

IRONIA W LIRYCE NORWIDA

I. W S T Ę P

Zagadnieniem ironii zajmowali się teoretycznie już od epoki romantyzmu psychologowie, estetycy i poeci różnych szkół i kierunków, stąd też liczba definicji i koncepcji tego zjawiska pokrywa się niemal z liczbą jego badaczy, a ich różnorodność i każdorazowa jednostronność uniemożliwia zasadniczo wybór i przyjęcie którejs z nich bez zastrzeżeń czy uzupełnień.

O ironii, jak z przeglądu sformułowań tych wynika, mówić można najogólniej w dwóch podstawowych znaczeniach:

1. jako o dyspozycji psychicznej
2. jako o kategorii estetycznej, pełniącej swoistą funkcję w dziele literackim i realizowanej przy pomocy różnych środków artystycznych.

Większość opracowań teoretycznych sprowadza się do badania zjawiska ironii właśnie na płaszczyźnie psychologicznej,¹ lub szerzej — socjologicznej.²

Wpływ tego typu rozwiązań łatwo dałby się prześledzić również w opracowaniach dotyczących twórczości Norwida, i nie ma potrzeby pomnażania liczby wypowiedzi o tym charakterze. Ina-

¹ Por. omówione w pracy: G. Reicher-Thonowa, *Ironia J. Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Rozpr. Wydz. Filolog. PAU. LXIII, 4. Kraków 1933 — opracowania: H. Höffding, *Humor als Lebensgefühl*, Leipzig 1918; K. Lemcke, *Estetyka*, Lwów 1901; R. Müller, *Preienfels, Psychologie der Kunst*, Leipzig 1923, T. I, u nas: S. Szuman, *O dowcipie i humorze*, Lwów 1938, i in.

² P. Paulhan, *La morale de l'ironie*, Paris 1923; H. Bergson, *Śmiech, Studium o komizmie*, Lwów 1902.

czej przedstawia się zagadnienie badań nad rolą ironii jako kategorii estetycznej w dziele literackim

I w tym wypadku impuls do dalszych badań pochodzi już od teoretyków ironii romantycznej. Badania nad ironią romantyczną zakładają dwutorowość tego zjawiska (u Kawyna nawet trójtorowość — wobec dołączenia zagadnienia percepcji).³

Obok elementu psychologicznego, obejmującego takie cechy ironii jak wyższość nad ironizowanym przedmiotem i celowość, występuje w jej pojęciu również element wyrazowy, którego podstawową cechą jest według Kawyna — sprzeczność: „Jako element literacki, ironia jest to przedstawienie przeciwne, występujące w roli zastępczej, celem silniejszego przez kontrast uwydatnienia istotnej prawdy realnej, zawartej w treści przedstawienia naczelnego“.⁴

Od teoretyków dziewiętnastowiecznych pochodzi również, przyjęte na ogół w badaniach późniejszych rozróżnienie podmiotowego, subiektywnego nastroju ironicznego oraz jego obiektywnego wyrazu w utworze.

Z opracowań najnowszych wymienić wypada pracę Burke'a omawiającą ironię jako jeden z czterech zasadniczych tropów poezji.⁵ Autor traktuje ironię jako zestawienie spojrzeń na to samo zjawisko z różnych perspektyw, odrzucając, niesłusznie chyba, tak elementarny składnik ironii, jakim jest ocena.

Drugie z powojennych opracowań, to wydana ostatnio (r. 1952) praca o ironii powieściopisarki Jane Austen.⁶ Autor pracy Mudrick Marvin nie uwalnia się w pełni od spojrzenia psychologa, konfrontując niejednokrotnie artystyczny wyraz ironii w dziele ze stojącymi u jego podłoża dyspozycjami psychicznymi autorki

³ S. Kawyn, *Ironia romantyczna*, „Ruch literacki”, 1928, nr 2.

⁴ S. Kawyn, op. cit., s. 36.

⁵ K. Burke, *The Grammar of Motives*, New York 1945 (pracę znam z wykładów prof. dr Ireny Sławińskiej, Zagadnienia wybrane z teorii literatury. Rok. akad. 1953/1954).

⁶ M. Marvin, *Jane Austen, Irony as Defense and Discovery*, Princeton 1952.

(por. rozdział o przeciwstawianiu się sentymentalizmowi). Ujęcie ewolucyjne sprowadza się w pracy tej do omówienia elementów ironii w kolejnych książkach, elementów ukazanych przede wszystkim na sposobach kształtowania i charakteryzowania postaci. Nowych rozwiązań teoretycznych praca ta nie daje. W pracy niniejszej pragniemy odciąć się od tradycji psychologicznych, najbogaciej, jak wspomniano, reprezentowanych w ramach dotychczasowej literatury przedmiotu.

Ironię traktować będziemy jako element strukturalny utworu literackiego, czyli jako ważny dla jego wymowy całościowej typ wypowiedzi poetyckiej.⁷ Wobec wspomnianej już również wyżej jednostronności tak licznych definicji tego zjawiska, powstrzymamy się od próby pomnażania liczby tych ścisłych i zamkniętych sformułowań. Dla celów pracy wyróżnimy w tym miejscu kilka tylko najogólniejszych i najpowszechniej z istotą tak pojętej ironii związanych jej cech. Jest więc ironią, najogólniej rzecz biorąc, jakimś przeciwstawieniem literalnej wymowy poszczególnych elementów dzieła w stosunku do znaczenia całego kontekstu. Realizacja tego podstawowego przeciwstawienia może być bardzo różna i właśnie różnorodność tych realizacji obok różnorodności funkcji ironii w poszczególnych utworach wyznaczy zasadę podziału przeprowadzonego w badanym materiale, oraz, co za tym idzie — również budowę samej pracy.

Przy badaniu konkretnego materiału nasuwają się w związku z tym dwie podstawowe trudności. Pierwsza z nich dotyczy ustalenia tekstu przy już sprecyzowanym pojęciu wypowiedzi ironicznej. Druga — stosunku tego pojęcia do zagadnień humoru, dowcipu itd. Właściwa strukturze wypowiedzi ironicznej sprzeczność możliwa jest zasadniczo do odczytania przede wszystkim na płaszczyźnie interpretacji semantycznej utworu. Niebezpieczeństwo subiektywizmu przy interpretacji tego typu nie jest, być może, całkowicie do uniknięcia.

⁷ S. Skwarczyńska, *Z teorii literatury, cztery rozprawy*, Łódź 1947.

Szczególnie płynne wydają się nieraz granice między wypowiedzeniem żartobliwym a ironicznym. Wyróżnikiem ironii w stosunku do żartu poetyckiego będzie właśnie ów, wyłączony z niej przez Burke'a, element oceny.

Stosunek ironi do dowcipu i humoru bywał różnie rozwiązywany w badaniach teoretycznych. Tak — Lipss i Vischer włączają ironię w zakres zjawiska humoru, Lemcke, Bergson i inni przeciwstawiają sobie raczej oba zjawiska.⁸

Według Bergsona przyczyną powstania zarówno ironii jak i humoru jest przeciwieństwo między tym, co jest, a tym co być powinno. W obu omawianych wypadkach transpozycja owej, różnej od ideału, rzeczywistości idzie jednak w odwrotnych kierunkach. „Czasem wyrażamy to, co być powinno, udając że jest nim właśnie to co jest; na tym polega ironia. Czasem znowu przeciwnie: opisujemy dokładnie i szczegółowo to, co jest, udając, że tak właśnie być powinno; i w ten sposób wyraża się humor“.⁹

Granice między humorem a ironią sprowadziłyby się w myśl powyższego do różnicy w kierunku konstrukcji przedstawienia — i określenie ich w ramach konkretnego materiału następuje mniej trudności niż to ma miejsce w stosunku do żartu (zakładamy, że element oceny występuje zarówno w wypowiedzi ironicznej jak w humorystycznej).

Dla uniknięcia schematyzmu wypadnie, wobec podkreślonej już płynności granic, usunąć się tu również od definiowania różnych typów ironii z przymiotnikami łzawa, płaczliwa, sarkastyczna, żartobliwa itp., nadużywanymi często w pracach zajmujących się nimi zresztą tylko marginesowo.

Badania sprowadzą się więc raczej do określenia funkcji, jaką podstawowe przeciwstawienie ironiczne pełni na terenie utworu oraz wszelkich sygnałów upoważniających do różnej od bezpośredniej wymowy tekstu jego interpretacji. Literaturę teo-

⁸ Por. G. Reicher-Thonowa, op. cit., s. 21—22; T. Lipss, *Komik und Humor*, 1898; Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846.

⁹ H. Bergson, op. cit., cytuję za Reicher-Thonową, s. 24.

retyczną, dotyczącą zagadnienia ironii wypadnie ograniczyć do roli środka pomocniczego. Zasadnicze rozwiązania problematyki teoretycznej budują, jak powiedziano wyżej, definicje na płaszczyźnie bądź psychologicznej, bądź ogólnoestetycznej. Nawiązania do nich będą więc mogły być przydatne raczej tylko przypadkowo w dalszych rozdziałach pracy i na tym miejscu nie warto omawiać ich szczegółowiej, tym bardziej, że wyczerpująca historia badań nad zagadnieniem ironii i ironii romantycznej została opracowana i podana na wstępie do pracy Reicher-Thonowej o ironii Słowackiego,¹⁰ a nowszych rozwiązań — poza już wspomnianymi na wstępie — zasadniczo nie ma.¹¹

¹⁰ Reicher-Thonowa, op. cit.

¹¹ Etykieta „ironisty” jaką obdarzono Norwida już w pierwszym okresie zainteresowania jego twórczością stwarzały konieczność omówienia w stanie badań nad ironią poety całej niemal bibliografii norwidologów. Większość opracowań twórczości Norwida odwołuje się w jakiejś mierze do tego, raz stwierzonego, faktu — najczęściej jednak przy okazji omawiania szerszych zagadnień lub przy analizie poszczególnych utworów. Prace dwudziestolecia (Z. Falkowski, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1933; Z. Wasilewski, *C. Norwid*, Warszawa 1935 i in.) powołują się na ironię Norwida dla szerszego ukazania jego sylwetki psychicznej. Jedyna, poświęcona ściśle omawianemu zagadnieniu, praca S. Kołaczkowskiego (*Ironia*Norwida*, „Droga”, nr 11, 1933) poza cennym zwróceniem uwagi na problematykę społeczną oraz interesującym wprowadzeniem Norwida-ironisty w kontekst współczesnej mu literatury europejskiej wysuwa wiele cennych spostrzeżeń teoretycznych, dotyczących istoty ironii jako sposobu reagowania twórcy na określone kategorie otaczających go zjawisk oraz — jako kategorii estetycznej i filozoficznej. Próby sprowadzenia badań na płaszczyznę ściśle literacką ograniczają się w omawianej pracy do stwierdzeń bardzo ogólnikowych.

Lata powojenne przyniosły kielka nowych prac o Norwidzie traktujących ironię jako kategorię estetyczną, posługującą się określonymi środkami wyrazu artystycznego, omawianą jednak tylko marginesowo między innymi zagadnieniami, przy pełniejszych analizach różnych działów twórczości Norwida. Z tych pozycji traktują ironię Borowy (*Norwid-poeta. Pamięci C. Norwida*, Muz. Narod. 1946), Wyka (*C. Norwid poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948), Makowiecki (w analizie *Fortepianu Szopena, O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949), ostatnio Sławińska w pracy *O komediach Norwida*, (Lublin 1953) i in.

II. NORWID O IRONII

Prof. Kołaczkowski stwierdza, że „Wbrew temu, czego by można oczekiwać od poety definicji, w tym wypadku Norwid teoretyk daje nam bardzo mało, wiersz pt. *Ironia* mówi tylko o nieodłączności ironii od życia i pracy. Poznaniu tej prawdy odpowiada psychologicznie humor pojednany lub realizm w sztuce, ale nie ironiczność“.¹²

I dalej, omawiając znany przykład Norwida na zjawisko ironii losu (list do Trembickiej o strąceniu kapelusza przez człowieka „najpobożniej niosącego trumnę”)¹³ stwierdza, że i tu Norwid „myli się również i bierze humor za ironię”.

„Ironia jest z natury swej tendencyjna i nawet zdarzenia, czy «ironia losów» o tyle są ironiczne, o ile robią wrażenie jakby zamierzonych; przypadek i ironia to sprzeczności. Dlatego w przypadku, dającym wrażenie ironii mówi się o ironii losu, że to los już nie przypadek”.¹⁴

Jak się zdaje, podstawą pojęcia ironii losu u Norwida jest nie tylko owo wrażenie tendencyjności, o którym mówi prof. Kołaczkowski. U Vischera już, jak wspomnianą wyżej, spotykamy pojęcie ironii losu w związku z zagadnieniem tragizmu. Ironia ta polega najogólniej na wszelkiej sprzeczności między dążeniem, celem działania, a jego rezultatem. Między przewidywanym a osiągniętym wynikiem. Przykładem tego typu ironii będą wypadki, kiedy człowiek, uciekając od katastrofy właśnie w nią wpada. W każdym razie zjawisko to zakłada jakieś załamanie normalnego łańcucha przyczynowo-skutkowego, a więc nie zdaje się w tak oczywisty sposób wykluczać przypadku, który z natury polega na takim właśnie nieprzewidzianym załamaniu. Mimo stwierdzonego przez Kołaczkowskiego braku ścisłej definicji, samo pojęcie ironii u Norwida wydaje się możliwe do odczytania na podstawie jego

¹² S. Kołaczkowski, op. cit., s. 1009.

¹³ Por. list do M. Trembickiej, 15.IX.1856. T. I, s. 222.

¹⁴ S. Kołaczkowski, op. cit., s. 1009.

różnych, dość zresztą przypadkowych wypowiedzi, głównie w listach.

Podstawowe dla Norwidowskiej koncepcji wydaje się rozróżnienie ironii ludzkiej i ironii rzeczy: *il y a une ironie des choses de ce monde...* pisze Norwid do Konstancji Górskiej.¹⁵ Z tego więc wstępnego rozróżnienia wypadnie wyciągnąć konsekwencje przy analizach konkretnych utworów. Z jednej strony pamiętać należy o owej „ironii rzeczy” jako zasadzie organizującej przedstawianą w utworze rzeczywistość, kierującej wprowadzanymi do niego zdarzeniami i wypadkami, z drugiej — o ironii, jako sposobie wypowiedzi poetyckiej, polegającej na ocenie owych przedstawianych zdarzeń, z tym że ocena ta ukryta bywa pod stwierdzeniami pozornie biegunowo od niej różnymi, a sygnalizowana — różnego typu środkami artystycznymi, które omówić wypadnie w dalszych rozdziałach.

Ten drugi typ ironii Norwidowskiej będzie nas tu interesował przede wszystkim. Jego teoretyczne wyróżnienie pozwala na założenie, że wiersze o strukturze ironicznej konstruowane były świadomie przez poetę w ten właśnie sposób.

Ironiczną metodę wypowiedzi poetyckiej warunkują u Norwida trzy zasadnicze względy:

- 1. jej adekwatność w stosunku do ironicznej budowy rzeczywistości
- 2. jej możliwości twórcze i wychowawcze
- 3. najczęściej omawiana przy tej okazji postawa samego poety.

1. Rzeczywistość jest u podstaw swych ironiczna, a „nikt pisząc np. o pieprzu nie może powiedzieć, że jest z cukru. Kiedy się mówi o rzeczach ironicznych ironicznie, mówi się wedle prawdy rzeczy...”¹⁶

2. Wiersz pt. *Ironia* dostarcza rzeczywiście, jak to zauważył Kołaczkowski, niewiele wskazówek teoretycznych. Mówi o nieodłączności ironii od życia i wszelkiego działania. Ironia pojęta jest

¹⁵ List do K. Górskiej, 8.VII.1866. T. II, s. 38.

¹⁶ List do M. Dziekońskiej, 19.IX.1852. T. I, s. 131—132.

jako narzędzie — „dłuto” konieczne do wykucia arcydzieła, jako środek nieunikniony o wysokiej twórczej i wychowawczej wartości.

I ten tylko typ ironii pozytywnej, twórczej uznaje Norwid i przypisuje mu wartość społeczną. Rozróżnienie dwu typów ironii przeprowadza bardzo ostro: „...dwie są Ironie, jedna piekielna (to jest, kiedy siebie za cel ma i raduje się ze zła swego), druga, która z czasu jeno pochodzi i z działania. — Dłuto wyciosujące twarz Anioła z marmuru zgrzyta głośno... owóż ty, co chcesz aby nie zgrzytało chcesz próżniactwa; chcesz aby anioł był głazem a ja próżniakiem...”¹⁷

Ironię jako metodę umożliwiającą mówienie prawdy ludziom podnosi Norwid do najwyższej rangi, powołując się niejednokrotnie na stosowanie jej przez Chrystusa.¹⁸ „Przeczytaj wszystko, co Zbawiciel faryzeuszom odpowiedział, ale przeczytaj nie tak, jak oklepało ci się o uszy — tylko sercem i życiem powołaj przed się czytając, a zobaczysz, że kolosalniejszej ironii nigdzie nie spotkałaś i spotkać nie możesz. Nawet forma pytańkami a nie twierdzeniami czysto ironiczna” pisze do Jana Koźmiana.¹⁹

3. O postawie i stosunku do świata Norwida - ironisty mówiono i pisano najczęściej w pracach, zmierzających do poznania sylwetki psychicznej poety. Zagadnienie to wypływa również z pracy Kołaczkowskiego. Autor dostrzega dwa równoległe nurty ironii Norwidowskiej, stwierdzając: „...Jego oburzenie na ludzkość, co bez boskości sama siebie zdradza, wybucha często demonicznym szyderstwem. Opuszcza wtedy Norwida jego stoicyzm i wnosi się w swej ironii i sarkazmie do niebywalej siły ekspresji...”²⁰ Równocześnie jednak, szczególnie w stosunku do spraw wkraczających w problematykę religijną — „Jak tragedia u człowieka tej, co

¹⁷ List do J. Koźmiana, 1852. T. I, s. 114.

¹⁸ Listy: do J. Koźmiana, 1852, T. I, s. 114; do M. Trembickiej, 1856. T. I, s. 222.

¹⁹ List do J. Koźmiana, jw.

²⁰ S. Kołaczkowski, *op.cit.*, s. 1012.

Norwid żarliwości religijnej przekwita już w słodycz... tak samo dzieje się i z ironią".²¹

Sam Norwid częste posługiwanie się ironiczną metodą wypowiedzi motywuje swym stosunkiem do odbiorców. Właśnie ironia jest niewątpliwie jednym z typów wypowiedzi poetyckiej wymagających największej współpracy przy percepcji utworu. Jest to więc trochę, nawiązując znowu do metody ewangelicznej, postawa... „Kto chce... niech rozumie...” W ostatnim okresie swej twórczości sformułuje to poeta ostatecznie: „Jest niemało do powiedzenia ludziom, ale czy znieść potrafią...? Będzie im można więcej mówić — lecz wtedy dopiero skoro nauczą się wiedzieć, kiedy się godzi śmiać?... a kiedy płakać?... (*Stygmata*).

III. FUNKCJE IRONII W LIRYCE NORWIDA

Traktowana jako jeden ze środków artystycznych, kształtujących konkretny utwór poetycki, ironia — może w utworze tym grać mniejszą lub większą rolę, pełnić różne funkcje. Omówieniem najcharakterystyczniejszych typów tych funkcji wypadnie zająć się w niniejszym rozdziale.

Jest więc ironia przede wszystkim, jak już wspomniano, środkiem oceniającym. Ocena ukazywanych w tekście zjawisk musi być odczytywalna zupełnie jednoznacznie, możliwa do zrekonstruowania na podstawie zawartych w tekście, a podkreślonych nieraz innymi wypowiedziami poetyckimi Norwida, sygnałów.

Ta zasadnicza funkcja ironii — oceniająca, jako nieodłączna od samej jej istoty występuje we wszystkich operujących ironią utworach. Zarówno wypowiadające się podmioty w utworach o strukturze dialogowej, jak i zestawiane ze sobą zjawiska, hierarchizowane są zawsze w sposób wyraźny. Koncepcji skrajnie fałszywej przeciwstawione jest zwykle rozwiązanie tej samej problematyki w aspekcie absolutnym, zdecydowanie w ramach tekstu pozytyw-

²¹ Tamże, s. 1020.

nym i wiarogodnym (por. *Lapidaria*, *Polka*, *Marionetki*). Istotą oceny ironicznej jest fakt, że jest ona zawsze ukryta przez sprzeczne z nią, a pozornie obowiązujące dla tekstu, sformułowanie literalne, poza oczywiście wypadkami wyrażania oceny tej *expressis verbis* w dołączonym do tekstu komentarzu odautorskim.

We wszelkiej wypowiedzi niekomentowanej wprost, ocena ukazywanych zjawisk z aspektu absolutnego ma charakter przemilczenia. Jest to więc specjalnego typu przemilczenie, nazwijmy je za Skwarczyńską przemilczeniem postulującym.²² Do jego istoty należy jednoznaczność ukazywanego przez nie kierunku rekonstrukcji warstwy nadbudowanej utworu, którą w utworach ironicznych stanowi właśnie nie sformułowana bezpośrednio, ocena warstwy pełnej.

Charakterystyczną cechą, specjalnie już ironii Norwidowskiej, jest ścisły jej związek z wielką problematyką. Nie ironizuje nigdy poeta spraw drobnych, mało ważnych, wypadków jednostkowych, nie ironizuje również prawie nigdy samego siebie.

Nie ma też w utworach tych ironii, której przedmiotem byłyby zjawiska oceniane ostatecznie jako pozytywne lub przynajmniej — nieszkodliwe. Fakty, najdrobniejsze nawet, ukazywane są natychmiast w całym splocie uwarunkowań ogólnospołecznych, tracą swą jednostkowość i stają się tylko przykładami na powszechnie obowiązujące w dziejach ludzkości prawa.

