*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, rocznik 1996.

Wiesław Rzońca

The University of Warsaw

THE ROMANTIC IRONY AND THE BEGININGS OF MODERNIST IRONY: KIERKEGAARD AND NORWID

Summary

The article describes the relations between the romantic and the modernist irony. The crucial differences between these two types can be demonstrated by taking as examples the writings of Søren Kierkegaard and Cyprian Kamil Norwid. And with one proviso: namely, that we agree that the irony of Norwid is closer to the modernist type than to the romantic one. The whole argument is embedded, first, in the context of German romanticism (e.g. F. Schlegel), which recognized the paramount importance of irony; and, second, in the most recent, postmodernist frame of reference. Treating

the common perception of Norwid's irony as 'romantic' with a pinch of salt, the author argues for the positivistic undertones of thereof.

Key words: Søren Kierkegaard, Cyprian Kamil Norwid, Friedrich Schlegel, romanticism, modernism, irony, subject