W związku z tym nie ma miejsca w poezji Norwida na ironię żartobliwą, na uśmiech przez łzy Syrokomli.²³ Ironia to zawsze najbardziej ważne „serio” poety.

Sygnalizowana przez wielu teoretyków graniczność ironii w stosunku do tragizmu i komizmu, w wypadku Norwida nabiera specjalnego znaczenia. Jak w cytowanym wyżej przykładzie, w wypowiedzi ironicznej poety odnajdujemy często środki służące zwy-

²² Por. S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego. Z teorii literatury cztery rozprawy*, s. 31 i nast.

²³ Mówiąc o ironii u Syrokomli opieram się na pracy magisterskiej A. Szafranowej, pisanej pod kierunkiem Prof. dr Cz. Zgorzelskiego *Główne tendencje utworów lirycznych Syrokomli*.

kle komizmowi. Dopiero odczytanie ich na tle kontekstu całości obnaża pozorną komizm i istotny tragizm opisywanego zjawiska.

Teorie komizmu w mniej lub więcej wyraźnej formie podkreślają to, co nazywa Trzynadłowski „bezinteresownością komizmu”.²⁴ Wydaje się, że taki właśnie zupełnie bezinteresowny komizm zdarza się w poezji Norwida bardzo rzadko. Zwykle bliższe przyjrzenie się pozornemu żartowi czy dowcipowi ukazuje właśnie jego pozorną. Obok komicznego, ukazuje się — w różny sposób w poszczególnych utworach — głębszy od niego i istotniejszy aspekt tragiczny tego samego zjawiska.

Na takim wygrywaniu pozornego komizmu na jego obnażaniu, polega często ironia Norwidowska — szczególnie tam, gdzie godzi ona w określone braki czy wady określonych grup i środowisk społecznych.

1. Ironia w służbie satyry

Omówiona wyżej funkcja ironii jako demaskatora zjawisk zewnętrznie komicznych czy nieszkodliwych wiąże się szczególnie z satyrą jako służącym temu samemu celowi gatunkiem literackim.²⁵ Satyra też, jak wiadomo z historii literatury chętnie posługiwała się bronią ironii. Również Norwid, w wierszach, które często można by nazwać po prostu właśnie satyrami obyczajowymi, społecznymi, politycznymi itp. sięgnie przede wszystkim po to wypróbowane „dłuto”. Walczy w nich właśnie przy pomocy właściwego satyrze środka jakim jest ośmieszanie krytykowanego przed-

²⁴ J. Trzynadłowski, *Komizm*. Nadd. z „Prac Polonistycznych”, S. X, 1952, s. 390.

²⁵ Lemcke (op. cit.) podkreśla pierwszy wartość ironii jako broni w walce, H. Höffding uważa, że ironia może być jednym ze środków satyry. Wtedy jest to tzw. *kleine Ironie*, która jest tylko środkiem; wielka ironia jest dla niego nie tylko formą i środkiem, lecz pewną postawą życiową. Por. Reicher-Thonowa, op. cit., s. 25, 29.

miot, a z ogromnej wagi lęku przed ośmieszeniem zdaje sobie w pełni sprawę:

Ty myślisz może, że wiek złoty
Bez walk, sam przyjdzie do ludzkości — ?
A gdzież powiodą pierw te cnoty,
Od których cofa strach śmieszności!...

(Ironia)

W stosunku do niektórych wierszy tego typu używa sam poeta terminu „fraszka”. Nie oznacza to jednak równorzędności obu pojęć, gdyż „fraszki” Norwidowskie nie zawsze posługują się komizmem związanym z wypowiedzią satyryczną.²⁶

Satyra efektów komicznych używa z zasady. Walczy przez ośmieszenie. Ironią przy tym posługiwać się może, ale nie musi. Klasyczne satyry wieku Oświecenia często ośmieszają przedmiot bezpośrednio i niedwuznacznie.

Satyra ironiczna Norwida operuje często efektami karykatury i parodii, to jest przesadnym wydobywaniem i wyolbrzymianiem pewnych cech postaci czy środowiska, z pominięciem innych. Walka nie kończy się tu jednak, jak już powiedzieliśmy, na ośmieszeniu przedmiotu. Ośmieszenie to doprowadzone zostaje do takiego wyjaskrawienia, włączone w kontekst tak jednoznacznie potępiający ośmieszany przedmiot, że śmiech zamiera na ustach. Efekty komiczne stają się jedynie przejrzystą zasłoną kryjącą istotny tragizm rzeczy. Wracając do określenia Trzynadlowskiego, opisane zjawiska zostają wyrwane ze swej „izolacji komicznej”.

Wspomnieliśmy już o stale obecnym ścisłym związku ironii Norwidowskiej z wielką problematyką. W satyrach ironicznych Norwida problematyka ta sprowadza się do oceny całej cywilizacji współczesnej poprzez ukazanie różnych jej aspektów. Wypowiedzi oceniające cywilizację tę negatywnie powracają w twórczości poety bardzo często, stanowią jak się zdaje, jeden

²⁶ O tym, czy wyraz „fraszka” w tytule ma na celu określenie przynależności gatunkowej utworu — por. rozdz. III.

z jej najistotniejszych trzonów: „...cywilizacja każda, jako skończoność uważana, jest fałszywa... każda jest względna i żadna z napotkanych nie jest ostatecznym i triumfalnym ludzkości owocem” powie Norwid w cyklu *O Juliuszu Słowackim*, wprowadzając dalej znamienne rozróżnienie w ocenie dwoistego oblicza współczesności: „Współczesność albowiem jest dwojaka. Kiedy w Wilnie 1836 r. nocą budzeni bywaliśmy przez kolegów, aby choć obecnością naszą zasłać pożegnaniu wysyłanym na Sybir, Słowacki wtedy z drugiego końca Europy *Anhellego* ojczyźnie przesyłał — to jest pierwsza współczesność. Tej samej zaś zimy, w zacnym polskim salonie mówiła mi pewna pani domu, że rozpowiadają coś ciągle o zsyłkach, a przecież u nas nikogo w czwartek nigdy nie brakuje”.²⁷

Ciągle obnażanie tego drugiego oblicza współczesnej Norwidowi cywilizacji to najbardziej zasadnicza funkcja jego ironii. W zakresie badanego materiału, wiersze poświęcone tej problematyce zajmują najwięcej miejsca i w związku z tym i w pracy niniejszej wypadnie zająć się nimi szerzej.

O tym, że ironia Norwidowska nie obejmuje całej współczesności mówiono już niejednokrotnie. Nie trudno zauważyć, że do pierwszej z wyróżnionych w zamieszczonym wyżej cytacie współczesności włączone zostają środowiska tak dla poety czyste i nieskalane jak lud. Nie odziera też ironia ta z patosu spraw związanych, jak to zauważył Kołaczkowski, z religią. Wyłączenie pewnych kręgów problematyki poza zasięg satyry wskazuje na zasadniczą określoność społeczną jej adresu. W wierszach poświęconych zasadniczo krytyce tak ogólnoludzkich wad jak dewocja, pycha, czy niezdolność do zrozumienia wielkiej problematyki, zwykle obok tego motywu naczelnego odnajdujemy aluzję lub wskazówki umiejscawiające problem w konkretnych warunkach środowiskowych i czasowych.

Całościowy obraz cywilizacji buduje ironia poprzez ukazywanie, jak wspomnieliśmy, różnych jej aspektów — najczęściej po-

²⁷ *O Juliuszu Słowackim. Pisma zebrane*. T. F, s. 285.

przez stosunek jej przedstawicieli do różnego typu problematyki. W konkretnych więc wypadkach służy ironia najczęściej ukazywaniu charakterystyki pośredniej postaci lub ich grup — charakterystyki pozornie obiektywnej, czy nawet pozytywnej, aby przez zestawienie jej z problematyką prawdziwą ze stanowiska absolutnego, obnażyć ostatecznie i ten pozornie pozytywny obraz.

W związku z podkreślonym już kilkakrotnie całościowym ujmowaniem współczesności przez Norwida olbrzymią rolę gra w twórczości tej prawo rozszerzania znaczeń. Podmiot mówiący, czy postać charakteryzowana ironicznie to zawsze jakieś *pars pro toto*, spoza którego wyłania się właśnie obraz całego jego środowiska.

Przechodząc do bliższego przyjrzenia się tej najważniejszej funkcji ironii Norwidowskiej wyróżnimy kilka zasadniczych typów owej pośredniej charakterystyki ironicznej:

1. Pierwszy z nich, to charakterystyka cywilizacji współczesnej przez ukazanie jej owoców (nieprawdziwa sztuka, nauka, krytyka).

2. Ukazanie samej tej cywilizacji jako przyczyny powyższych zjawisk i jako źródła wielu innych „wad” społecznych. Do grupy tej należeć będą wszelkie utwory ukazujące stosunek charakteryzowanych grup społecznych do różnego typu zagadnień, a więc do:

- a) sztuki (mecenat, położenie artysty),
- b) problematyki poważnej wszelkiego typu (naukowej, politycznej itp.),
- c) religii,
- d) konwencji.

3. Odrębnym środkiem jest budowanie kontekstu ironicznego już nie w wypowiedzi czy reakcji skonstruowanych podmiotów, ale z kontrastowego zestawienia środowiska charakteryzowanego z innymi, reprezentującymi zdrowy nurt moralny, kręgami społecznymi.

We wszystkich tych wypadkach rola ironii jest zasadniczo jedna. Jest nią ciągle czuwanie nad ostateczną wymową przedstawianej sytuacji, obnażanie właśnie poprzez wprowadzane spięcia kontrastowe pozornej pozytywności obrazu, ukazywanie tragicznego

położenia w jakim znalazła się cała cywilizacja współczesna, wreszcie — oświecenie przyczyn i skutków takiego stanu rzeczy.

Pierwszym z wyróżnionych wyżej kompleksów tematycznych związanych w sposób szczególny z ironią i podporządkowanych konstrukcji i ocenie obrazu współczesnej cywilizacji jest ukazywanie jej owoców. Obraz pseudo-sztuki czy pseudo-literatury sięga niejednokrotnie do środków służących zwykle parodii literackiej. Utwory, które można by nazwać parodiami literackimi Norwida nie są nimi w ścisłym znaczeniu tego słowa. Nie spotyka się w twórczości poety wierszy które byłyby prostą przeróbką konkretnego utworu poetyckiego. Faktem jest jednak, że wiersze takie, jak *Przepis na powieść warszawską*, *Powieść*, lub *Teza (na katedrę literatury)* posługują się środkami służącymi zwykle parodii.

Parodia literacka, podobnie jak karykatura w plastyce, sprowadza się najczęściej do wydobycia i wyolbrzymienia jednej z cech przedmiotu, kosztem pozostałych — celem ośmieszenia tej właśnie wydobytej cechy. Zdarza się w opracowaniach teoretycznych ustalanie zagadnienia parodii w płaszczyźnie bezinteresownego żartu: „Parodia bowiem to nie krytyka i nawet nie satyra, ona bynajmniej nie występuje przeciwko przedmiotowi, który parodiuje. Przeciwnie: właśnie przez to, że przesadza — daje do zrozumienia, że w formie nie przesadzonej dany rys nie daje powodu do wyśmiania”.²⁸

Nie tu wprowadzić miejsce na dyskusję, czy rzeczywiście historia parodii literackiej zna jedynie utwory, parodiujące przedmioty oceniane pozytywnie — cytowane twierdzenie wydaje się jednak nieco zbyt pochopne. Niewątpliwie przecież bywa parodia narzędziem walki, środkiem obnażającym, poprzez ośmieszenie i doprowadzenie do absurdu, bezwartościowość czy wręcz szkodliwość pewnych typów sztuki (por. Magdalena Samozwaniec — *Na ustach grzechu*, film czeski — *Przybrana córka* itp., — przykładów mnożyć nie warto, a nazwy parodii wymienionym utworom odmówić nie podobna). Tego też typu parodią, pozornie pogodnie

²⁸ G. Piątko, *Co to jest parodia?*, „Meander”, 1947, s. 324.

wysmiewającą motywy i wątki przeciążające współczesną poecię literaturę, posługując się wymienione wyżej wiersze Norwida. Samo obranie takiej właśnie, żartobliwej formy wypowiedzi dla problematyki, która według słów Miriama „...nie miała już cechy wyłącznie literackiej czy artystycznej, lecz zmieniała się w pilne zagadnienie całej przeszłości narodu”²⁹ jest już pierwszym sygnałem ironicznego do niej stosunku. Temat poważny w świetle tego ironicznego spojrzenia zostaje uwolniony od patosu, związanego z wszelkim wyklinaniem wprost. Równocześnie jednak, podkreślana wciąż pozornie komizmu nie pozwala ani na chwilę zapomnieć o istotnych rozmiarach zagadnienia. Takim najostrzejszym i zupełnie bezpośrednim przypomnieniem kończy się wiersz *Powieść*:

Lecz! — pod stopami drżą mi sarkofagi
 Wzdryga się niebo, piorun się rozlega —
 Że pióro więcej miałoby powagi
 Bielejąc martwo gdzieś u stawu brzeża!
 Tam — podjąłby je dziki chłopiec nagi
 nie ukształcony autor... kolega!...

Całość wiersza jest karykaturalnym ukazaniem i wyliczeniem wątków i motywów tak zwanej „powieści narodowej”. O tym, jak wielkie znaczenie przypisywał poeta literaturze narodowej, mówiono już niejednokrotnie. Wystarczy przypomnieć Epilog *Promethiodiona*, czy *Tyrteja*. Równocześnie, liczne wypowiedzi krytyczne w listach dowodzą jak nisko cenił Norwid współczesne sobie romansopisarstwo. Samo więc wprowadzenie, pozornie pozytywne, terminu „powieść narodowa” — w zestawieniu z karykaturą tandetnych schematów powieściowych — gra już ironicznie. Późniejsza poprawka poety na rękopisie zmienia wyraz „narodową” na „malowniczą” i przekreśla zarówno pierwotnie podkreślone zestawienie „Powieść — narodową” jak i dalsze wersety, nie

²⁹ Por. I. Sławińska, *O komediach Norwida*, Lublin 1953, s. 44 i nast.

zastępując ich jednak innymi. W wydaniu Miriama przyjęto tekst pierwotny z wyodrębnieniem wyrazów podkreślonych kursywą.

Dopiero jednak cytowane wyżej zakończenie ukazuje bezpośrednio aspekt poważny, nawet tragiczny, problemu. Pięć pierwszych zwrotek robi na pierwszy rzut oka wrażenie niewinnej karykatury. Wrażenie komizmu zostało uzyskane przez chwyt, który nazwać można tłumaczeniem, czy nazywaniem po imieniu, nieprzetłumaczalnych z natury środków literackich. Takie tłumaczenie utworu literackiego, w tym wypadku — utworu zamierzonego — na język prozy, zawsze, nawet w stosunku do największego dzieła wywoła efekt komiczny — da właśnie jego parodię. W wypadku utworów istotnie drugorzędnych, bo o taki typ literatury chodzi w omawianym wierszu, parodia ta nabiera, jak już podkreślono, znaczenia ironicznego, ujawnia śmieszność i rzeczywistą bezwartościowość literatury tego typu:

Gdzieniegdzie farsę dwuznaczną francuską
 Przebiorę w kontusz — indziej *przypowiadkę*
 Gburną, osłonię wełnianą krakuską;
 Rozeźgnę starców i spłonię niewiadkę —
 Tymczasem *heros* wnijdzie w armię Ruską
 I już dobiegnie rangi oficera.
 (! — Gdy, młodszy jego brat chłostę pobiera!...)
 Tu zrobię małe, lecz rzewne zboczenie
 Wracając na wieś mego bohatera
 Opiszę kuchnię, sosy i korzenie...

Właściwie każdy z przytoczonych wersetów obnaża jakiś aspekt zakłamania twórczości, pozującej na „narodową”. Narodowość leży dla „ukształconego autora”, podobnie jak dla otoczenia Ome-gitta z *Za kulisami* w tym, żeby kontusz, krakuska i rzewny opis wsi polskiej (od strony kulinarnej), żeby cała ta zewnętrzna rekwizytoria zdołała pokryć francuskie dwuznaczniki i rodzime grube dowcipy. Ostrze satyry trafia również w wygrywanie skojarzeń uczuciowych takimi, w gruncie rzeczy żadnych treści nie pokazującymi środkami. Znajdzie się tu wreszcie i jeden z często powracających w twórczości poety motywów — problem postaci

kobiecej w literaturze; „Pannę ośpiewam, jak łyzy swe ociera...”.

Przepis na powieść warszawską jest właściwie powtórzeniem tych samych chwytów. Powraca więc i środowisko wiejsko-szlacheckie („weź głupiej szlachty figur trzy... Żydów z ekonomem...”), i typ pierwszej naiwnej („...pannę zrumienioną sromem jak rzodkiew...”).

Dodatkowy efekt komiczny wywoła tu utrzymanie całości w tonie przepisu kulinarnego. Taka budowa wypowiedzi następuje okazję do specjalnego typu dwuznaczników::

Zamieszaj piórem...

I dolej wody, aż stanie się tomem

Zagrzej to, albo, gdy masz czas, umiłuj!

Motyw twórczości literackiej powraca bardzo często w liryce Norwida. Będzie to już jednak zwykle literatura prawdziwa, oceniana pozytywnie, a ukazywana przez pryzmat stosunku do niej. Ostrze satyry zostanie wtedy skierowane nie na sam utwór, lecz wyłącznie na jego odbiorcę i posłuży jego charakterystyce, jak o tym będzie mowa w dalszym ciągu pracy.

Z zagadnieniem sztuki wiąże się w poezji Norwida nierozdzielnie problem krytyki literackiej. Antagonizm krytyka — sztuka to jeden z najczęstszych przedmiotów Norwidowskiej satyry. Postać krytyka powraca w różnych okresach twórczych i w różnych utworach — zawsze jednak w oświetleniu negatywnym, jako uosobienie nieuctwa, co „na czytelników krótkiej oparte pamięci” (*Pięć Zarysów II*) pozwala sobie na przerzucanie się na stanowiska skrajnie przeciwne z dnia na dzień. Powracają też skierowane pod jego adresem zarzuty dowolności, subiektywizmu i ciasnego schematyzmu. Pozornie pozytywny wykład postępowania krytyka formułuje sądy te z ironią:

Sposobem tym — gdy pamięć czytelników płocha —

Uczynisz co chcesz z sądem takiego motłocha

Bo tylko smak — i tylko jeszcze twój koniecznie —

Dasz jemu w miejsce prawdy istniejącej wiecznie.

(*Pięć Zarysów*)

lub:

Lecz krytyk dziś oceny na prawach nie stawia,
 Sam jest prawem, oceną, przyganą lub chwałą,
 Głosi tylko, co jego nudzi lub ubawia
 Co mu się podobało, co nie podobało... (Spółcześni)

Parodią oceny krytycznej i sądów o twórczości wszelkiego typu jest część I cytowanego już ustępu z *Pięciu Zarzysów*:

Ktokolwiek pisze: rzeczy jak one się dzieją
 Ten stawia się cynikiem — kto, jak się dziać mogą?
 Ten bywa wizjonarzem, radzi się zeń śmieją
 I bardzo słusznie — trzecią zaś kto idzie drogą
 Czyli, kto pisze jak się rzeczy dziać powinny?
 Ten bywa nawet zdrajcą...

...Pierwszy więc jest gminny
 I płaski — drugi marzy tylko wielkodusznie
 Trzeci zaś obrał drogę, dopóki żyw, brudną!
 Styl jego nieprzystępny i intryga nudną...

Sądy te otwierają równocześnie wgląd za kulisy wydawania ocen, od których nieraz zależy być albo nie być pisarza. Do cytowanych już zarzutów dowolności i subiektywizmu dochodzi jeszcze zarzut świadomego odsuwania czytelnika od twórcy, który ma odwagę pisać „jak się rzeczy dziać powinny”. Pozornie naiwne referowanie powyższych sądów wyprowadza problem krytyki już tylko z kręgu jej stosunków ze sztuką. Krytyk staje się odpowiednikiem tego, „co ...mówić o tym nie pozwala” „ile gniazdo jest skalane...”, staje się odpowiedzialny za brak prawdziwej sztuki i odwagi intelektualnej w społeczeństwie. W kapitalnej autocharakterystyce ironicznej z fraszki *Kwiryty* wyznaje beztrąsko: „Na każdą iskrę rzucam się jak osa”. Pozornie czysto literackie zarzuty, dotyczące nieprzystępności stylu wiążą się najczęściej z ową wrodzoną krytyce niechęcią do samodzielności myślenia i do prawdy. Nic przecież łatwiejszego, niż takimi właśnie zarzutami odwrócić uwagę czytelników od utworów, które mogłyby wciągnąć ich na drogę prawdy „...brudną”. Obok tej złej woli podstawową przyczyną tragicznego stanu krytyki jest nieuctwo i dyletanctwo ludzi zajmujących się nią. W przypisach poety do cytowanego wiersza

Spółcześni czytamy: „Żyjemy w epoce, w której człowiek przy zwoity ma słusne prawa być w części artystą, żołnierzem, teologiem etc., ale w części! Lecz jak można np. pisać kilka kart o rzeczach sztuki na powszechnej wystawie, wchodzić w kwestie techniczne ideału, wyrokować o nich, nie uczynwszy się nic o rzeczach sztuki? Wprawdzie wystarczy być bankierem, konspiratorem, albo dużym właścicielem dóbr, aby wszystko umieć, ale, poczekawszy parę lat, czas to sprawdzi”. Poetyckim sformułowaniem tegoż sądu jest wspomniane już wyznanie takiego krytyka „z natchnienia” w wierszu *Kwiryty*, motywującego swe prawo do oceniania twórczości — posiadaniem szlafroka i ciepłego kominka:

Nie potrafiłbym narysować nosa,
Ale mam szlafrok i ciepły kominek...

Ze stanowiska wygody mieszczańskiej, szlafroka i wygodnego fotela, krytyka tego typu nakłada przepisy prawdziwie natchnionej twórczości. Ironię wzmaga jeszcze nadanie całej wypowiedzi tonu nadętej wyższości i lekceważenia:

Będę więc sobie szerokim frazesem
Na każdą pracę napadał obcasem
I te lub owe radził ulepszenia
W krainie natchnień, krytyką z natchnienia!

Parodią i to parodią zbliżoną bardziej niż dotychczas omawiane utwory do tego, co pod terminem tym zwykliśmy rozumieć, jest wiersz *Teza (Na katedrę literatury)*. Jest to parodia badań literackich, przeprowadzona na przykładzie anlizy IV cz. *Dzidów*. Aluzje personalne do Tyszyńskiego, Grabowskiego, Nehringa i Tarnowskiego określają przedmiot parodii ściślej niż to miało miejsce w stosunku do twórczości literackiej. Ośmieszenie badań naukowych typu historyczna-egzegetycznego, zostało osiągnięte przy pomocy chwytu, który można by nazwać — parodią drugiego stopnia. Parodia wspomnianej analizy polega na ukazaniu do jakiej karykatury badanego utworu, w tym wypadku utworu o niezaprzeczałnej wartości analiza taka doprowadza.

Ten sam sposób mówienia o zdarzeniach świata poetyckiego językiem codziennej prozy, który w zastosowaniu do romansopisarstwa narodowego wydobywał na jaw jego bezwartościowość, przy badaniu arcydzieła doprowadza do niedostrzegania jego istotnej wartości artystycznej. Przez szkła takiej analizy cały świat *Dziadów*, to

Tylko ksiądz i to ksiądz proboszcz, niestety,
W ciemnej izbie, gdzie tli się ogień pomaleńku.

Niedostrzeganie rzeczywistej problematyki utworu doprowadza ostatecznie do bezsensownej egzegezy tekstu, egzegezy typu: „coby? — gdyby?”:

Komin gdy wytrzesz, światłość silniejszą się stawa,
Więc dramat bez początku choć koniec by zyskał,
Proboszcz poznałby z swojej parafii Gustawa,
A Gustaw by proboszcza, poznawszy, uściskał.

Obok pseudosztuki i pseudokrytyki, przedmiotem ironii Norwidowskiej jest również nieprawdziwa nauka. Wiersz *Tajemnica* ukazuje sylwetkę uczonego „akademika” w sposób niemniej wyrazisty niż to miało miejsce w stosunku do krytyka z natchnienia. Tym razem jest to ironiczna charakterystyka o elementach charakterystyki zarówno pośredniej jak i bezpośredniej. Wtrącone w tok opowiadania komentarze nadają charakteryzowanej postaci cechę reprezentatywności w stosunku do całego świata nauki:

Jak umysł, chciwy wiedzy wyższej od polemik,
Przechadzał się przez cichy laurów bujnych szpaler
Słynny pisarz (niejakich orderów kawaler.
Portretowany, ile zwykł być Akademik)
I dumał...

Ciąg dalszy wiersza charakteryzuje bohatera już pośrednio — przez przytoczenie jego rozmyślań. Rozważania te, utrzymane pozornie do końca w aspekcie uczonego, są w istocie ustawieniem i sformułowaniem problemu, dotyczącego również ich podmiotu. Zakończenie wiersza stanowi ostre uzupełnienie dumań akademi-

ka i równocześnie — odpowiedź na jego pytanie, dlaczego Rzym z czasów Augusta, Rzym szukający rzekomej prawdy „tak rymem jak prozą“ nie był zdolny do ujrzenia wzrastającej w jego granicach największej z prawd:

Nikt nie widział i nie znał niczego za Rzymem? —
Co Judea głosiła światu złotousta,...

Dwa ostatnie wersety, wyodrębnione graficznie i wyłączone z cudzysłowu, obejmującego monolog wewnętrzny pisarza są nie tylko odpowiedzią na przytoczone wyżej pytanie, ale osadzają również jego autora jako należącego do tego samego świata, w którym:

Gdy retoryka kwitła tak prozą jak rymem
Gdy więc szukano prawdy tak rymem jak prozą,
Nikt nie widział i nie znał niczego za Rzymem
.
Co śpiewał Dawid z chwałą, lub Jeremiasz z grozą,
Co Ezechiel, było im nieznane tak bardzo
Tak bezbrzmiaące dla uszów, w swej zastygłych dumie...?
— Jak gdy się czyje zmysły umyślnie zatwardzą
Lub... jak, kiedy się kochać ludzkości nie umie!

Te same zarzuty, już jednak bez potrzeby rozszerzania znaczeń, wracają w obrazie świata nauki z fraszki *Posiedzenie*. Środowisko zostaje tu scharakteryzowane w sposób pośredni, niejako przez skierowanie na nie dwu reflektorów z dwu różnych stron. Pierwszym z nich jest zestawienie istotnej bezwartowości ukazanych ludzi z ceremoniałem urzędowym, jakim się otaczają.

Pierwsze wiersze, obrazujące przygotowania do posiedzenia i wejście „mężów” wprowadzają do utworu ton uroczysty. Podniosłość owego tonu potęgują jeszcze umiejętnie podsuwane skomarzenia rycerskie: „...Siedli z szmerem, jak pochwy orężę...” wreszcie — samo użycie dla określenia bohaterów archaicznego mianownika pl. „mężę”. Drugi z wyróżnionych wyżej „reflektorów”, to druga część wiersza, przeciwstawiająca beczynność członków akademii rzeczywistej twórczej pracy i jej wynikiem,

ukazująca toczące się poza murami „Akademii” życie, w którym każdy robi coś konkretnie przydatnego:

Wariat wynajdzie parę, a artysta
Podręczny — promień słoneczny utrwali,
A nieuczony jakiś tam dentysta
Od wszechboleści człowieka ocali...

Zestawienie wielkości wyników z prostotą i zwykłością osiągniętych je ludzi pogłębia, wciąż w tej części obecne, przeciwstawienie w stosunku do „mężów”.

Przeciwstawność obu sytuacji zostaje jeszcze raz przypomniana i przypieczętowana w ostatnim wersecie, będącym równocześnie ironicznym sformułowaniem pozornej działalności świata nauki:

A Akademii milczą... lecz w komplecie.

*
* *

Satyry ukazujące braki sztuki, krytyki i nauki, to ciągle jeszcze satyry, godzące w określone środowiska i grupy ludzi. Motyw salonu to już jednak prawie wyłącznie symbol i miniatura całej cywilizacji współczesnej — cywilizacji — jak zawsze u Norwida rozumianej w sensie ironicznym. Będąc najtypowszym wykwitem cywilizacji tej, ponosi salon właśnie odpowiedzialność również za spłylenie sztuki i sfałszowanie prawd naukowych:

My zaś mądrzy! my grzeczni, z nauk salon modny
Zrobiliśmy...

(Pismo)

czytamy w jednym z najwcześniejszych oskarżeń.

Syntetyczne ujęcie motywów i skojarzeń związanych ze „stygmatem salonu”, pojętego nie tylko jako zjawisko natury estetycznej i psychologicznej, ale i społecznej dokonane już zostało w pracy I. Sławińskiej *O komediach Norwida* (s. 44 i nast.). Pierwsza z wyróżnionych tam grup dotyczy opisów zewnętrznych salonu — tła, druga — salonu jako tła domyślnego traw-

stacji rozmów salanowych (wiersze: *Co jej powiedzieć*; *Dobra wola*, *Ostatni Despotyzm*), trzecia — to charakterystyka salonu, pojętego jako środowisko społeczne, cywilizacyjne (cykl V. M. — *Nerwy*, *Czemu*, *Po balu*; *Marionetki*) i czwarta wreszcie — to motyw Wielkiej Damy, zrosniętej dla poety nierozłącznie z owym „stygmatem salonu”. Dwie pierwsze z wyróżnionych grup wypadnie w dalszym ciągu rozdziału podporządkować dwu dalszym. Salon opisywany wizualnie i salon, stanowiący tło dla rozmów będzie nas interesował przede wszystkim jako środek charakterystyki środowiska ludzkiego „stygmatem” tym objętego. We wszystkich prawie wierszach, operujących opisem salonu, opis ten służy pośrednio ironicznej charakterystyce jego mieszkańców — poprzez wymowne zestawienie komfortu wnętrza z bezmyślnym niedostrzeganiem prawdziwych wartości. Wystarczy przypomnieć tu, cytowany w pracy Wyki opis wnętrza z posągami wielkich ludzi w wierszu *Stawa*³⁰ i z faryzejskim zamykaniem oczu na sąsiedztwo innych kręgów społecznych, jak w obrazie papierowych twarzy kart z wiersza *Pismo*, lub kilkoma pociągnięciami nąszkicowanym wnętrzu salonu Pani Barownej „która przyjmuje bardzo pięknie...” (*Nerwy*).

Również drugi typ — salon jako tło rozmów, sprowadza się ostatecznie do tejże roli. Wiersze takie, jak *Ostatni Despotyzm*, *Dobra Wola*, *Malarz z konieczności*, *Lapidaria*, a po części również *Marionetki* i *Pismo*, mają charakter mniej lub więcej zamaskowanych dialogów, służących również pośredniej charakterystyce środowiska.

Towarzystwo salonowe zostanie ukazane w różnych wierszach z różnych niejako perspektyw, poprzez swój stosunek do różnych zagadnień. Najwdzięczniejszym do tego środkiem jest oczywiście właśnie wprowadzanie trawestacji rozmów.

Takimi parodiami rozmowy towarzyskiej, wydobywającymi jej wielo- a raczej bez-tematowość są wiersze *Ostatni Despo-*

³⁰ Por. K. Wyk a, op. cit., s. 11.

tyzm i *Dobra Wola*.³¹ Ironia wygrywa jak zwykle kontekst — tu mianowicie przypadkowe zestawienie tematów, na które rozmowa kolejno przeskakuje. Szczególnie ważną rolę odgrywa tu prawo kontrastu — zestawianie tematów najblahszych z najpoważniejszymi.

Omawiane uprzednio utwory, wymierzone przeciw pewnym typom twórczości czy to literackiej, czy naukowej, ukazywały w krzywym zwierciadle ironii współczesną cywilizację niejako od strony jej wytworów i ludzi bezpośrednio związanych z twórczością. Wiersze o tematyce salonowej sięgają już do ludzi stanowiących kręgi konsumentów odpowiedzialnych za braki tej twórczości.

Parodia, sięgająca tu niejednokrotnie do zestawień wydobywających zewnętrzny komizm sytuacji czy zdarzenia — poprzez odnoszenie jej do tematów najpoważniejszych, do zagadnień kluczowych, przestaje być żartem — staje się znowu właśnie ironią. Obie karykatury, motywów powieściowych wzbudzają jeszcze śmiech, w *Powieści* zdławiony już zresztą przez końcowy komentarz. Można uśmiechnąć się jeszcze i nad *Tezą*, czy rozbijającą autocharakterystyką karykaturalnego podmiotu lirycznego — krytyka z fraszki *Kwiryty*. Ciągłe są to jeszcze karykatury, które mogłyby dotyczyć tylko nieudolności ludzkiej i jej smutnych, ale przecież i śmiesznych rezultatów. Wiersze o tematyce salonowej sięgają do samych ludzi, do tego co zostało w nich skreślone syntetycznie w ironicznym tytule wiersza jako „Dobra Wola”.

Salon ukaże się nam, jak już wspomniano, poprzez swój stosunek do różnych zagadnień. Jednym z najczęstszych będzie problem sztuki i stosunku do niej, stosunku osądzającego i charakteryzującego środowisko.

Nię będzie tu już chodziło o fałszywą sztukę czy złą powieść, ale o zupełne niedorośnięcie ludzi do problematyki związanej z prawdziwą sztuką.

³¹ Por. I. Sławińska, op. cit., s. 45.

Reprezentuje sztukę najczęściej artysta wprowadzany do utworu jako antagonistą salonu. Układ sił przypomina więc koncepcje komediowe Norwida. Struktura dialogowa częsta, jak to wyżej wspomniano, w wierszach o tej tematyce — wiąże je również z dramatyczną twórczością poety.

Antagonistą artysty lub podmiotu lirycznego reprezentującego właściwy stosunek do sztuki jest albo zbiorowość — „towarzystwo”, albo postać syntetyzująca jego cechy. Najczęściej — znowu podobnie jak w komediach — będzie to kobieta, Wielka Dama (*Malarz z konieczności*, częściowo *Marionetki*).

Satyra Norwidowska ukazuje przede wszystkim rzeczywiste niedorożnięcie środowiska salonu do problematyki związanej z prawdziwą sztuką, najczęściej poprzez zestawienie go z pozornym zainteresowaniem, jakim salon sztukę otacza. Bezlitośnie ukazuje właściwe oblicze podtrzymywanych pozornie pięknych tradycji mecenatu:

Treści cudne smakiem, a ciemne czasy
I ciągle postępu zdobycze,
Uczyniły, że są dziś Mecenasy...
Ależ są i mecenasowicze...

(Dziennik i Epos)

Opieka nad sztuką polega na tym, że:

Gdzie na pięćset umie czytać pięciu,
Gdzie na pięciu czterech zapal kłamię, —
Dedykować tam konieczna *Księżciu*,
Kancelarzowi, lub dowcipnej Damie...

(Dziennik i Epos)

Typowa postać „Mecenasą” pojawia się i w wierszu *Lapidaria*. Problematyka przypomina zakończenie noweli *Ad Leones*. I tutaj w ostatecznym wyniku sztuka ma się sprowadzić do dogodzenia ambicjom i gustom „Mecenasą”, reprezentującego zaplecze materialne dla tego typu sztuki.

Początkowa partia „Rzeźbiarza” jest ciekawym sformułowaniem istoty sztuki plastycznej:

Cała plastyki tajemnica
 Tylko w tym jednym jest,
 Że duch — jak błyskawica,
 A chce go ująć gest.

Tym ostrzej kontrastuje ona z następującą bezpośrednio potem wypowiedzią „Mecenasa”. Etykieta słowna postaci, w zestawieniu z jej natychmiastową charakterystyką pośrednią — jest niejako ironiczną definicją mecenatu współczesnego Norwidowi. Chwył to w poezji tej częsty i wypadnie wrócić do niego w dalszych rozdziałach niniejszej pracy. Mecenas okazuje nie tylko zupełne niezrozumienie całej poprzedniej wypowiedzi artysty. — podaje on równocześnie własną, pozytywną koncepcję sztuki:

Skoro sztuki dziwne misteria
 Pojmujesz tak, mistrzu rzeźbiarzu
 Niech już śp. Waleria
 (Moja żona) ma na cmentarzu
 Twego dłuta monument —

Niech już będzie z kamienia
 Anioł w akcie modlenia
 Patrzący na postument
 Gdzie herby dwa po stronach
 W floresach i koronach...

Przynależność społeczną „Mecenasa” określają i — podkreślają niedwuznacznie owe „herby dwa”. Nie jest to więc po prostu kupiec czy finansista, jak w *Ad Leones*, ale właśnie człowiek przynależny od klasy, posiadającej tradycję mecenatu w innym, właściwym sensie.

Równie pozorne, modą dyktowane, zainteresowanie dla spraw sztuki, jak zresztą dla wszelkiej wielkiej problematyki, reprezentuje postać Wielkiej Damy z wiersza *Malarz z konieczności*, dopuszczającej do siebie artystę w czasie wolnym od najistotniejszych dla niej zajęć z fryzjerem i modniarką. Artysta i tym razem sięga do spraw poważnych (mądrość, miłość, łza...). Dwukrotnie ukazana reakcja kobiety, która pozwala mu mówić:

Owszem, lecz spiesz się, właśnie bowiem czas,
 Gdy fryzjer Pinettim zwany,
 Przyjdzie — a za nim służebnice wraz
 Mnogie przyniosą fałbany... —

ukazuje znowu zupełnie jej niedorastanie do problematyki tego typu. Ostatecznym wnioskiem jaki interlokutorka artysty wprowadza z całej rozmowy jest stwierdzenie: „Wieczór mój prawie stracony”. Uwieńczeniem jej charakterystyki jest trzecia i ostatnia wypowiedź artysty, zwracającego się do niej z prośbą o pozwolenie zrobienia jej portretu „z natury”. Służenie jako model do rysunku okazuje się jedyną formą przysłużenia się sprawom sztuki, do jakiej zdolna jest Wielka Dama.

W wierszu *Marionetki* wprowadzona w zwrotce czwartej adresatka monologu — również kobieta — reprezentuje znowu wytworzoną przez świat cywilizacji współczesnej niezdolność do dostrzeżenia wszelkiej prawdziwej wielkości. Stąd ironiczne słowa o „małości świata”, takiego jaki jedynie dostrzec potrafi. Do kobiety tej zwrócone jest też pytanie retoryczne otwierające poszczególne zwrotki (I, III) — „Jak się nie nudzić?”

Zestawienie tego początkowego pytania z następującą po nim, pozornie logiczną, jego motywacją, sięgającą znowu do motywów najpoważniejszych — obnaża w rezultacie jego bezsensowność:

Jak się nie nudzić? Gdy oto nad głobem
 Milion gwiazd cichych się świeci.
 A każda inna jaśnieje sposobem,
 I wszystko stoi i leci...

albo:

Jak się nie nudzić na scenie tak małej,
 Tak niemistrzowsko zrobionej,
 Gdzie wszystkie wszystkich Ideały grały
 A teatr życiem płacony.

Powróci i tutaj fałszywy stosunek do poezji, traktowanej tym razem jako środek do zabicia tej nudy:

Co by tu, proszę Pani, zrobić,
 Czy pisać prozę, czy wiersze — ?

Lekarstwo na ową „nudę” znajduje salon we własnym trybie życia, scharakteryzowanym już bezpośrednio przez podmiot w zakończeniu wiersza:

...znam dzielniejszy sposób
Przeciw tej nudzie przekłetej,
Zapomnieć ludzi, a bywać u osób
— Krawat mieć ślicznie zapięty...

Warto w ostatniej wypowiedzi zwrócić uwagę na znamienne dla Norwida rozróżnienie człowiek — osoba, wracające najczęściej dla charakterystyki salonu (*Pierścień Wielkiej Damy, Koncept i Evangelia, A Dorio ad Phrygium* i in.)

Kobieta zostanie ukazana poprzez swój stosunek do różnych zagadnień w wierszu *Pamiętka*. W czterech, analogicznie zbudowanych, zwrotach powtarza się motyw zestawienia przykrego, czy wręcz tragicznego wypadku z przypuszczalną i pozornie zalecaną przez podmiot liryczny reakcją na niego adresatki wiersza, która smutek i żalobę potrafi wykorzystać dla „uzalotnienia wdzięków”, listek zerwany na cmentarzu przegrać w zielone, a za umarłych modlić się — „po weselu”. Równocześnie i ten wiersz daje ironiczny obraz całego świata, w którym każdy fakt smutny zostaje natychmiast zatarty przez inne zdarzenia.

Tym razem już nie tylko w rozmowie przeplatają się i następują natychmiast po sobie sprawy fryzjera i miłości — prawo to zostaje rozciągnięte na całe życie:

A jeśli karta będzie pogrzebowa
Po rogach ulic czernić się z nazwiskiem,
Ty odwróć oczy, wraz podąży nowa,
Oczekiwanyam ciesząc widowiskiem...

W omówionych wierszach środowisko salonu było oceniane i charakteryzowane poprzez ukazanie jednego jego przedstawiciela. Wiersze *Dobra Wola* i *Ostatni Despotyzm* wprowadzają reprezentację grupową.

Tłem domyślnym trawestacji rozmów jest w obu, jak to już powiedziano, salon. I tutaj rozmówcy charakteryzują się sami

pośrednio nie tylko przez treść, ale przez cały styl prowadzonej rozmowy. I tu powracają znowu ostre, kontrastowe zestawienia tematów poważnych i błahych. Motyw rozmowy towarzyskiej jest jednym z tych, w stosunku do których można chyba mówić o zauważonym przez Kołaczkowskiego, zjawisku ambiwalencji u Norwida. „Nie podobna nie wspomnieć też o pewnym czynniku, który stanowi podłoże psychologiczne twórczości wszystkich humorystów i ironistów, mianowicie o ambiwalencji. Ambiwalencją nazywają psychologowie dwojakię, dodatnie i ujemne, reagowanie na to samo zjawisko; miłość i nienawiść, przyjemność i przykrość, pociąg i wstręt, do tej samej rzeczy”.³² Ta dwoistość wejrzenia obejmuje zresztą salon jako całość i powraca w różnych, wiążących się z nim drobniejszych motywach. Również rozmowa towarzyska mimo swej istotnej, faktycznej banalności powraca jako motyw owiany jakimś odcieniem sympatii w ostatnim okresie twórczości Norwida w *Stygmacie*. W utworach lirycznych ta dwoistość w ujmowaniu zjawisk z salonem związanych występuje bardzo rzadko. Można tu chyba przytoczyć zaledwie jeden przykład, cytowanego w książce *O komediach Norwida* wiersza *Był taki, co dziecięciem...*, „...gdzie ostatnia na świecie pociecha czyli dobra herbata omija poetę tak jak kwiaty dzieciństwa, jak młodość młodości — z wyroku przeznaczenia”.³³

I tutaj jednak, właśnie przez zestawienie ze sprawami poważnymi, wysunięcie na końcowe miejsce i użycie dopiero w stosunku do niego okrzyku — „Przeznaczenie!”, motyw herbaty nabiera już prawie jednoznacznego charakteru ironicznego.

Rozmowy z wierszy *Ostatni Despotyzm* czy *Dobra Wola* raczej nie ujawniają śladów owego drugiego — pozytywnego spojrzenia na nie. Z innych gatunków, przypominają raczej parodią podobnej rozmowy z wczesnej noweli *Łaskawy Opiekun*, gdzie również przesuwają się sprawy nieśmiertelnego stwier-

³² S. Kołaczkowski, op. cit., s. 1010.

³³ I. Sławińska, op. cit., s. 47.

dzenia stanu pogody obok oceny koloru oprawy książek i historii wyżlicy. W obu wierszach następstwo, już nie tylko banalnych, ale kontrastowych motywów, występuje wyraźniej dzięki skrótom i syntezie poetyckiej. Ułożenie ich przypomina list Klaudii z *Nocy tysięcznej drugiej*, w którym niefrasobliwe zestawienie tomów Jean Paula, błogosławieństwa papieskiego, klaczy i serca Rogera — zostaje również użyte dla ukazania sylwetki postaci skądinąd nieznannej.³⁴ Oba omawiane wiersze, bardziej niż miało to miejsce w cytowanych uprzednio, posługują się środkami z natury dramatycznymi. Właściwie też, gdy nie zdecydowana ich krótkość, byłyby możliwe do traktowania jako małe scenki dramatyczne.

Tło domyślne akcji jest, jak już o tym była mowa, znane. O samej akcji dowiadujemy się z wypowiedzi poszczególnych osób. Wkraczamy *in medias res* do toczącej się rozmowy. Z przebiegu samej rozmowy poznajemy kilka postaci — barona, ekszambelanową w *Ostatnim Despotyzmie*, a panny Różę i Klarę w *Dobrej Woli* — jako osoby znane od dawna i interesujące całe towarzystwo. Aktorzy dramatu to sylwetki w grucie rzeczy obojętne — służą charakterystyce środowiska. Podział między nimi przebiega dość schematycznie. Antagonistą podmiotu lirycznego, podchodzącego do niego z problemami poważnymi jest każdorazowo środowisko jako całość (układ taki można już zresztą odnaleźć w młodzieńczym wierszu *Pismo*). Rozmowa sygnalizuje również odgrywaną się w czasie niej akcję ruchową — wiadomo, że wchodzi i wita się baron, przychodzi ekszambelanowa z synem, ktoś kogoś częstuje pomarańczą, tamten je i dziękuje itp. (*Ostatni Despotyzm*). W wierszu *Dobra Wola* o akcji konkretnie sygnalizowanej nie ma wprawdzie mowy, jednak tu środkiem sugerującym jakoś równoczesne tło ruchowe rozmowy jest jej ogromna żywność. Krótkie urywane pytania obrazujące reakcję na ostatnią z przyniesionych wiadomości ukazują niemal poderwanie całego towarzystwa na nogi, jakieś wyrwanie sobie z rąk

³⁴ Tamże, s. 65.

sensacyjnego bileciku: „Gdzie!? jaki!? dawaj!?!... to rzecz doskonała...”

Sama trawestacja rozmowy wygrywa w wierszu *Ostatni Despotyzm* ironicznie wspomniane już kontrastowe zestawienie motywów najpoważniejszych i najbardziej błahych.

Uwaga zebranych przerzuca się swobodnie z tematu na temat i od plotki do plotki. Pomiędzy sensacyjnymi wiadomościami wracają wtrącone formułki grzecznościowe: „Jakże cenne zdrowie?... Cóż nowego nam baron opowie...”

Między poczęstowaniem pomarańczą a pochwaleniem jej przez gościa znajdzie się miejsce na wiadomości o klęsce szarańczy w Grecji, obsunięciu wybrzeża na Cyprze, oraz — o obsadzeniu ról w *Cyruliku Sewilskim*. Na żadne, z dyktowanych zresztą wyłącznie względami grzecznościowymi, pytań, nie oczekuje się odpowiedzi. W ten sam sposób przyjmuje zebrane towarzystwo również przyniesioną mu na wstępie wiersza wiadomość o wielkiej przemianie ustrojowej:

Despotyzm runął!...
Wraz opowiem...

Wielkość sygnalizowanego problemu do nikogo nie dociera, i tonie już w tej samej chwili w morzu innych tematów. Powróci on, również jak inne, przypomniany w jakimś momencie — przez grzeczność — i w bardzo wymownym znowu kontekście

Pomarańcza, jak widzę z Malty — wysmienita!
Może drugą?
I jakże despotyzm ów runął

— by ustąpić znowu plotkom towarzyskim, do których nowego tematu dostarcza przybycie eksszambelanowej.

W wierszu *Ostatni Despotyzm* — ironicznie grało samo zestawienie na zasadzie równorzędności motywów zupełnie niewspółmiernych. We fraszce *Dobra Wola* — kontrast stopnia zainteresowania, jakim obdarza salon tematy istotnie ważne i zdania o posmaku skandalu towarzyskiego, rysuje się znacznie ostrzej.

Lapidarna charakterystyka pośrednia zebranego grona dokonuje się przez bezpośrednie zestawienie jego reakcji na dwie kolejne wypowiedzi podmiotu lirycznego.

Pierwsza z nich dotyczy zjawiska komicznego:

...przyszła wiadomość,
Że się Uranus wstrząsa...

i — spotyka się ze stanowczą odprawą: „to astronomów rzecz, niech sobie plotą...”.

Druga — również czterowierszowa zwrotka, to powtórzenie plotki obejmującej i typowy motyw obmowy kobiecej, i sensacyjną wiadomość o bileciku ukrytym pod wachlarz. Tym razem reakcja krańcowo odmienna, w postaci cytowanych już szybkich, urywanych pytań, nie wymaga komentarza, jako charakterystyka zebranego towarzystwa. Jak już powiedziano w niniejszej pracy, cywilizacja współczesna ukazuje w poezji Norwida właściwe swe oblicze poprzez swój stosunek do różnego typu problemów .

Wśród problemów tych nie najmniejsze miejsce zajmuje sprawa religii.

Słowo „chrześcijański”, zostanie wygrane ironicznie w wierszu *Grzeczność* poprzez ukazanie kontrastu między jego istotnym a faktycznym znaczeniem. „Katolicy szanowni”, którzy... „dziś — może się już nawrócili!!...” z *Fraszki Petersbursko - Wiedeńskim Papistom przypisanej*, przechodzący obok cierpiącego człowieka faryzeusz z *fraszki Dewocja Krzyczy* — wszystko to różne strony tego samego zagadnienia — ukazywanie rozbieżności między teorią a praktyką współczesnego katolicyzmu. Poza zasięgiem krytyki pozostaje i tym razem lud, którego bezpośredni i prosty stosunek do Boga powraca od najwcześniejszego okresu twórczości (*Pismo, Do Wieśniaczki*) jako przeciwstawny pozytyw dla pseudokatolicyzmu ludzi „ukształconych”. Wiersz rozpoczynający się od słów „Powiedz im, że duch odbrzmiał myśli wiecznej...” uderza w grzech główny zrodzony ze stosunków towarzyskich — w skonwencjonalizowanie wszelkiej reakcji na wielką problematykę. To, co w wierszach o problematyce okre-

ślonej jako „salonowa”, występowało w rozmowach i wypowiedziach poszczególnych postaci i grup, tu zostaje sformułowane w formie stwierdzonego doświadczalnie prawa. Niczego nie zmienia ukazywanie „im” najważniejszych spraw i przepaści, ku której wraz z całą cywilizacją współczesną, schodzą:

...oni, że ich bawisz,
Szepną, i chrząkną, i krzesły swojemi
Stwierdzą, że siedli, i że są na ziemi,
I, że istnieją na planecie, który
niesie ich ręczno — a pono do góry!...

Ta właśnie pewność siebie i pewność raz ustalonego porządku, który dawno już określił sposób reagowania na wszystkie zjawiska uniemożliwia „im” dostrzeżenie istoty tych zjawisk. Tak, jak pozorna czujność w stosunku do wielkiej sztuki obnaża zupełnie jej niedostrzeżenie:

Więc ty im rzeknij, że żywot i słońce
Zatrzymał człowiek na włosie pędzlowym,
Jako na rzęsach ducha, że w bezkońce
Otchłani wзира spojrzeniem takowym...
Oni, to słysząc, utną nos, by jasno
Stwierdzić, że czujni są i wraz nie zasną.

Podobnie i ostateczny środek, użyty dla wstrząśnięcia „nini” zawodzi. Dla „nich” bowiem wieść o zstąpieniu Boga nie jest bynajmniej czymś niezwykłym. Dawno już zdążyli się z nią cswoić i w swym programie życiowym odliczyć miejsce również na uczczenie tego zdarzenia:

...przeto krzyknij już, że w Betleemie
Bóg się narodził...
...i że więc coś roku
Cieszą się ludzie — zaś niebici w ciemnie
Jadają sporo na sianie o zmroku
Pod rozzarzonej konstelacji znakiem:
Jadają ryby, miód i kluski z makiem!

Dla pokrycia owego niewolniczego posłuszeństwa konwencji powstają nawet specjalne koncepcje stosunku do Boga. Wyko-

rzystanie ewangelicznej wskazówki o modlitwie w komorze dalekiej od oczu ludzkich — dla pokrycia fałszywego wstydu, krępującego w publicznym przyznaniu się do praktyk religijnych zostało ukazane w ironicznym fragmencie V *Pięciu Zarysów*:

Modląc się tak, wesoło do dom powrócili — —
 To zaś wszystko działa się w nocy, bo we dnie
 Może by wstydem było modlić się pod krzyżem
 Przydrożnym — raz, że fraszki nie dają powszednie
 Drugi raz, że droga traktu z Żytomierzem
 Kędy powozy jeżdżą — zaś ostatni trzeci,
 Ze skoro chcesz się modlić, to wnijdź do komory
 I sam z Przedwiecznym zostań jak z ojcem są dzieci...

Konwencja panująca wszechwładnie w całym życiu „ukształconych” reguluje nie tylko ich stosunek do wielkich zagadnień. Prawom jej i zasadom podporządkowane jest życie to do najdrobniejszych szczegółów. Ten stan rzeczy doprowadza do schematycznego i bezmyślnego postępowania we wszystkich okolicznościach według gotowych zasad i formulek. Rozmiary, do jakich dochodzi to nieustanne zestawianie konwencji z życiem zostały ukazane w formie karykaturalnej w wierszu *Sens Świata*.

Paradoksalnie radosne wnioski, jakie każe wyciągać „obyczaj” z mniejszych lub większych niepowodzeń życiowych układają się niemal w jakieś nowe, przez samych ludzi utworzone prawo ironii losu, sformułowane w zakończeniu wiersza:

Sens tego: że dziwnie przewrotnym jest świat,
 Bo gdy nie masz miejsca to cię żenia,
 A skoro pogrzebią; dodają sto lat —
 A gdy zapominają — cenią!

Innym, pozbawionym jakiegokolwiek głębszego sensu „obyczajem” jest zwyczaj dekorowania ludzi zasłużonych. Orderomania wyśmiana została w wierszu *Szczęście*. Komizm proponowanego użytku z wstążek orderowych, w zestawieniu z komentarzem poety dołączonym do wiersza — okazuje się ironią. Pozornie nieszkodliwe tylko i bezcelowe ordery okazują się środkiem dla tuszowania istotnego zakłamania panującego w danym

społeczeństwie. Również pozornie bezsensowny tylko zwyczaj honorowych pojedynków, przez ustawienie go w kategoriach etycznych, staje się wyrazem ostrej krytyki uciekania się do takich rozstrzygnięć, w sprawach najczęściej błahych:

Mniejsza czy Senat pobłądził, czy rynek,
Bo, czyjakołwiek bądź wina,
Najlepszym sędzią zawsze pojedynek;
Garść prochu, butelka wina.

Omawiane dotychczas wiersze charakteryzowały salon poprzez ukazanie jego stosunku do różnego rodzaju problematyki, którą reprezentowała każdorazowo bądź jedna z wprowadzonych postaci (*Kwiryty*, *Malarz z konieczności*, *Ostatni Despotyzm*, *Dobra Wola*), bądź podmiot liryczny całego utworu (*Marionetki*, *Pamiętka*).

Wiersze takie, jak *Pismo*, *Nerwy*, *Koncept a Ewangelia* i in. ukazują to samo środowisko przez bezpośrednie zestawienie go z innymi kręgami społecznymi. Na przeciwległym, pozytywnym biegunie, w stosunku do „ukształconego”, reprezentowanego właśnie przez salon, świata cywilizacji współczesnej stoi dla Norwida od najwcześniejszego okresu jego twórczości — lud.

W młodzieńczym *Pismie* wypowiedź podmiotu lirycznego, poczuwającego się do wspólnoty i współodpowiedzialności za postępowanie całego świata salonu, jest równocześnie jego ostrym osądem, wychodzącym i formułowanym bezpośrednio od wewnątrz — noszącym więc znamię autocharakterystyki ironicznej:

My zaś mądrzy! my grzeczni z nauk salon modny
Zrobiliśmy...

Obok tej charakterystyki, czy raczej autocharakterystyki bezpośredniej, w tym samym utworze charakteryzuje się również całe środowisko pośrednio — jak w omówionych wyżej wierszach — poprzez swą reakcję na słowa podmiotu lirycznego. Reakcja ta zostaje tym razem zasygnalizowana częściowo w relacji tegoż podmiotu, częściowo zaś — na drodze bezpośredniego cytowania.

O gorzkich słowach sformułowanego przed chwilą sądu:

...Słodko tak mówiono,
Ze ładne były myśli — świetne też obrazy...

Mówiono tak zresztą tylko słowami, bo przecież pierwsza reakcja oczu kobiet była zgoła inna:

...smak ich podniebienia
(Bo innego nie mieli) mówił, że wyrazy
„Za gorzkie są, niegrzeczne!” — wrzasło kobiet grono
Chórem spojrzeń...

Uczonemu światu salonu przeciwstawiają się w pierwszej części utworu:

...te nieuki,
Ci prostaczkowie w świątyń bałwochwalczych progu
Nieugięci, nie pokłuci cyrklem głupiej sztuki...

Ta charakterystyka ludu i jego sztuki, co:

...nie długo płynie, nie długo się jąka,
Ale pulsami dzwoni i po żyłach brzdąka...

daleka jest oczywiście od akcentów ironicznych. Należy jednak i o niej pamiętać, z uwagi na rolę, jaką pełni jako kontrastowe tło dla środowiska charakteryzowanego ironicznie.

Ten sam typ zestawienia powróci w fraszce *Koncept a Ewangelia*. Panicz jest tu znowu reprezentantem ukształconego świata, „Gdzie uczą z grubych książek produkować sztukę”. Charakteryzuje się pośrednio poprzez swój stosunek do służącego Andrzeja, reprezentującego z kolei prostą i bezpośrednią wiedzę ludu. Wróci i tu, znowu w formie wtrącenia, komentarz do potocznego użycia wyrazu „człowiek”: „A miał człowieka z sobą (kmieć zowie się człkiem)”. Akcja wiersza, bo znowu trudno nie użyć tu tego wyrazu, polega na ciągłym zestawianiu postępowania „panicza” i „człowieka”, obraca się wokół błahego, pierwszego z rzędu, zdarzenia jakim jest — szukanie książki. Ironia godzi przez cały czas w uczość „Panicza”, który „postęp jaźnio — jaźniąc z wiekiem...”, filozofując na temat systemów

poznawczych, okazuje się niezdolny do znalezienia książki, znajdującą się pod jego własną pachą. Jędrzej, nie odchodzący ani na chwilę od konkretności, błąd ten podchwytuje oczywiście natychmiast i — po odnalezieniu książki i chwili śmiechu — wraca „na dół popatrzeć, jak kulbaczą konie” — czyli znów do następnego realnego zajęcia.

„Panicza” cały wypadek usposabia tylko do nowych rozważań teoretycznych, które nie mogą go niestety doprowadzić do pochlebnych dla niego samego wniosków, a do innych — woli nie dochodzić:

...prawda — ludu myśl koncepty żyje,
 Trywialna — jakby progres grzech miał za granicę,
 A brednie ludu, wiecznej prawdy błyskawice,
 Jakby się miały tułać w rozwianym systemie
 Po brudnych chatkach! Potem, pomuskując ciemię,
 Poszepnął: „wprawdzie Goethe i Mickiewicz Adam
 Wiele im winni — wszakże na bok to odkładam”.
 I zasiadł — ...

Wiersz *Nerwy* zestawia salon bezpośrednio ze środowiskiem najbardziej od niego w praktyce odległym — ze światem nędzarzy:

Byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu —
 Trumienne izb oglądałem wnętrze;...

Cztery pierwsze zwrotki są poświęcone plastycznemu opisowi zetknięcia się podmiotu lirycznego z tym światem oraz jego pierwszej reakcji na to zetknięcie:

...uniosłem pół serca — nie więcej,
 Wesomości — za ledwie ślad!
 Pomiąłem tłum, jak targ bydłęcy,
 Obmierzył mi świat...

Już jednak natychmiast po wkroczeniu z powrotem w zaczerowany krąg salonu reakcja ta traci na swej bezpośredniości. Z tych pozycji niczego już dostrzec nie można, o niczym nie da się mówić. Salon Pani Baronowej, sugerowany tu a nawet kilku pociąg-

nięciami naszkicowany jako tło akcji wewnętrznej podmiotu, staje się znowu symbolem świadomego zakłamania, przemilczania i zamknięcia oczu, symbolem tego wszystkiego, co zostanie w zakończeniu wiersza osądzone jako faryzeizm. Znowu ironicznie gra samo zestawienie dwu kręgów ludzi, dwu typów wewnątrz. Tam — piwniczne izby, rozwalone schody i belki ze sterzcącymi „Jak w ramionach krzyża!... gwoźdźmi” — tu — Pani Baronowa „która przyjmuje bardzo pięknie...”.

Wprowadzenie zbanalizowanego wyrazu „pięknie” w połączeniu ze znamioną rekwizytornią atlasowej kanapki, zwierciadła i malowanych papug — cały ten obraz pozornie pozytywny, pozornie bardzo piękny — czyni, właśnie poprzez tę jego pozorność udającą, że wszystko jest w porządku, wyrazem wspomnianego wyżej faryzeizmu.

*

* *

Ironia Norwida służy jednak nie tylko i nawet nie najczęściej celom satyry społecznej. Często jej funkcją jest ukazywanie prawd ogólnych, zbyt tragicznych i poważnych, aby mogły wzbudzać, przelotny choćby uśmiech. Z cytowanych na wstępie wypowiedzi samego Norwida można odtworzyć jego specyficzną koncepcję rzeczywistości u podstaw swych ironicznej i domagającej się, w związku z tym, ironicznego również formułowania sądów o niej.

Już współczesne Norwidowi opracowania teoretyczne wiązały tak pojętą ironię ze zjawiskiem tragizmu. Tak stwierdza już Vischer, że często „dążąc do wielkości, okazujemy naszą małość” i nazywa ten ruch „przeczący sobie” — ruchem ironicznym. Podkreśla zjawisko ironii losu i nade wszystko stwierdza, że: „jakkolwiek ironia przez kontrast powagi ze śmiesznością wchodzi w zakres zjawisk komizmu, może stać się przejawem tragizmu”.³⁵ Analiza Norwidowskiej *ironie des choses* wykazuje również wiele jej punktów uderzająco stycznych z późniejszymi badaniami nad

³⁵ G. Reicher-Thonowa, op. cit., s. 21.

zjawiskiem tragizmu i pozwala niemal na utożsamienie jej niektórymi teoriami.

W pracy Maxa Schelera spotykamy pojęcie tragizmu, jako istotnego pierwiastka samego świata, w odróżnieniu od wytworów umysłu czy fantazji twórczej człowieka.³⁶ Wystarczy przypomnieć tu zdanie Norwida z cytowanego listu do Konstancji Górskiej: „Niech Pani nie przypisuje ironii rzeczy ludziom...” Nawet przykłady w obu wypadkach podobne: u Schelera — „Galerię obrazów niszczy pożar powstały z urządzenia do ogrzewania, które właśnie miało ustrzec obrazy te od zniszczenia”³⁷ trudno się tu deprawdy ustrzec wrażeniu doskonałej odpowiedzi określenia Norwidowskiego i zgodności obu koncepcji.

Paralelizm pogłębi jeszcze zbadanie konsekwencji wynikających z nich przy interpretacji dziejów ludzkości. Pisze Scheler: „Człowiek tragiczny kroczy wśród swych współczesnych cicho i bez rozgłosu swoją drogą. Snuje się niepoznany przez tłum, — jeżeli nie uchodzi u ludzi za zbrodniarza... Być może jedynie tutaj, w tragicznym losie geniusza moralności chwytny nerw historyczności...”³⁸

Motyw samotności człowieka wielkiego to jeden z najczęściej powracających w twórczości Norwida. Typowym przykładem owego tragizmu, czy, jakby powiedział Norwid, „ironii” położenia wielkości ludzkiej w stosunku do społeczeństwa jest postać Chrystusa.

2. „...DOŚĆ JEST SŁUDZE, ABY BYŁ JAKO PAN”.³⁹

„Chwycili tedy Żydzi kamienie, aby go ukamienować. Odpowiedział im Jezus: Wiele dobrych uczynków ukazałem wam

³⁶ M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, Lwów 1938, s. 6.

³⁷ Tamże, s. 22.

³⁸ Tamże, s. 37.

³⁹ List do J. Koźmiana, jw.

od Ojca mego, za który z tych uczynków kamieniujecie mnie?" (św. Jan, 10).

O ironii Chrystusa mówiono już niejednokrotnie w opracowaniach teoretycznych zagadnienia.⁴⁰ Jak zaznaczono w rozdziale wstępnym powołuje się na nią również sam Norwid, odsyłając w liście do J. Koźmiana właśnie do rozmów Chrystusa z faryzeuszami. Przytoczony wyżej cytat z Ewangelii wydaje się jakąś syntezą owego „ironicznego” stosunku Chrystusa do Jego prześladowców oraz, jakgdyby — syntetycznym sformułowaniem całej sytuacji Chrystusa, od początku do końca — żeby użyć terminologii Norwidowskiej — właśnie ironicznej. Zarówno ta forma wypowiedzi „pytajnikami a nie twierdzeniami czysto ironiczna”, jak i ten typ sytuacji powraca niejednokrotnie w twórczości poety. Ironiczna podbudowa rzeczywistości doprowadza najczęściej do niedoceniań, lub, w najlepszym wypadku, do oceniania po śmierci już tych, którym społeczeństwa zawdzięczają najwięcej. Los, jaki spotkał kiedyś Sokratesa, Dantego czy Napoleona jest w jakiś sposób właśnie losem Chrystusa i losem każdego człowieka epokę swą przerastającego i epoce tej w najgłębszy sposób służącego. Prawo to najwyraźniejsze może sformułowanie znalazło w znanym wierszu *Coś ty Ate-nom...* Wiersz składa się z trzech części — pierwsza jest egzemplifikacją sformułowanego dopiero w zakończeniu prawa — wygłoszonego już w związku z postacią Mickiewicza:

Każdego z takich jak Ty świat nie może
Odrzuć przyjąć na spokojne łoże,
I nie przyjmował nigdy, jak wiek wiekiem...

Właściwie też o wypowiedzi ironicznej mówić można tylko w stosunku do tej pierwszej części. Dwie następne zawierają już interpretację przypominanych faktów i ich komentarz, stanowią więc raczej rozładowanie napięcia wytworzonego przez szereg początkowych, rzekomo naiwnych pytań.

⁴⁰ Por. *Wielka encyklopedia ilustrowana*, Warszawa 1902. T. XXI lub G. Reicher-Thonowa, op. cit., s. 9.

Posługując się przyjętym na wstępie rozróżnieniem ironii konstruującej przedstawianą w utworze rzeczywistość i ironii, jako metody wypowiedzi, w stosunku do omawianego wiersza należałoby przyjąć, że jego część pierwsza jest szeregiem zdań ironicznych, pozornie naiwnie pytających o winy ludzi krzywdzonych, a zakładających oczywiście u odbiorcy doskonałą znajomość nazwisk i rzeczywistych zasług owych ludzi.

Część druga i trzecia, jak powiedziano wyżej, zawierają pełną goryczy interpretację już zilustrowanej prawdy — interpretację, przy założeniu ironicznej formy wypowiedzi, raczej zbytętną. I te jednak części nie wyłamują się kompozycyjnie z ironicznego charakteru całości. Dzieje się tak właśnie dzięki przyjęciu faktu ironii losu — są więc one po prostu — nieironicznym już sformułowaniem ironicznego prawa dziejowego.

Sformułowane w wierszu *Coś Ty Atenom...* prawo powraca w różnych wariantach i wydaje się jednym z najbardziej niepokojących wyobrażeń poety — obserwatora historii. W formie bezpośredniego wykładu o nieukrywanych intencjach dydaktycznych („Nauczę Ciebie”) wraca w wierszu *Wielkość* ta sama prawda:

Ludzie więc chlubią się, że wielkich znali
k'temu jedynie,
Iż nie poznają się na wielkim mali
Pierwej, aż zginie...

Bezpośredni dydaktyzm pierwszych zwrotek nie zapowiada końcowego akcentu ironicznego w ostatnim dwuwierszu. Zakończenie to, po uprzednim ostatecznym osądzeniu głupoty i małości ludzi nie dostrzegających wyrastającej przy nich prawdziwej wielkości przez zestawienie jej z postępowaniem niedźwiedzia, sprowadza rzekomo cały problem do sprawy terytorium. Ważne jest nie to, że ludzkość kroczy drogami wspólnymi z dzikimi zwierzętami, ale to, że postępowanie takie wydaje się umotywowane na Syberii — nie zaś w „rozumnej Europie”.

W podobny sposób „nie poznają się na wielkim mali” w wierszu *Polka*, gdzie bezpośrednio zestawienie reakcji tłumu na dwie

pieśni, będące odpowiednikami dwu koncepcji poezji — charakteryzując ten dostatecznie.

Wiersz *Sława* pogłębia problematykę konfliktu jednostek wielkich ze społecznością ludzi przeciętnych. U Norwida zresztą przeciętność to, jak się zdaje, równoważnik „małości”. W omawianych wyżej utworach ironia leżała w tym, że owi „mali” zdolni są dostrzec prawdziwą wielkość dopiero wtedy, gdy przejdzie już ona koło nich, gdy jedynym, co mogą już uczynić dla niej jest urządzenie jej drugiego pogrzebu i lanie łez „potęgi drugiej”.

Wiersz *Sława* ironizuje jeszcze i spóźnioną ocenę. Plastyczny (por. Wyka) obraz wnętrza salonu czy przedpokoju ubranego posągami wielkich ludzi ukazać ma całą bezduszość tego, co nazywa się potocznie — sławą. Ironicznie gra tu, jak zwykle — kontekst, kontrastowe zestawienie motywów:

I oto patrzę — a kołnierz z galonem
 Ob-ima szyję śpiącego człowieka;
 Był to służący — siedział pod Neronem
 Trajan opodal niemniej cicho czeka...

Podobną wymowę do obrazu nogi stołowej, ocierającej się o ramię Apollina w wierszu *Toast*, ma tu obraz biustu Sokratesa, służącego za wieszadło dla kapeluszy:

Biust inny z czarnych skrzydeł kapelusza
 Patrzy — poglądam, co za rex czy vates,
 Zelzenie cierpiąc, najmniej się nie rusza;
 Krok zbliżam i wraz poznaję ...Sokrates!

Prawo niesłusznej oceny tych, których nazwałby Scheler „geniuszami moralności” przekracza dla Norwida zakres losu jednostek. W wierszach takich, jak *Kłatwy*, lub *Confregit in Die Irae Suae* — prowo to zostaje rozciągnięte również na stosunki między narodami. Wyjątkowo u Norwida, przykładem niesłusznego potępienia i niezasłużonego cierpienia jest w nich Polska. Nie można może w odniesieniu do utworów tych mówić aż o mesjanizmie, od którego przecież Norwid był raczej daleki, pozostaje jednak faktem, że w zestawieniu z innymi narodami,

rzucającymi na nią oszczerstwa, zdaje się Polska być właśnie bez winy, przynajmniej zaś bez win jej przypisywanych. Nie posunęli się nigdy Polacy do królobójstwa — a więc Francuz (właśnie Francuz, korzystający z owoców Wielkiej Rewolucji) ma prawo rzucić im w oczy oskarżenie o bunt. Nie odstąpiła nigdy Polska od Kościoła:

...więc nam heretyk powie — heretyki
 Zaden pług polski cudzej nie pruć ziemi
 Więc poczytani będziemy jak złodzieje;
 Zaden duch polski nie zerwał z swoimi
 A więc nas będą uczyć — czym są dzieje!

(Kłątwy)

Analogią do sformułowań wiersza *Kłątwy* uderza czwarta z graficznie wyodrębnionych części wiersza *Confregit in Die Irae Suae*. Stanowi ona jak gdyby jego uzupełnienie i rozbudowanie motywacji zamieszczonych tam oskarżeń. Kosztem rozbudowania tego zanika wprawdzie paradoksalność zestawień między przesłanką a wnioskiem, motywacja jednak sięga w sposób widoczny do zarzutów i win pozornych, będących znowu raczej zaletami i zasługami potępianych Polaków, którzy na przykład:

W ojczyznę duszę całą utopili
 Skąd niedość czynnych mają zakonników,
 Do Chin na misję żaden się nie kwapi...

Również poprzednie części wiersza wysuwają kolejno pod adresem Polaków zarzuty takie jak — niezrozumienie dla prawowitości i boskości władzy carskiej, czy — marnowanie czasu i energii na powstania („...ustawny dzieci bunt — Warszawa!”) — podczas gdy w ramach lojalności wobec władz:

Możeby z czasem zyskali epitet
 Narodu — mając Uniwersytet!

wreszcie — nieposłuszeństwo ludu w stosunku do rodzimej arystokracji, jedynie przecież zdolnej od uratowania go od „śliszkiej drogi” buntu. Wszystkie te pozorne winy Polaków wyzyskane jako motywacja dla odmówienia im prawa do miana narodu:

Element Polski nie jest elementem...

albo:

Polacy dawno stradali pozycję

I polityczną sprawę opuścili...

1
służą w tym wypadku obok ilustracji prawa ogólnego, tak w omawianych wyżej wierszach, wtórnie również ironicznej charakterystyce określonych postaw politycznych.

We wszystkich, dotychczas cytowanych utworach stosunki między tłumem a wielkimi jednostkami lub społeczeństwami ukazane były niejako od strony tłumu, ukazywały jego istotną małość, niezdolność do dostrzeżenia prawdziwych wartości, nieważność wreszcie, jaką wzbudza istotne dobro w ludziach od niego dalekich.

Tajemnica samotności człowieka wielkiego, to dla Norwida również smutny dowód lęku ludzi przed prawdą, przed wszelką prawdą dotyczącą ich samych. Dlatego też ten szczególny typ wielkości ludzkiej, który polega na większej zdolności dostrzegania i odwadze mówienia prawdy w oczy, bardziej jeszcze i surowiej niż inne bywa odrzucany przez współczesnych.

Motyw to powracający w wielu utworach. Tego typu samotnością jest samotność Kolumba z wiersza *Pokój*, niezdolnego do włączenia się w powszechną radość, dostrzegającego jej krótkowzroczność i pozostającego skutkiem tego w zupełnym odosobnieniu „W ludzkości całej (bo w Hiszpanii całej)”.

Wiersze *Czy ten ptak kala gniazdo...* i *Zdrowy Sąd* ukazują ten sam problem wyraźniej jeszcze od strony otoczenia człowieka dostrzegającego je i mówiącego o nim. *Zdrowy Sąd* jest pozornym utrzymaniem się aż do końca w płaszczyźnie fałszywego potocznego poglądu. Samo określenie postawy potępiającej wszelki krytycyzm jako „zdrowego sądu” jest oczywiście ironią. Całość wiersza można traktować jako ironiczną odpowiedź na postawione na wstępie wiersza *Czy ten ptak kala gniazdo* — pytanie:

Czy ten ptak kala gniazdo, co je kala,

Czy ten, co mówić o tym nie pozwala...

Podczas jednak, gdy tutaj samo zestawienie pytań wskazuje, przez każdorazowe umieszczenie w dwuwierszu na miejscu późniejszym sformułowania ostatecznego, przeciwstawionego poprzedniemu i odpowiadającego na nie, na ich ocenę ze stanowiska nadrzędnego — *Zdrowy Sąd* owej drugiej strony problematyki nie formułuje słownie. Cała natomiast fraszka jest właśnie ukazaniem w karykaturalnych rozmiarach postawy tego: „co mówić o tym nie pozwala...”. Święte oburzenie na tego „co widzi ile gniazdo jest skalane”, nie cofa się przed użyciem w stosunku do niego sformułowań bardzo ostrych i wyzwisk: „To mi dopiero łotr, to ladażaki!...” i argumentacji, sięgającej do bardzo ciasnych, ale popularnych kręgów myślenia: „Porządek nawet może porzuć wieczny...”.

Te i inne ujęcia sprawę stawiają jasno: popularność i uznanie otoczenia zdobywa zawsze wartość mniejsza, jeśli już w ogóle jest wartością (*Polka*). Prawdziwe dobro, ani prawda, zwykle gorzka, nie zostaną przez nie przyjęte.

Istotną siłę daje wprawdzie geniuszowi twórcy dopiero świadomość oddźwięku społecznego, ale prawo historii mówi wyraźnie o jego niemożliwości: „żadnego z takich jak Ty świat nie może...”.

Dlatego też w praktyce twórca prawdziwy musi być gotów do podjęcia najcięższego z brzemion — brzemienia samotności. Konieczne poczucie pisania dla kogoś może mu zastąpić nadzieja na „pogrzeb historyczny”, czy na uznanie wnuka, co „spomni mnie... bo mnie nie będzie” (*Klaskaniem mając*).

Nieporozumieniem wydaje się interpretacja wiersza *Miło być od swojego czasu...* przez Jastruna, który traktuje go jako ostateczny wyraz zrozumienia Norwida dla wartości owego oddźwięku społecznego — i to zrozumienia utrzymanego w tonie „wybaczącej wszystko pogody”. Czytamy: „Ten późny, może jeden z ostatnich wierszy Norwida ma ton podobny nieco do elegii *Do Bronisława Z.*, ton wybaczącej wszystko pogody. On, który pisał dla przyszłości, zrozumiał teraz, że pełnię może osiągnąć tylko ten pisarz, którego utwory zostały przyjęte przez współ-

czesność. Poezja nie jest mową samotnych, gdyż w samotności nawet wymieniamy myśli z innymi ludźmi, a czytelnicy są współtwórcami dzieła poety.⁴¹

Jak się zdaje, przesadą jest twierdzenie, że Norwid dopiero teraz, to znaczy w latach 188...tych zrozumiał wagę całego problemu współtwórczości czytelnika. Przecież to właśnie najgłębsze jego zrozumienie — w świetle całkowitej sprzeczności tego postulatu ze stanem faktycznym — dyktowało pocie słowa pełne goryczy i ironii pod adresem wszelkiej współczesności.

Nie wydaje się tym bardziej wiersz *Miło być od swojego czasu* — pogodnym sformułowaniem owej, właściwej wszelkiej twórczości, tęsknoty do zrozumienia. Samo już to, że sformułowanie prawdy kluczowej i bolesnej rozpoczyna się od pogodnego i lekkiego — „miło być...” wzbudza czujność — i — jak się okazuje w końcu utworu — czujność usprawiedliwioną.

W zakończeniu tym okazuje się bowiem, że cała poprzednia wypowiedź, pogląd referowany przez Jastruna, została ujęta w cudzysłów i włożona w usta podmiotu niezupełnie nadającego się na porte-parole, czytamy:

Tak wachlarzyk ulotny,
Gładki, chwiejny, lubownik gaz i aksamitów,
Dumał, a jak ów gołąb, co grucha samotny,
Przeciągnął skrzydła swoje wdzięcznie, acz leniwo,
I zatęsknił...

Tak więc wypowiedź ta okazuje się po prostu wyrazem jednego z potocznych rozumień popularności, polegającej na łatwym i kompromisowym poszukiwaniu oparcia:

Bądźmy więc przystępnymi i od innych bytów
Żądajmy spółczucia...

Wiersz, możliwy — jak wyżej wykazano — do odczytania jako niemal manifest poetycki Norwida, od tej strony ujrany staje się ostrą, ironiczną krytyką popularnej twórczości, która

⁴¹ Norwid C. K., *Poezje wybrane*, Warszawa 1947, s. 119.

za cenę owego „miłego” porozumienia ze „swoim czasem” decyduje się na postawę wachlarza — chwiejnego, ulotnego i gładkiego.

*

*

*

Dokonany wyżej przegląd najbardziej zasadniczych funkcji, jakie pełni ironia w liryce Norwida doprowadził nas ostatecznie do omówienia podstawowych kompleksów tematycznych, czy problemowych, z jakimi łączy się ironiczna forma wypowiedzi w sposób szczególny.

Jest to naturalne, skoro przyjęliśmy na wstępie, że właśnie pierwszorzędą funkcją ironii jest służba wielkiej problematyce. Dwie części tego rozdziału dzielą badany materiał według zakresu zjawisk, jakich ironia dotyczy, a co za tym idzie — również według typów materii poetyckiej, którą się posługuje.

Część pierwsza, to kompleks zagadnień związanych z ironiczną oceną współczesnej poecie cywilizacji. Ironia służy tu obnażaniu właściwego oblicza tej cywilizacji z poza kryjących je zjawisk pozornie pozytywnych, nieszkodliwych, czy komicznych. Całościowy obraz epoki uzyskuje poeta poprzez ukazanie jej przedstawicieli, a raczej ich stosunku do różnego typu problematyki.

Tak więc wszystkie problemy związane z zagadnieniem cywilizacji, jak sztuka, nauka, krytyka, religia, konwencja itp. służą tu głównie celom charakterystyki pośredniej, są w wyraźny sposób podporządkowane problematyce naczelnej.

Ocena cywilizacji w różnych jej aspektach dokonuje się właśnie, jak widzieliśmy, poprzez zestawienie właściwego i fałszywego stosunku do tych różnych spraw, a narzędziem oceny tej pozostaje — właśnie ironia.

Obok tego nadrzędnego zadania — oceny — pełni ironia w wierszach, które nazwaliśmy satyrami społecznymi, dwie funkcje podrzędne:

a) ironiczne zestawienia sytuacji, wypowiedzi, reakcji itp. służą budowaniu pośredniej charakterystyki konstruowanych postaci a na drodze rozszerzania ich znaczeń — również charakterystyki całego środowiska społecznego,

b) w utworach tych — operujących przeważnie właściwą satyrze bronią śmieszności, ironia poprzez sygnalizowany różnymi, w tej części jeszcze nie omówionymi, środkami element oceny, poprzez odkrywanie istotnych tragicznych wymiarów ukazywanych zjawisk — służy obnażaniu pozornego komizmu.

Druga część, zatytułowana *Dość jest stłudze, aby był jako Pan...* obejmuje utwory, których problematyka wybiega swym zakresem poza określone społecznie i czasowo warunki. Służy więc w nich ironia, jak już powiedzieliśmy, formułowaniu powszechnie obowiązujących praw ironicznych. Prawa te ukazwane na przykładach różnych epok i różnych ich reprezentantów wiążą się, jak widzieliśmy, z powszechną w latach Norwida koncepcją ironii losu, oraz z niektórymi, późniejszymi nawet, teoriami tragizmu.

Poza formułowaniem praw tych i oceną pewnych ogólnoludzkich i ponadczasowych postaw pełni tu znowu ironia podrzędną, związaną z rodzajem materiału przykładowego, funkcję. Egzemplifikowane w utworach tych prawa mają charakter zbyt powszechny i zbyt tragiczny, aby przed bezpośrednim ich sformułowaniem nie cofała się właściwa Norwidowi dyskrecja. Ironia więc pełni w tym wypadku niejako rolę tłumika zmniejszającego związany z tymi zdarzeniami i sformułowaniem patos, nie przeszkadzającego jednak wydobyciu i odczytaniu istotnej problematyki utworu.

IV. TYPY WYPOWIEDZI IRONICZNEJ

Na wstępie niniejszej pracy przyjęto, że odczytanie wypowiedzi literackiej jako ironicznej opiera się przede wszystkim na jej pokładzie znaczeniowym. Najszersze rozumienie pojęcia

ironii zakłada jakąś rozbieżność pomiędzy literalnym odczytaniem utworu, czy fragmentu a jego istotnym, występującym na tle szerszego kontekstu, sensem.

Odczytanie tego innego, istotnego sensu kryje oczywiście wiele, sygnalizowanych już również we wstępie, niebezpieczeństw. Do niebezpieczeństw tych należy i możliwość subiektywnego odczytania utworu i przenoszenia go do płaszczyzny pozaliterackiej, i wkraczanie w sferę przypuszczalnych intencji autora, psychologizowanie, biografizowanie — wreszcie porównywanie z rzeczywistością zewnętrzną, pozaliteracką, szukanie ewentualnych związków i aluzji niczym nie sygnalizowanych w tekście. Zakładamy, że związki przejrzyste dla współczesnych jakiegось dzieła literackiego stawały się martwe i niedostrzegalne dla późniejszych pokoleń jego odbiorców. Do szczegółowych badań historycznoliterackich należy odkrywanie takich zapomnianych związków.

W pracy niniejszej ograniczamy się wyłącznie do utworów, które zawierają konkretne wskazówki, pozwalające na szukanie ich istotnego sensu poza warstwą dosłownych znaczeń.

Nie wolno zapominać, że przyjęta powszechnie etykieta „ironisty” w stosunku do Norwida wzmaga niebezpieczeństwo ironicznego odczytywania wierszy, które ironiczne wcale nie są, które przynajmniej w ramach samego tekstu do odczytania takiego nie upoważniają niczym. I tutaj właśnie pojawia się kluczowe dla niniejszej pracy zagadnienie — jakie środki literackie służą każdorazowo ujawnieniu istnienia tych dwu płaszczyzn semantycznych utworu. Na jakiej podstawie mamy w ogóle prawo o dwoistości takiej mówić, słowem — co upoważnia nas do wykraczania poza pierwotny, literalny sens wypowiedzi poetyckiej.

Środki literackie sygnalizujące ironiczny sens utworu zaliczą w pierwszym rzędzie oczywiście od budowy i charakteru ogólnego tego utworu. Wychodząc od najogólniejszego podziału na lirykę pośrednią i bezpośrednią, czyli na lirykę operującą wypowiedziami skonstruowanych specjalnie w tym celu posta-

ci, sytuacji czy obrazów i na bezpośrednią wypowiedź nie ujawnionego w wierszu „ja” lirycznego — wyróżnić wypadnie i dwie podstawowe grupy wypowiedzi ironicznych — wypowiedź ironiczną bezpośrednią i pośrednią.

1. Ironiczna wypowiedź bezpośrednia

Do tego typu należą utwory, których świat poetycki wraz z całą jego zdarzeniowością, ukazany jest z jednego aspektu — z aspektu nie skonstruowanego podmiotu lirycznego. Ów podmiot liryczny — często obserwator i obiektywny narrátor zdarzeń, wkracza niejednokrotnie w tok opowiadania dla sformułowania i wygłoszenia własnego sądu o opowiadanych zdarzeniach. Staje się wówczas ich komentatorem. Taki beztroski, *expressis verbis* sformułowany, komentarz występuje w wielu wierszach w postaci nieironicznego oceniania ukazanych przedtem w formie ironicznej zjawisk.

W wierszach prowadzących do pośredniej charakterystyki środowiska lecz utrzymanych w aspekcie wyłączonego z tego środowiska narratora, „ja” oceniające wkracza w charakterystykę tę często w formie wtrąceń lub końcowego zamknięcia, komentującego charakterystykę.

W wierszu *Wakacje* — charakterystyka pośrednia „Wódz” została przeprowadzona przez dosłowne przytoczenie jego odpowiedzi na pytanie „co się dzieje?”. Następująca po nim zwięzła odpowiedź ma ukazać nieudolność ludzi, powołanych przecież we własnym i potocznym mniemaniu do odpowiedzialności za innych.

„Wódz” stwierdza kategorycznie, że:

Epoka zamknęła czyny
W czasów koleje,
Nie robi się nic...

Zakończenie wiersza postawę tę osądza przez usta podmiotu opowiadającego o spotkaniu:

...coś są widać wodze na dni robocze
I na niedziele —

Również wiersz *Tajemnica*, utrzymany pozornie w aspekcie rozmyślającego Akademika, w zakończeniu aspekt ten przełamuje.

Dwa ostatnie wersety, jak o tym już wspomniano w poprzednim rozdziale, stanowią uzupełnienie tych dumań i odpowiedź na nie. Zostały nawet graficznie wyodrębnione z cudzysłowu, obejmującego monolog wewnętrzny pisarza. Ukazują one całą poprzednią sytuację właśnie już w aspekcie nadrzędnym, oceniającym. Rzekomo w stosunku do przechodzącego obok prawdy Rzymu, w rzeczywistości jednak — w stosunku do wszelkiego pozornego, pokazowego szukania prawdy „tak rymem jak prozą” — zostaje tu sformułowana przyczyna tego tragicznego rozmiłania się z przedmiotem poszukiwań:

Jak gdy się czyje zmysły umyślnie zatwierdzą,
Lub... jak, kiedy się kochać ludzkości nie umie!

Wkroczeniem w pewnym momencie aspektu osądzającego do wiersza utrzymanego przez cały czas w aspekcie tego samego podmiotu jest zakończenie wiersza *Powieść*. Po pozornie naiwnej charakterystyce literatury powieściowej, charakterystyce mającej na celu ośmieszenie znamiennych dla niej motywów, przychodzi ostatnia zwrotka, ukazująca już wprost rzeczywiste rozmiary zła:

Lecz pod stopami drżą mi sarkofagi,
Wzdryga się niebo, piorun się rozlega —
Ze pióro więcej miałoby powagi,^{*}
Bielejąc martwo gdzieś u stawu brzega!
Tam podjąłby je dziki chłopiec nagi,
Nie ukształcony autor... kolega...

Komentarz odautorski pełnić może różną funkcję, zależnie od konstrukcji całego wiersza. W cytowanym wyżej przykładzie

ironia posługiwała się efektami komicznymi, budowała coś w rodzaju dowcipnej parodii owych oklepanych motywów powieściowych. Na terenie samego tekstu o ironicznym stosunku do przedmiotu wypowiedzi świadczą już wprawdzie przesadnie patetyczne porównania (por. rozdz. I — porówn. z Dantem, Homerem itp.) jednak i one mogłyby służyć tylko komizmowi. Dopiero właśnie ostatnie sześć wersetów ustawia problem w zupełnie innym wymiarze, ukazuje całą pozorność wydobytego przedtem komizmu i rzeczywisty tragizm zjawiska.

Twórczość pseudoartystyczna okazuje się w ich świetle nie tylko brakiem w ramach samej literatury, ale istotną profanacją tego o czym mówił poeta już na wstępie swej twórczości:

Cud wcielonego słowa to nie żaden kwiatek
Z rośliniarni światowej, pismo to opłatek,
Którym łamać się trzeba i od serca, życzyć,
Do siego roku prawdy — nie szermować, krzyczeć,
Lecz całą siłą działać...

Bezpośrednie sformułowania praw egzemplifikowanych w ramach tekstu zawierają zakończenia wierszy takich, jak *Coś ty Atenom...*, czy *Kłątwy*.

W pierwszym z nich dwie ostatnie, graficznie wyodrębnione zwrotki, które nazwaliśmy już w poprzednim rozdziale „nieironicznym sformułowaniem ironicznego prawa” — wyjaśniają istotny sens wszystkich zwrotek poprzednich słowami:

Każdego z takich, jak Ty, świat nie może
Od razu przyjąć na spokojne łożo,
I nie przyjmował nigdy, jak wiek wiekiem
Bo glina w glinę wtapia się bez przerwy,
Gdy sprzeczne ciała zbija się aż ćwiekiem
Później... lub pierwej...

Podobnie w wierszu *Kłątwy* ostatnie dwa dwuwiersze o charakterze interpretacyjnym wyłamują się z aspektu zwrotek poprzednich przyjmujących pozornie logiczną motywację zawartych w nich oskarżeń. Stanowią też one równocześnie zapowiedź zmian w układzie stosunków międzyludzkich oraz rodzaj groźby:

Ale czas idzie — i prości się droga...
 Strach tym — co dzisiaj bać się uczą Boga!

W wierszu *Polka* motto łacińskie *sunt verba et voces* jednoznacznie ocenia i hierarchizuje zestawione w tekście wiersza dwa typy poezji i reakcję słuchaczy na nie.

Drugą formą komentarza autorskiego dołączonego, jak motto do tekstu z zewnątrz są przypisy; najczęściej przypis taki ma na celu wyjaśnienie istotnego, ironicznego sensu wiersza oraz ukazanie właściwych rozmiarów krytykowanego zjawiska. Tak np. w wierszu *Szczęście* wyśmiana tylko w ramach tekstu orderomania zostaje przez przypis sprowadzona do kategorii moralnych i społecznych: „Dekoracje zdają się być zawsze dowodem braku lub fałszu jawności w społeczeństwie — z tej przyczyny najmniej ich w Anglii widać a najwięcej w Rosji”.

Podobnie wiersz *Spółcześni* (por. rozdz. III) mówi tylko o złej krytyce — przypis nr 1 ten negatywny sąd rozszerza na całą krytykę współczesną: „Wszyscy krytycy i recenzenci estetyczni współcześni we wszystkich dziennikach europejskich drugiego rzędu i wszyscy polscy we wszystkich pismach periodycznych polskich są teźże głębokości, tego tonu i teźże jowialnej dezynwoluntury”.

Na pograniczu utworów ironicznych opatrzonych sformułowanym wprost komentarzem i utworów liryki pośredniej stoją wiersze, których podmiot liryczny (abstrakcyjny lub nawet skonstruowany) wypowiada się bezpośrednio o zdarzeniach otaczającego go świata poetyckiego — w sposób ironiczny.

Są to z jednej strony wypadki ujawniania nadrzędnego, „ironizującego” aspektu w ramach samego tekstu, z drugiej — wypowiedzi ironiczne odautorskie do tekstu tego dołączone z zewnątrz w formie motto lub cytatu ironizującego utwór.

Wtrącenia ironiczne wiążą się najściślej z wyróżniczną w poprzednim rozdziale funkcją odpatetyczniania sformułowań zbyt poważnych przez ironię. Obnażają natychmiast pozorność uroczystych epitetów i określeń.

Jak w omówionych już wyżej wypadkach (por. w. *Powieść*)

ujawnienie aspektu nadrzędnego sformułowanego jednoznacznie nie pozwalało na percepcję wiersza jako żartu poetyckiego, tak w utworach operujących pozornie poważnymi, pozytywnymi sądami — wtrącona wypowiedź bezpośrednia ironizująca te sądy — przestrzega przed literalnym, jednoznacznym ich odczytaniem.

W opisie zewnętrznym przechadzającego się bohatera, cytowanego wiersza *Tajemnica* w tok obiektywnej narracji wkracza wypowiedź obserwatora z zewnątrz, ironizującego ukazaną postać „słynnego pisarza” — właśnie w formie wtrąceń nawiasowych:

Jak umysł, chciwy wiedzy wyższej od polemik,
Przechadzał się przez cichy laurów bujnych szpaler
Słynny pisarz (niejakich orderów kawaler,
Portretowany, ile zwykł być Akademik)
I dumał...

Abstrakcyjny, początkowo całkowicie obiektywny „narrator” w momencie wkroczenia aspektu ironizującego zostaje obdarzony wiedzą szerszą, rodzajem wszechwiedzy autorskiej, upoważniającej go do wykraczania w narracji poza zjawiska dostępne postronnemu obserwatorowi. W dalszym ciągu wiersza narracja obejmuje zasadniczo w formie długiego cytatu monolog wewnętrzny pisarza zakończony, jak już powiedziano, komentarzem narratora.

W wierszu *Pokój*, powtarzające się wtrącenie „W ludzkości całej (bo w Hiszpanii całej)” podchwytuje ironicznie istotę szowinizmu narodowego, a w wierszu *Coś*, uzupełniając poprzednie rozumowanie, odkrywa jego rzeczywisty sens:

Ani kłopotmy się, cedr czy barwinek
Na grobie urośnie... poco?
Wszelaką trudność kończy pojedynek
(Zwłaszcza nie w dziejach i nocą!)

Specjalną rolę grają wreszcie wtrącenia ironiczne w wierszu *Był taki co dziecięciem*. Wiersz jest egzemplifikacją prawa ironii losu, sformułowanego tu w końcowym wykrzykniku „Prze-

znaczenie". Stanowi obraz jednego życia ludzkiego, skazanego na ciągle wymijanie się z drobnymi nawet radościami i przyjemnościami. Powagi dodają tej wypowiedzi akcenty autobiograficzne, związane z adresowaniem wiersza jako odpowiedzi na zaproszenie. Dzięki akcentom tym nabiera on niejako charakteru osobistej skargi podmiotu mówiącego na owo „Przeznaczenie”. Trudno w tym wypadku, jak się zdaje, mówić o ironicznej strukturze całości. Wtrącenia nawiasowe ironizują tylko i odpatetyczniają poszczególne fragmenty wypowiedzi:

...praca bierze czas — i bywa
Ze nawet palce brudzi — (co się nie obmywa!)

albo:

W porę kwiatów, lub mówiąc prozaiczniej, w lecie..."

Uzupełnieniem sylwetki postaci, podobnie jak w wierszu *Tajemnica*, jest wtrącenie ironiczne również w wierszu *Echa czasu*:

Tu obywatel, pełen poświęcenia
Doda, że „postęp wiedzy jest przede wszystkim
I, że nie ma co szczerzyć pokolenia“
(Lub w braku zasad wyprawić je z świstkiem!)

Formy ironicznej wypowiedzi bezpośredniej dołączonej do tekstu to przede wszystkim przypisy autorskie. Przypis taki, zarówno nieironiczny, jak to powiedziano wyżej, jak i przypis ironizujący sformułowania tekstu głównego, służy wyjaśnieniu istotnego znaczenia tego tekstu. W wypadkach, gdy sam przypis jest również wypowiedzią ironiczną wyjaśnienie to polega na sygnalizowaniu pozorności pozytywnych sformułowań tekstu. Kierunku rekonstrukcji istotnego sensu oraz rozmiarów ukrytego za pozornym „pozytywem” — „negatywu” nie wyznacza tak jednoznacznie jak przypisy nieironiczne. Funkcja jego polega właśnie na sygnalizowaniu istnienia płaszczyzny nadbudowanej utworu.

W „bajce” *Małe Dzieci* tekst zostaje zironizowany przez od-

niesienie jego sensu w przypisie pozornie do obyczajów wyłącznie chińskich:

„Słynny chiński poeta Foto-glaf (Chińczycy litery *r* nie wymawiają i zastępują ją literą *l*) udzielił mi chińskiej ballady powyżej w tłumaczeniu moim umieszczonej. Spolszczyć ten utwór uważałem za nieobojętne dla rodaków płci obojej, jakkolwiek maluje on tylko chińskie obyczaje”.

Drugim typem są przypisy ironizujące pozbawiony ironicznych cech tekst podstawowy, włączając go w ten sposób do motywacji stwierżeń ironicznych. Taki charakter mają przypisy do wierszy *Do Henryka*, *Spółcześni (II)* i in.

Pierwszy z tych utworów ma charakter rozmowy postaci historycznych (Brutus, Cezar), dotyczącej spraw również historycznych. Ironiczny przypis do słów Brutusa nadaje niespodzianie sens ironiczny całej partii jego wypowiedzi:

...Sam o Republice myśląc, byłbym śmieie
W materii tej (o ile Bogom miła) pisał,
I byłaby to książka krzepka, jakich wiele...

Przypis nr 2 do wiersza *Spółcześni* syntetyzuje ironicznie wszystkie ujemne sądy o krytyce. Zakończenie przypisu komentuje nieironicznie sam jego tekst, stanowi niejako — komentarz do przypisu. Cały przypis zawiera jednak sądy i sformułowania ironiczne, pozornie pochwalające stan krytyki współczesnej. Jako synteza sądów tych mógłby być zastosowany właściwie do wszystkich utworów ironicznych, poświęconych temu zagadnieniu. W pierwszym rzędzie mógłby być np. uzupełnieniem portretu krytyka „z natchnienia” we fraszce *Kwiryty*. Oto tekst przypisu:

„Żyjemy w epoce, w której człowiek przyzwoity ma słuszne prawo być w części artystą, żołnierzem, teologiem etc., ale w części! Lecz jak można np. pisać kilka kart o rzeczach sztuki na powszechnej wystawie, wchodzić w kwestie techniczne ideału, wyrokować o nich, nie uczywszy się nic o rzeczach sztuki? Wprawdzie wystarcza być bankierem, konspiratorem, albo dużym właś-

cicielem dóbr, aby wszystko umieć, ale poczekawszy parę lat, czas to sprawdza”.

Jedynym sygnałem ironii, nie występującej w samym tekście podstawowym, jest motto młodzieńczego wiersza *Noc*. Sam utwór, typowy dla najwcześniejszego okresu twórczości poety, wprowadza wiele patetycznych motywów i całą rekwizytornie romantyczną, w której nie brak księżycy ssącego łyż, całunu nieszczęścia itp. Zamieszczone przed tym tekstem motto z Marlińskiego rzuca niespodzianie nowe światło na utwór, ironizując właśnie naczelnym dla niego motyw księżycy:

Biada wtenczas poetom: nie będzie przy czym wierszyka wysmażyć.
Nie będzie czym poematu okraścić! Wielu żałować będzie księżycy!

Motto jest w tym wypadku, jak już powiedziano, jedynym sygnałem jakiejś drugiej, nadrzędnej płaszczyzny, koniecznej dla wytworzenia ironii. W jego świetle cały dalszy ciąg refleksji księżycowych wydaje się już oglądany z pewnego dystansu.

Wiersza zbyt jeszcze wczesnego i zbyt podobnego do innych utworów młodzieńczych Norwida nie można na podstawie tylko tego motto traktować jako parodię motywów romantycznych. W każdym razie stwarza ono, jak wspomniano wyżej, bardzo charakterystyczny w stosunku do nich dystans.

W stosunku do wszelkiego typu ironii bezpośredniej wspomniane prawo wyższości jednostki ironizującej pozostaje aktualne. Warunek ten zostaje tu jednak spełniony niejako automatycznie, dzięki naturalnej przewadze abstrakcyjnego „ja” lirycznego reprezentującego nie określoną społecznie i czasowo postać, ale nadrzędny w stosunku do przedstawionego świata aspekt absolutny.

2. Ironiczna wypowiedź pośrednia

Wśród utworów liryki pośredniej operujących ironią wyróżnić można najogólniej kilka grup zasadniczych:

a) Wypowiedź podmiotu skonstruowanego ironizowanego.

b) Wypowiedź podmiotu reprezentującego aspekt absolutny — ironizującego swe otoczenie lub grającego tylko rolę pozytywnego, kontrastowego w stosunku do tego otoczenia, tła.

c) Obraz ironiczny — ironiczna gra motywów obrazowych.

d) Sytuacja ironiczna — sytuacja ironizowana w trawestacjach rozmów i wierszach o intencjach satyrycznych, sytuacja „ironiczna” — tragiczny skutek ironii losu.

a) Wypowiedź ironizowana:

Jest wypowiedzią skonstruowanego podmiotu ocenianego wyraźnie negatywnie w ramach kontekstu utworu — wypowiadającego się więc w sposób niezgodny z sygnalizowanym innymi środkami poglądem absolutnym. Takie skonstruowane postacie spotykamy przede wszystkim w wierszach określonych wyżej jako satyry społeczne. Jak już wspomniano wyżej — utwory te służą przede wszystkim ironicznej charakterystyce środowiska.

Wypowiedzi osób reprezentujących oceniane negatywnie środowisko utrzymane są zwykle właśnie w pierwszej — „naiwnej” płaszczyźnie semantycznej utworu. Na przykładach wygląda to w ten sposób, że np. „Krytyk z natchnienia” w wierszu pt. *Kwiryty* w najlepszej wierze opowiada o swym stosunku do sztuki. Podobny charakter mają wypowiedzi „Mecenasa” z wiersza *Lapidaria kobiety*, z wiersza *Malarz z konieczności* i całych grup w wierszach *Dobra Wola* i *Ostatni Despotyzm*.

Równocześnie każda z tych wypowiedzi jest, jak to już podkreślono, środkiem charakterystyki pośredniej danej postaci a przez nią całego środowiska społecznego. W stosunku do charakterystyki tej używano często w niniejszej pracy przymiotnika „ironiczna”. Otóż „ironiczność” tej charakterystyki bywa sygnalizowane różnymi środkami i w różny sposób. Najczęściej decyduje o niej zestawienie wypowiedzi tej z odpowiednim kontekstem, lub specyficzna — często doprowadzona do paradoksu — struktura samej wypowiedzi.

W funkcji owego, szeroko pojętego, kontekstu występuje często skonstruowana w tym celu sytuacja lub obraz poetycki.

b) Wprowadzenie postaci reprezentującej aspekt absolutny:

W utworach liryki pośredniej najczęstszym typem jest ironiczna gra sytuacji lub obrazów pozbawionych komentarza z zewnątrz, pozbawionych pozornie obserwatora czy nawet — narratora. W poprzednim rozdziale wspomniano już o częstym wprowadzaniu elementów dramatycznych do poszczególnych wierszy.

Już ze współczesnej Norwidowi epoki (romantycy, Jean Paul)⁴² pochodzi znamienne wprowadzenie podmiotu mówiącego jako kryterium podziału na rodzaje literackie. W świetle tych wypowiedzi o różnicy między formą liryczną i dramatyczną decyduje fakt, czy autor mówi od siebie bezpośrednio, czy wyłącznie przez skonstruowane specjalnie w tym celu podmioty. Ten ostatni sposób wypowiedzi poetyckiej, jak już to podkreślono w związku z zagadnieniami charakterystyki środowiskowej poprzez postacie, występuje w krótkich nawet utworach lirycznych Norwida bardzo często.

Najczęstszym sposobem ujawniania aspektu absolutnego w tego typu utworach jest bezpośrednie zestawienie sylwetek i wypowiedzi owych skonstruowanych podmiotów.

Zdarzają się jednak wypadki, gdy któraś z postaci, pozostając jednym z bohaterów dramatu, reprezentuje równocześnie aspekt nadrzędny w stosunku do niego. Postać ta posługuje się często ironiczną formą wypowiedzi dla wyrażenia swego sądu o otoczeniu. Czasem, nie wypowiadając się na temat rozgrywających się przy niej wypadków, stanowi tylko po prostu kontrastowy pozytyw w stosunku do krytykowanego w utworze tła środowiskowego, jest więc jednym z elementów składowych kontekstu sytuacyjnego — ujawniającego właśnie mocą samych zesta-

⁴² Jean Paul (F. Richter), *Poétique ou introduction à l'esthétique*, Paris 1862. T. I, s. 162.

wień — nadrzędny, oceniający aspekt. Nie trzeba podkreślać, że oba typy łączą się i uzupełniają wzajemnie. Postać wypowiadająca się ironicznie, na mocy wspomnianego już prawa wyższości jednostki ironizującej nad przedmiotem ironii, musi zostać w wyraźny sposób wyodrębniona z granic krytykowanego środowiska, obdarzona w stosunku do niego przewagą moralną i zdolnością dostrzegania prawdy. Fakt ten wpływa, jak już wspomniano również, na schematyczne niemal przeprowadzenie podziału występujących osób na dwa antagonistyczne obozy.

W cytowanym młodzieńczym *Piśmie*, częściowo skonstruowana postać reprezentująca aspekt absolutny, mimo włączenia się we fragmencie oskarżenia do współodpowiedzialności i solidarności z zebraniem towarzystwem:

*My zaś mądrzy! my grzeczni, z nauk salon modny
Zrobiliśmy... (podkr. moje)*

— zostaje przeciwstawiona mu przez swą zdecydowanie pozytywną i właściwie oceniającą postawę. Zwykle jednak podział wśród postaci reprezentujących oba antagoniczne obozy zostaje zaznaczony bardzo ostro. Antagonistą grupy, środowiska pojętego jako całość, jest najczęściej jedna osoba, częściowo z nim związana (jako należąca ostatecznie do tego samego świata cywilizacji współczesnej) reprezentująca jednak właściwy stosunek do wprowadzonych spraw i problemów. Najczęściej, analogicznie do koncepcji komediowych Norwida, antagonistą salonu lub jego przedstawicieli — Mecenasa czy Wielkiej Damy — jest artysta. Zło cywilizacji bywa najczęściej obnażone przez ukazanie stosunku jej do piękna czy sztuki. Zawsze przedstawiciele świata ludzi „ukształconych” wykazują się zupełną niezdolnością do zrozumienia problematyki związanej z prawdziwą sztuką. Antagonista ich musi więc reprezentować stosunek do niej bigunowo przeciwny. Najłatwiejsze jest to przy uczynieniu go artystą. Tak więc właściwy stosunek do sztuki reprezentują zarówno Rzeźbiarz z dialogu *Lapidaria*, jak artysta z wiersza *Malarz z konieczności*, lub wreszcie, nie skonstruowany wyraźnie, pod-

miot wiersza *Marionetki*. Samo kontrastowe zestawienie postaci tych z tłem środowiska — gra już ironicznie.

Wypowiedź Rzeźbiarza na temat istoty sztuki („Cała plastyki tajemnica...”) obnaża, w stopniu nie domagającym się komentarza fałszywość „pozytywnych” sformułowań Mecenasów następujących zaraz potem.

Niektóre z postaci tych zostają jednak, jak już wspomniano, wyposażone dodatkowo w zdolność ironicznego formułowania sądów lub czynnego udziału w wytwarzaniu sytuacji ironicznej. Podobnie jak w zakończeniu młodzieńczego *Pisma*, ucieka się ostatecznie do ironii artysta z wiersza *Malarz z konieczności* — prosząc kobietę, do której usiłował bezskutecznie trafić ukazywaniem jej wielkiej problematyki — o pozowanie mu do portretu z „natury”.

c) Obraz ironiczny:

Wprowadzane do niektórych utworów lirycznych motywy mają charakter jakgdyby rekwizytów ukonkretniających rozgrywającą się w utworach tych akcję, stwarzających dla niej tło domyślne, którym najczęściej jest salon. Poza funkcją czysto obrazową „rekwizyty” te służą (wraz z całym obrazem) charakterystyce ironicznej postaci i środowiska, a przez to zasadniczej problematyce utworu.

W ten sposób dla unaocznienia ostrego kontrastu pomiędzy faryzejskim światem salonu a „trumiennym izb wnętrzem” salon ten zostanie ukazany poprzez atlasową kanapkę, kandelabry i — „papugi na platfonie”! Kontrastowe zestawienia stwarzają ironię obrazów w wierszach *Toast* (wspomniane już zestawienie nogi stołowej z posągami Apollina) i *Sława*. Ironiczny obraz biustu Sokratesa służącego za wieszak dla kapeluszy znajdzie w wierszu *Sława* dodatkowy komentarz w refleksjach narratora na temat nieśmiertelności oraz w drugim ironicznym obrazku przytoczonym jako wyjaśniający człon porównania — obrazku dzieci zjadających słodycze owinięte w dziennik polityczny, który:

Nieraz przyszłość rączek tych opiewa,
Które zeń jedzą... jak owoce z drzewa.

Podkreślić należy raz jeszcze, że ta funkcja charakterystyczna motywu - „rekwizytu” zostaje zrealizowana dopiero przez wydobywający ironię kontekst. Kontrastowo różne środowiska charakteryzowane są i przez kontrastowo różne motywy. Ałtawska kanapka szczególnej wymowy ironicznej nabiera właśnie dopiero w zestawieniu z motywami towarzyszącymi obrazowi domu nędzarzy, a więc z obrazem spróchniałej belki nasuwającej skojarzenie z ramionami krzyża. Obok tej roli „uplastyczniającej” podporządkowanej ostatecznie charakterystyce wnętrza czy postaci, motyw — rekwizyt może się, podobnie jak się to niekiedy dzieje w dramacie, usamodzielnąć, odegrać rolę w „akcji”. Tak we *Fraszce (!) (Jeśli ma Polska...)* obecny w czasie wypowiedzi obu podmiotów „Krzyż gipsowy” staje się przez swój upadek w zakończeniu wiersza jedynym, ale dostatecznie wymownym sygnałem oceny absolutnej obu, uprzednio zestawionych tylko obiektywnie, stanowisk:

Tu oba dłońmi uderzą w kolana,
Aż się poruszył stół, za stołem ściana,
Aż się oberwał z gwoździem krzyż gipsowy
I padł jak śniegu garść...

koniec rozmowy.

d) Sytuacja ironiczna:

Od rekwizytu spełniającego rolę „komentarza” do ukazanej w utworze sytuacji — krok już tylko do ostatniego z wyróżnionych typów ironicznej wypowiedzi pośredniej — do ironii przejawiającej się wyłącznie w strukturze samej sytuacji poetyckiej.

W krótkich utworach lirycznych do rzadkości należą wypadki, w których ironia sprowadziłaby się właśnie tylko do takiej gry sytuacji. Najczęściej aspekt nadrzędnego narratora ujawni się w nich początkowym lub końcowym komentarzem czy wtrąceniem w toku samego opowiadania. Nie pozostają bez dyskretnego komentarza i kapitalna ironiczna scenka posiedzenia

Akademii we fraszce *Posiedzenie* i opowieść o życiu człowieka co „Dzieciństwo miał bez kwiatów, młodość bez młodości” w wierszu *Był taki, co dziecięciem...*

W niektórych jednak, szczególnie zbliżonych do struktury dramatycznej, utworach wypowiedź ironiczna ogranicza się do ukazania samej sytuacji, do niekomentowanego zestawienia różnych postaw lub reakcji ludzkich czy wreszcie do ukazania ironicznej „logiki” wypadków — ironii losu.

Zestawienie pierwszego typu spotykamy przede wszystkim w wierszach prowadzących, jak to w rozdziale poprzednim wykazano, do charakterystyki środowiska poprzez te właśnie postawy i reakcje na różne kategorie zjawisk. Tak więc w dialogach takich jak *Malarz z konieczności* lub *Lapidaria* — ironicznie gra samo zestawienie wypowiedzi rozmówców dotyczących problemu sztuki, a we fraszce *Confregit in Die Irae Suae...* bezpośrednie zestawienie czterech postaw politycznych. Omawiane szerzej w poprzednim rozdziale wiersze *Ostatni Despotyzm* i *Dobra Wola* wygrywają ironicznie, jak już również podkreślano, samo ukazanie i zestawienie wypowiedzi i reakcji zebranego towarzystwa na kolejno podsuwane bądź przez sam podmiot liryczny (*Dobra Wola*), bądź przez swobodny rozwój rozmowy — tematy. W obu wypadkach skala ożywienia i zainteresowania z jakim towarzystwo to przyjmuje zagadnienia zupełnie niewspółmierne pod względem wartości, staje się zasadniczym środkiem charakteryzującym ironicznie środowisko.

Również w wierszu *Polka* samo zestawienie dwu różnych reakcji tłumu słuchaczy na obie pieśni służy ocenie tego tłumu, obok — jak już powiedziano również w rozdziale poprzednim — egzemplifikacji prawa dziejowego.

Obok bowiem omówionej szerzej w rozdziale III funkcji charakterystycznej, sytuacja ironiczna obrazuje nieraz prawo ironii losu, która odwraca i zmienia role w wierszu *Ruszaj z Bogiem* lub doprowadza do poniżenia tych, co jak powój z młodzieńczego *Wieczoru w Pustkowie* sięgali „coraz wyżej...”.

...Rozwidniało, i powój, co piął się wysoko,
Obwisły, potargany w strugach deszczu moknie
Zresztą wszystko jak dawniej...

W utworach pozbawionych sformułowanego słownie komentarza odczytywanie aspektu absolutnego jest oczywiście nieco trudniejsze. Zarówno w wypadkach ironicznej wypowiedzi pośredniej, jak bezpośredniej, aspekt ten należy do „warstwy nadbudowanej” utworu, możliwej do rekonstrukcji jednoznacznej a pokrytej w konkretnych wypadkach przemilczeniem. O obecności tej warstwy oraz o kierunku postulowanej rekonstrukcji zawartych w niej znaczeń decydują wprowadzone do „warstwy pełnej” sygnały słowne. Zbadaniu różnych form tych sygnałów poświęcona zostanie druga część tego rozdziału.

* * *

W związku z powyższymi zagadnieniami wypada wrócić jeszcze do wspomnianego na wstępie rozróżnienia ironii obiektywnej i subiektywnej. Terminologię tę spotykamy już we współczesnej Norwidowi epoce u Jean Paula. Wraca ona także potem w dalszych badaniach teoretycznych. Referując stan badań nad zjawiskiem ironii R. Thonowa — pisze na wstępie cytowanej pracy: „Przez ironię subiektywną wyrażają się poglądy ironisty w formie bezpośredniej, przez obiektywną ironię wyrażają się one pośrednio np. przez osoby dramatu, z którymi autor w widoczny sposób nie identyfikuje się, przez odpowiednie kierowanie akcją, przez spłot tragiki z farsą i inne środki, wyrażające bezpośrednio ironię. Przez ironię obiektywną może wyrażać się nastrój ironiczny poety, ale często służy ona w dramatach lub powieściach do odpowiedniego naświetlenia występujących tam postaci ironistów lub ironizowanych, pogłębiając ich charakterystykę; jako ironia losu jest silnym elementem dramatycznej kompozycji i w obu wypadkach może być użyta jako środek artystyczny, niezależnie od nastawienia psychicznego twórcy. Wtedy

przestaje być wyrazem dyspozycji psychicznej a staje się elementem literackim, pierwiastkiem tworzywa literackiego".⁴³

Dalej jednak stwierdza, że „... Jest ironia w budowie utworu czynnikiem wybitnie subiektywnym, przejawem osobowości twórcy, bez względu na to, czy dla swego uzewnętrznienia znajdzie ona wyraz pozornie przedmiotowy, czy też bezpośrednio subiektywny”.⁴⁴

To ostatnie sformułowanie zgodne jest zresztą z przyjętym dla cytowanej pracy założeniem metodycznym: „Rozumieć będziemy ironię jako pewne nastawienie poety w stosunku do zjawisk świata, jako pewną dyspozycję psychiczną, nastrój zabarwiający reakcję poety na zjawiska zewnętrzne lub na to, co wypływało z własnych przeżyć i dyspozycji wewnętrznych”.⁴⁵

V. SYGNALIZOWANIE PODTEKSTU IRONICZNEGO W UTWORZE

Praca niniejsza, jak to powiedziano we wstępie, odgradza się od wszelkiego psychologizowania i badania utworu jako wyrazu takich czy innych nastawień i intencji jego autora. Zajmiemy się więc ironią o tyle tylko, o ile jest ona środkiem literackim, elementem budowy utworu literackiego.

Dlatego też, w ten sposób rozumiane, rozróżnienie ironii obiektywnej i subiektywnej w konkretnych badaniach okazuje się nieprzydatne. Pozostaniemy więc raczej przy uprzednio wyróżnionym najogólniejszym podziale na ironiczną wypowiedź pośrednią, która odpowiada w znacznej mierze pojęciu ironii obiektywnej — i na wypowiedź ironiczną bezpośrednią, którą ograniczymy jednak wyłącznie do płaszczyzny literackiej — czyli mówić będziemy o wypowiedzi bezpośredniej (ironicznej lub nie-

⁴³ G. Reicher-Thonowa, op. cit., s. 2.

⁴⁴ Tamże, s. 7.

⁴⁵ Tamże, s. 1.

ironicznym komentarzu) podmiotu lirycznego — nie wkraczając w badanie stosunku owego podmiotu wypowiedzi do osoby samego poety w konkretnych wypadkach.

Wypadnie natomiast niejednokrotnie sięgnąć do szerszego kontekstu literackiego, do wypowiedzi w innych utworach lub gatunkach literackich. Bywają one bardzo często wskazówkami przy interpretacji znaczeniowej utworu. Nigdy jednak wskazówki tego typu nie połączone ściśle z badanym tekstem nie mogą stać się jedynym sygnałem występowania ironii w danej wypowiedzi poetyckiej.

Jak już powiedziano wyżej, inne rodzaje „sygnałów”, inne typy struktur słownych będą się wiązać z wypowiedzią ironiczną pośrednią, inne z bezpośrednią. Często, jak wszelkie środki literackie, i one będą się na terenie tego samego utworu uzupełniać, podkreślać wzajemnie czy nawet dublować. Te ich wzajemne stosunki pozostają w ścisłym związku z funkcją, jaką w danym utworze ironia pełni i stąd konieczność nawiązywania do omówionych w rozdziale poprzednim zasadniczych funkcji artystycznych ironii w poezji Norwida.

1. Forma literacka (tytuł)

Niejednokrotnie samo obranie pewnego gatunku literackiego można już traktować jako sygnał podwójnej semantyki utworu. W tradycyjnym rozumieniu pewne gatunki wiążą się w sposób szczególny z pewnym typem materii poetyckiej lub ze specjalnym rodzajem problematyki. Przerzucenie ich w inne, kontrastowe często, zestawienie, wzbudza czujność w stosunku do strony znaczeniowej, a o to przecież przy założeniu ironicznej struktury wypowiedzi chodzi.

Najwyraźniej zjawisko to uwidocznia się w wierszach określonych przez Norwida w tytule lub podtytule słowem „fraszka”. Jako gatunek kojarzy się fraszka potocznie z formą krótkiego,

dowcipnego utworu poetyckiego. Pochodzenie terminu od włoskiego — *frasche* — drobiazg, znaczenie to utrwała.⁴⁶

O wierszach, które sam Norwid nazywa fraszkami, nie podobna powiedzieć, że są „drobiazgami”, tym bardziej zaś drobiazgami żartobliwymi. Wprowadzony na tak wymowne miejsce, jakim jest w utworze tytuł, wyraz ten ma zresztą w tych wierszach rolę inną niż określenie ich gatunku. Funkcją tytułu jest najogólniej — określenie zawartości utworu. Można dyskutować nad większym lub mniejszym stopniem dokładności, z jakim to robi w poszczególnych wypadkach, pozostaje jednak faktem, że jako wyraz pierwszy, rzucający się w oczy jeszcze przed przeczytaniem utworu, stanowi jakieś przygotowanie świadomości odbiorcy na to, co po nim nastąpi.

Tę funkcję szczególną tytułu wygrywa poeta bardzo często dla budowy wypowiedzi ironicznej, w której rolę zasadniczego przeciwstawienia pełnią w stosunku do siebie — utwór jako całość i — jego tytuł.

Jak powiedziano już w rozdziale poprzednim, przy omawianiu stosunku do komizmu, stosuje często Norwid komiczne efekty do problematyki dalej od komizmu, aby tym silniej obnażyć jej rzeczywisty tragizm, tak i w wypadku „fraszek” nazywa ironicznie drobiazgami rzeczy, które nie są nimi.

Wystarczy przyrzeć się wierszom zatytułowanym tym jednym wyrazem — *Fraszka(!)* (podkreślenie tytułu wykrzyknikiem wzmacnia ostrość jego wymowy): *Fraszka(!) Jeśli ma Polska pójść...* wprowadza w problematykę sporów emigracyjnych. Przeciwnicy z różnych obozów okazują się niezdolni do jakiegokolwiek porozumienia czy kompromisu. Ironia losu doprowadza ich jednak do jednego wniosku: oba podmioty wypowiedzi zgadzają się w tym, że Polska: „jeżeli ma być nie demokratyczną...” lub „Jeśli... ma być anarchiczną” — „To niech pod carem na wieki zostanie!”

⁴⁶ Por. A. Brückner, *Encyklopedia staropolska*, s. 342; *Wielka encyklopedia ilustrowana*, s. 130.

Fraszka (!) (*Petersbursko - Wiedeńska Papistom*, przypisana) stawia zasadniczy dla katolicyzmu problem pozorności wiary w nadprzyrodzone pochodzenie Kościoła i zacieśniania tejże wiary do zewnętrznych przejawów kultu. Podobnie we fraszce *Dewocja krzyczy...* obraz dewocji niezdolnej dostrzec „za kościołem” człowieka potrzebującego pomocy i oddzielającej go od ciasno pojętego katolicyzmu kojarzy się z obrazem faryzeusza, jak w wierszu poprzednim niepotrzebna obawa o Kościół —

To jeszcze resztki wnętrzości Judasza,
Co się po ścianie rozwlokły jak lawa,
To Piotrowego odłamek pałasza,
Co przed zaparciem się z pochwę dostawa!

W jednym i drugim wypadku trudno nazwać problem „drobiazgiem”, trudno też mówić o pozornej choćby „lekkości” użytych w obu konkretnych wypadkach motywów.

Częściej jeszcze występuje wyraz „fraszka” w podtytule (wiersze: *Koncept a Ewangelia*, *Posiedzenie*, *Siła ich*, *Pewność*, *Dobra Wola*, *Miłość*, *Pascha*, *Przeszłość i Przyszłość*, *Zdrowy Sąd*, *Do Henryka*, *Duchów Walka*, *Odpowiedź do Włoch*, *Kwiryty*).

W wymienionych wierszach można już niejednokrotnie mówić o elementach komizmu, przynajmniej pozornego komizmu. Taki pozorny, obnażany, jak to już podkreślano w poprzednim rozdziale, przez ironię komizm służy i tutaj wydobyciu istotnego tragizmu wielkiej, jak wszędzie u Norwida, problematyki.

Problematyka ta sprowadza się, jak to już również wspomniano, do krytyki całej cywilizacji współczesnej. Wróci tu więc i zagadnienie stosunków politycznych na emigracji, i krytyka środowisk naukowych, literackich i towarzyskich cywilizację tę reprezentujących. Podtytuł, dostosowany do pozornej błahości tworzywa literackiego, konkretnych motywów tematycznych (pozornie żartobliwy obraz posiedzenia Akademii dowcipna trawestacja rozmowy towarzyskiej itp.) odnosi się wraz z nimi do pierwszej — literalnej płaszczyzny semantycznej utworu. Razem też z nimi w zestawieniu z istotną powagą wyrażanej przez nie problematyki służy budowie przeciwstawienia ironicznego.

2. Etymologizacja wyrazów (znaczenie istotne i potoczne)

Wyjątkowo tylko tytuł lub podtytuł wiersza określa zarazem jego przynależność do pewnego gatunku, jak to miało miejsce w wypadku fraszek. I tam zresztą, jak podkreślono wyżej, zasadnicza rola tytułu polegała na pozornie adekwatnym sformułowaniu zawartości wiersza. Istotna sprzeczność między znaczeniem tytułu i zapowiedzią jaką daje on w stosunku do dalszego ciągu — a wymową samego tekstu wiersza to, jak już podkreślono wyżej, jeden z częstych sygnałów ironicznej struktury całej wypowiedzi.

Ten typ struktury ironicznej obywa się już najczęściej bez sformułowanego *expressis verbis* komentarza. Tekst utworu dostarcza przeważnie przykładów niewłaściwego stosunku do różnego rodzaju problematyki. Tytuł często możliwy jest jeszcze do utrzymania w tej samej płaszczyźnie. Równocześnie jednak sformułowanie jednym słowem różnych przejawów jego potocznego rozumienia obnaża ich nieprawdziwość, każe przypuszczać, że jednak zamieszczone w tytule pojęcie to coś więcej.

Tak np. wiersz *Czułość* jest pozornie wyliczeniem na zasadzie równorzędności różnych potocznych interpretacji tego wyrazu. Cztery przytoczone interpretacje stanowią sprzeczności w stosunku do siebie. Bywa więc *czułość* jak:

Pełny wojen krzyk,
I jak szemrzących źródeł prąd,
I jako wtór pogrzebny...
I jak plecionka długa z włosów blond,
Na której wdowiec nosić zwykł
Zegarek srebrny...

Ta różnorodność i wprost sprzeczność potocznych interpretacji wyrazu może być sygnałem albo jego bogactwa i możliwości wszechstronnej realizacji, albo nieprawdziwości tych interpretacji. W tym wypadku analiza każdego ze sformułowań osobno doprowadza właśnie do wniosku o ich nieprawdziwości, a cały

wiersz poświęcony pozornie wyliczeniu różnych rodzajów czułości okazuje się przeciwstawieniem w stosunku do istotnego znaczenia tego słowa. Żadne z uczuć krzykliwych, sentymentalnych nie jest prawdziwą czułością. Nie jest nią tym bardziej odmalowane z wstrząsającą plastyką w ostatnim dwuwierszu wynoszenie na pokaz pamiątek po umarłych.

Podobną rolę pełnią tytuły w wierszach takich, jak *Sława*, *Szczęście*, *Pewność*, *Dobra Wola* lub *Zdrowy Sąd*. Obraz pozornego kultu zasłużonych ludzi przez dekorowanie ich popiersiami przedpokoju służy, jak wspomniano w rozdziale poprzednim, obnażaniu pozorności tego, co się w potocznym użyciu nazywa „sławą”. Również tytuły wierszy *Dobra Wola* i *Zdrowy Sąd* — formułując w sposób pozornie naiwny treść tych utworów podkreślają istotny rozdzwitek między literalnym a potocznym rozumieniem słów. Nazwanie *Dobrą Wolą* czy *Zdrowym Sądem* postawy wyraźnie ośmieszanej jako błędna i szkodliwa jest oczywistą ironią. Z drugiej strony przez możliwość odczytania w płaszczyźnie literalnej służy charakterystyce postawy, z aspektu której cała wypowiedź została sformułowana. Określenie jako szaleństwa odwagi mówienia złej prawdy to przecież konieczność uznania postawy własnej, postawy tego „co... mówić... nie pozwala” jako postawy pozytywnej, jako typowo „zdrowego sądu”.

W omówionych wyżej wypadkach sam tytuł podlega jak cały utwór prawu podwójnego odczytywania — dopiero w zestawieniu z tekstem konkretyzuje nieprawdziwość ukazanej w nim sytuacji poetyckiej. W wierszach takich jak *Marionetki*, *Małe Dzieci* itp., tytuł pełni rolę komentarza sformułowanego niemal *expressis verbis*. Nazywa przedstawioną w tekście wiersza sytuację już jednoznacznie. Ocenia ją negatywnie, wydobywając tym samym pozorność pozytywnych sądów i sformułowań zamieszczonych w samym utworze. Tytuł ironiczny jest w omówionych wierszach jedynie przypadkiem charakterystycznej dla Norwida pasji, którą można by nazwać pasją etymologizacji pojęć. Powszecznie znane jest częste w twórczości poety wprowadzanie neologizmów nieraz zupełnie zmieniających znaczenie wyrazu

(np. od-począć w sensie zacząć od początku itp.). Te zainteresowania słowotwórcze podsuwały niejednokrotnie wyobraźni poety całe dziedziny skojarzeń przydatnych do ironicznego obnażenia rozdzwiewku między potocznym a istotnym sensem jakiegoś słowa. Nagromadzeniem takich właśnie interpretacji różnych słów jest wiersz *Do Mieczy-Sława*. Każdy z analizowanych wyrazów, wyodrębnionych graficznie, ukazany jest niejako z dwu aspektów:

1. negatywnie określone zostaje istotne jego znaczenie —

— Nie chcieć — od ZIOMKA... Aby rodaka rozumiał powinność...

— Nie chcieć, by RODAK... Czuł zbiorowego — wyrobnika boleść...

Nie chcieć nareszcie, aby PATRIOTA,

— Pilnując granic, nie pilnował płota...

Takie właśnie negatywne określenie jest pierwszym sygnałem tego jak w praktyce pojęcia te są rozumiane i realizowane,

2. z drugiej strony sprzeczność między tym istotnym znaczeniem słów a znaczeniem potocznym, zgodnym ze smutną praktyką zostaje naświetlona przez złościwą ich etymologizację —

Tak więc wyraz ZIOMEK zostaje wyprowadzony od dosłownego znaczenia wyrazu „ziemia” — ZIOMEK to ten:

...co pod piramidą

Duma, jak wody gdzieś na pola idą...

A wyraz RODAK od wyrazu „ród” —

...Rodak w obuwiu styranym

Marzący, jaka? gdzie? ma być gościnność

I jak kto ma być w rody popisanym,...

Fałszywość potocznych sformułowań i określeń wraca u Norwida bardzo często. Sygnalizowana w twórczości późniejszej przez wymowę kontekstu i ilustrowana przykładami, w utworach najwcześniejszych bywała formułowana bezpośrednio. Tak np. w wierszu *Sieroty* nie wystarcza poecie samo ukazanie

wśród różnych rodzajów sieroctwa tego typu, który sieroctwem na pewno nie jest, dołącza jeszcze do obrazu tego komentarz ironizujący konwencjonalne formuły towarzysko - grzecznościowe:

Lecz on nie był sierotą, on w języku nowym
 Nieutulonym w żalu się nazywa,
 I tak to zwykle piszą w liście pogrzebowym,
 Który krewnych, przyjaciół i znajomych wzywa.

Fałszywość pozornego zainteresowania sztuką u warstw „ukształconych” znalazła między innymi swój wyraz w konfrontacji z rzeczywistością — pojęcia Mecenatu. We wcześniejszym (1863—66) wierszu *Dziennik i Epos* wprowadzone rozróżnienie „Mecenasy — Mecenasowicze” obnaża istnienie fałszywego Mecenatu obok prawdziwego.

Późniejszy wiersz *Lapidaria* zagadnienie to już uogólnia. „Mecenas” jest reprezentantem swego środowiska oraz jego stosunku do sztuki. Fałszywość tego stosunku nie potrzebuje już dodatkowych wyjaśnień, jak w cytowanym wyżej utworze, wydobywa ją jednoznacznie bezpośrednie zestawienie ze słuszną z aspektu nadrzędnego koncepcją sztuki sformułowaną przez Rzeźbiarza.

Obok wyrażen, których znaczenie praktyczne nie pokrywa się tak dalece z istotnym, jak w cytowanych wypadkach — na niekorzyść znaczenia praktycznego, zdarzają się wypadki używania wyrazów o znaczeniu pejoratywnym dla określenia zjawiska wartościowego.

Określenie to sformułowane bywa oczywiście z aspektu ironizowanej, ocenianej negatywnie postawy. Najlepszym przykładem jest tu motyw wariata, wprowadzany zawsze w zestawieniu z działaniem pozytywnym lub w zastosowaniu do podmiotu reprezentującego aspekt absolutny — por. „wariat wynajdzie parę” (*Posiedzenie*) i podmiot nazwany tym wyrazem w dialogu *Scherzo*.

3. Motywy

Obok motywów związanych z tłem wizualnym poszczególnych wierszy, z charakterystyką ludzi poprzez ich mieszkania, spotkamy w utworach lirycznych Norwida wiele motywów związanych ściślej z samymi postaciami, z ich charakterystyką wewnętrzną.

Będą to więc zwykle motywy mniej plastycznie ukazane, przedmioty nieobecne „na scenie” — charakteryzujące postać poprzez podkreślenie jej związku z nimi przez ukazanie jej stosunku do reprezentowanych przez nie kręgów problematyki. Tak przy postaci kobiety z wiersza *Malarz z konieczności* wystąpią motywy fałban i fryzjera, przy adresatce wiersza *Pamiętka* — listek zerwany na cmentarzu i przegrany w zielone, przy Krytyku z natchnienia z fraszki *Kwiryty* — szlafrok i ciepły kominek.

Każdy z zacytowanych wyżej motywów uzupełnia niejako sylwetkę samej postaci, sugeruje nieujawnione bezpośrednio jej cechy psychiczne. Oczywiście nie wolno i w tym wypadku zapomnieć ani na chwilę o tym, że każda z tych postaci to jakies *pars pro toto* i że w związku z tym pewne typy motywów związane zostają w ten sposób z określonymi kręgami ludzi.

Ze środowiskiem salonu wiążą się więc w sposób szczególny motywy błahe, nie łączące się z żadną poważną problematyką. Efekty ironiczne buduje najczęściej zestawienie tych motywów z motywami poważnymi i ukazywanie stosunku do obu tych typów osób wypowiadających się. O zagadnieniu tym była już zresztą mowa przy okazji omawiania trawestacji rozmów salonowych.

Specjalnego typu światło rzuca na postać i reprezentowane przez nią środowisko motyw nie obciążony ani przez konwencję, ani przez kontekst znaczeniem negatywnym, jak omówione wyżej motywy strojów, szlafroka, ciepłego kominka itp., a charakteryzujący środowisko wyłącznie przez ukazanie stosunku do niego, czy dosłowne przytoczenie sposobu mówienia o nim.

Najbardziej reprezentatywnym dla tego typu będzie zagadnienie interpretacji wyrazu „człowiek”. Jak już wspomniano, ze szczególnym upodobaniem używa poeta tego właśnie środka dla wykazania całej skali rozbieżności pomiędzy istotnym a potocznym, z wszelkiego sensu odartym, znaczeniem słowa. W *Pierścieniu Wielkiej Damy* gra tych dwu znaczeń została wyzyskana dla syntetycznego ukazania całego przeskoku jaki dokonał się w pojęciach hr. Harrys. W utworach lirycznych nie może być zwykle mowy o zmianach czy ewolucji w charakterystyce wprowadzonych postaci. Krótkość utworu decyduje o jakiejś ich statyczności, o jakimś zaskoczeniu na jednym „gorącym uczynku” i konieczności rozszerzenia tego momentu jako reprezentatywnego, na całą sylwetkę postaci.

Wspomniano już o użyciu tego właśnie motywu dla naszkicowania charakterystyki „Panicza” w wierszu *Koncept a Ewangelia*:

...miał człowieka z sobą (kmięć zowie się człkiem).

Istotne, wysokie znaczenie, jakie pojęciu temu poeta przypisywał znalazło niejednokrotnie wyraz w innych utworach. Wystarczy przypomnieć sformułowania takie, jak *Odpowiedź*

Kto inny ma laur i nadzieję,
Ja jeden zaszczyt być człkiem!

(1856)

lub w wierszu *Człowiek* (1857) — „Boga jesteś sąsiadem — człowiekiem”. Pezpośrednie sformułowanie tego zagadnienia dokonało się w roku 1872 w poemacie *A dorio*:

U współczesnych ukształconych ludzi,
Wszak się mówi: „Pchnij z listem człowieka”
Człowiek bowiem cóż jest?...

...cóż jest człowiek?

— Człowiek jest to ktoś, co sobie idzie
Gdzieś przez pole, i widzisz jego,
Drogą jadąc — Parskają tve konie —
„Człek” uchyla czapki i żegna się...
Lekkie chmury wyżej, niżej łany

Grzywami bujnych kłosów trzęsą —
 Stoi z daleka zamyślony bocian
 Był w Egipcie, wrócił od piramid,
 Faraonów nędzę znając duma
 O robaczku, o wężu... i o człowieku.

4. Epitet ironiczny

Obok szczególnie „wymownych” ironicznie motywów spotykamy w niektórych wierszach wprowadzane wyłącznie dla celów ironicznych epitety. Najczęściej są to określenia przesadnie pozytywne — w twórczości Norwida zabarwione jednak zawsze negatywnie. Pojawienie się np. przymiotnika „ukształcony” w stosunku do jakiejś postaci pełni zawsze funkcję dyskwalifikowania tej postaci, jest nieomylnym sygnałem ironicznego jej traktowania. W stosunku do cytowanego w rozdziale I wiersza *Powieść ów* dodatkowy akcent ironiczny, spoczywający na wyrazie „ukształcony” („Nie ukształcony autor... kolega!...”)⁴⁷ podkreśla w swych przypisach już Miriam. Dla celów dokumentacji tego stwierdzenia przytacza równocześnie znamienne wypowiedź poety z wykładów o Słowackim:

„Najwygodniej być ukształconym, człowiek wtedy ma horyzont ducha pewny, zakreślony i skończony, jak posąg w formie bezjegowolnie wpierw zrobionej odlany... tak to byli niewolnicy rzymscy aż do Spartakusa”.⁴⁷

W równie negatywnym znaczeniu epitet ten spotykamy w cytowanym wyżej fragmencie poematu *A Dorio...* („U współczesnych ukształconych ludzi”). Podobną funkcję pełni przymiotnik „Chrześcijański” w utworach takich, jak *Krytyka* (V.M.XCVIII):

Od jadu mawiań tych ogół bronimy
 I Chrześcijańskie oburzenie mamy...

lub *Grzeczność*, gdzie:

⁴⁷ O *Juliuszu Słowackim*, jw., s. 229.

W wielkim Chrześcijan natłoku...
 Każdy za swój chwycił się zegarek
 Nie ufając bliżniej ręce i oku...!

Jeden tylko mąż zwrócił moją uwagę
 Z przezornością bowiem szczególniejszą,
 Łączył wdzięk, względność i powagę
 W niczym od Chrześcijańskiej nie zimniejszą.

W bezpośredniej charakterystyce z cytowanego wiersza
Pismo:

My zaś mądrzy, my grzeczni z nauk salon mody
 Zrobiliśmy...

Epitety „mądrzy” i „grzeczni”, podobnie jak w wierszu *Powieść* „ukształcony autor”, mają znaczenie wyraźnie ironiczne — wydobyte tu przez zestawienie ich z rezultatami działania osób, do których się odnoszą. W zestawieniu z kontekstem, formułującym istotną działalność określanych pozytywnie postaci, ujawniona zostaje również ironia określeń w wierszu *Specjalności*: „najlepsza w świecie głowa” i „najlepsze serce... w świecie”.

Drugim typem są epitety pejoratywne użyte w ramach naiwnego spojrzenia na postać lub zjawisko w celu podkreślenia wydobytej na terenie kontekstu innymi środkami istotnej nieprawdziwości zarówno tego epitetu, jak i całego aspektu, z którego on wynikał. Ze zjawiskiem tym spotykamy się choćby w cytowanym już wierszu *Posiedzenie*, gdzie epitety określające ludzi przeciwstawianych członkom Akademii („artysta podrzędny...” „nieuczony... dentysta”) zestawione są bezpośrednio z wynikami pracy tych ludzi, świadczącymi o rzeczywistej ich aktywności i wartości. Podobnie i we fraszce *Zdrowy Sąd* przesadnie ostre epitety dyskwalifikujące pozornie tego — „co widzi ile gniazdo jest skalane” („to mi dopiero łotr, to ladajaki,... człek to bardzo niebezpieczny”) właśnie przesadną ostrością sformułowań podkreślają jeszcze w ramach kontekstu swą nieprawdziwość. Z aspektu oskarżyciela - krytyka sformułowane są również określenia różnych typów twórczości w *Pięciu Zarzysach* —

„Pierwszy więc jest gminny i płaski... styl jego nieprzystępny... intryga nudną”. Do grupy tej zaliczyć wypadnie również określenie sceny „tak małej... tak niemistrzowsko zrobionej...” sprowadzone do aspektu adresatki wiersza *Marionetki*.

5. Porównanie

Dla uzyskania efektu drogą porównania, najczęściej zestawione bywają człony o niewspółmiernej wartości i wadze. Zwykle stosunek członów tych jest taki, że przedmiot o ustalonej przez kontekst małej wartości zostaje porównany do przedmiotu powszechnie uznanego za wzór doskonałości w tej samej dziedzinie. W ten sposób, sparodiowana „powieść narodowa” w wierszu *Powieść* zostaje dwukrotnie porównana do arcydzieł tej miary co *Odyssea* lub *Piekło*. Pierwsze z tych porównań ma na celu wydobyć i podkreślić nieporadność kompozycyjnej tego typu powieści —

Końca takowej nie dam Odyssei
Przeprowadzonej krwią przez pokolenia!...

drugie — ostateczne jej ośmieszenie:

...jako w Danta piekle narodowym
(: więcej tokańskim niż stara Florencja!
Tak w mojej pieśni zamiotem wirowym
Zbierze się cała poezji — esencja —

Również nasuwające rycerskie skojarzenia porównanie we fraszce *Posiedzenie* „...siedli z szmerem, jak w pochwy oręż” w zestawieniu z kompletną biernością bohaterów wiersza gra niewspółmiernością wytworzonego wrażenia początkowego do jego uzupełnienia w dalszym ciągu utworu.

W wierszu *Tajemnica* porównanie do czystego umysłu chciwego „wiedzy wyższej od polemik...” demaskuje bezskuteczność abstrakcyjnego, oderwanego od życia szukania prawdy „tak rymem jak prozą”.

Sygnalem oceny jakiegoś zjawiska lub kompleksu zjawisk bywa również łączenie ich z motywem obarczonym na terenie całokształtu twórczości poety stale znaczeniem negatywnym. Na częste w epoce powstawania *Vade mecum*, użycie salonu jako członu porównania „zawsze w sensie pejoratywnym” zwrócono już uwagę w opracowaniach dotyczących Norwida.⁴⁸ Samo wprowadzenie tego wyrazu i połączenie go z innym dyskwalifikuje ów drugi człon, ocenia go jako szkodliwy.

Ze zjawiskiem tym możemy się już spotkać w najwcześniejszym okresie twórczości Norwida — por. „Z nauk salon modny zrobiliśmy...” (*Pismo*).

6. Rozumowanie pozornie logiczne

Przy omawianiu poszczególnych wierszy wspomniano już kilkakrotnie o metodzie budowania wypowiedzi ironicznej na zasadach pozornie logicznego rozumowania, w którym jakiś szczegół, jakieś założenie obnaża rzeczywistą sprzeczność całej wypowiedzi.

Wiersz *Kłatwy* składa się np. z sześciu dwuwierszy, z których każdy formułuje jedno z oskarżeń rzuconych Polakom. Ironia leży w pozornie logicznej, sylogistycznej niemal, budowie tych dwuwierszy, stanowiących pod tym względem jakby samodzielne fragmenty. Werset pierwszy — „przesłankowy” formułuje fakt, mogący być jedynie zasługą Polaków („żaden król polski nie stał na szafocie, żaden mnich polski nie bluźnił wszechnocie, żaden pług polski cudzej nie pruł ziemi, żaden duch polski nie zerwał z swoimi”). Werset następny, zbudowany w formie wniosku, rozpoczynający się zawsze od „więc” lub „a więc” gra paradoksalnością swą w stosunku do poprzedniego.

Wrażenie paradoksu i ironii potęguje fakt wkładania oskarżeń tych, jak już wspomniano, w usta ludzi najmniej do wygła-

⁴⁸ I. Sławińska, op. cit., s. 46.

szania ich uprawnionych: („a więc nam Francuz powie — buntownicy!”, „więc nam heretyk powie — heretyki!”).

W wierszu *Sens świata* każda ze zwrotek opowiada o jakimś przykrym zdarzeniu, jakie spotkało podmiot liryczny, a z którego, w myśl przyjętego „obyczaju”, kazano mu wyciągać radosne wnioski:

Płynąłem na morze... skąd puścił ktoś wieść
 Że się rozbił okręt w podróży — —
 Wiele stąd tłumaczeń, lecz wspólna ich treść
 Długi i błogi żywot wróży...

Na podobnych podstawach z braku miejsca przy stole wyciągnięty zostaje wniosek o przeznaczonym małżeństwie, a z wypicia ostatniej kropli wina — o powodzeniu u wdów. Wszystkie te wypadki znajdują dodatkowe sformułowanie w ostatniej zwrotce, która wyciąga ironiczny wniosek ze zwrotek poprzednich:

Sens z tego: że dziwnie przewrotnym jest świat,
 Bo, gdy nie masz miejsca, to cię żenią.
 A skoro pogrzebią, dodają sto lat —
 A gdy zapominają — cenią!

Sformułowanie tej zwrotki unaocznia właśnie paradoksalność przytoczonych wyżej „rozumowań” obnażając w ten sposób bezmyślność konwencji. W wierszu *Coś cała wypowiedź*, utrzymana w aspekcie adresata utworu, pozorną naiwnością przyjmuje za dobrą monetę wszystkie, wyliczone kolejno, walory pojedynku. Na wstępie już jednak cały referowany potem pogląd ustawiony zostaje jako sprzeczność logiczna —

Z intencji rodzi się wszelki uczynek,
 Ty, będąc czynu człowiekiem,
 Gardzisz intencją? Uwielb pojedynek
 I głoś, żeś na równi z wiekiem...

Zakończenie wiersza wraca do tego wstępnego założenia i — pomijając już wszystkie pozorne wartości pojedynku odsądza go ostatecznie od prawa do nazwy czynu:

Tak hałas strzałów, tak gorzalki kminek
 Kroków odmierzania żwawsze
 Czynią, że końcem końców, pojedynek
 Jest to coś... i o coś zawsze...

Obok tej argumentacji obnażanej jako niewystarczająca lub nielogiczna zdarzają się wypadki, w których pozorna argumentacja stanowiska ocenianego negatywnie służy motywacji przeciwnego nie, zaznaczonego niczym innym stanowiska absolutnego. W taki właśnie sposób rozumowanie każdej ze zwrotek cytowanego wiersza *Marionetki* nie tylko obnaża, jak to już wspomniano bezsensewność wstępnego pytania „Jak się nie nudzić”, ale równocześnie w konsekwentny sposób dostarcza argumentów nie sformułowanej pozornie postawie podmiotu lirycznego ukazując różne aspekty wielkości i wspaniałości świata.

8. Intonacja ironiczna

W mowie potocznej najczęstszym i może najbardziej zasadniczym sygnałem ironii jest odpowiednia intonacja nadana całej wypowiedzi, szczególnie akcentowanie wyrazów — mające podkreślić dystans podmiotu wypowiedzi w stosunku do nich i to, co w definicji R. Thonowej stanowi właśnie o istocie ironii — „Najprostsze wytłumaczenie terminu w znaczeniu wyrazu, wpływającego z nastawienia psychicznego, brzmiałoby: ironia — to sposób mówienia, polegający na tym, że używamy słów, wyrażających myśl wprost przeciwną myśli właściwej, w taki jednak sposób, że można odgadnąć myśl właściwą...”⁴⁹

W utworze lirycznym, przeznaczonym przecież w zasadzie do głośnego odczytywania czy wygłaszania, zagadnienie tonu jakim go odczytamy oraz akcentów logicznych jakie w różnych jego miejscach rozmiścimy jest równie istotne jak w wypowiedzi niepoetyckiej.

⁴⁹ G. Reicher-Thonowa, op. cit., s. 4.

Oba te zjawiska, tzn. ogólna intonacja całego utworu lub jego części — oraz zagadnienie odpowiedniego rozmieszczenia akcentów semantycznych łączą się oczywiście ściśle z samą strukturą metryczną i rytmiczną utworu. Akcenty znaczeniowe mogą, jak wiadomo, modyfikować nieraz nawet jego metryczny schemat akcentowy.

Zagadnienie intonacji w poezji lirycznej, wciąż jeszcze mało opracowane, gra szczególną rolę w utworach ironicznych, w których nieraz właśnie tylko odpowiednia intonacja zdoła „namacalnie” ujawnić istnienie dwu płaszczyzn semantycznych, o których wspominaliśmy na początku tego rozdziału.

Zasadniczymi z kolei przekaznikami graficznymi dla intonacji są przede wszystkim — znaki przestankowe, specjalna struktura zdań, lub wreszcie podkreślenie lub inne wyodrębnienie graficzne poszczególnych wyrazów tekstu.

Wystarczy rzucić okiem na jakikolwiek z rękopisów Norwida, aby stwierdzić, że do wszystkich, wyliczonych wyżej środków przywiązywał poeta wielką wagę. Nieraz w związku z tym, zdarzały się skargi o nadużycie przez Norwida znaków przestankowych. Wydawcy powszechnie usprawiedliwiają się z konieczności upraszczania, poza wypadkami szczególnie ważnymi, systemu znakowania w twórczości Norwida — lub uproszczenia te wprowadzają bez dodatkowych wyjaśnień.⁵⁰

Może w tych, graficznie sygnalizowanych, postulatach specjalnego odczytywania wierszy — postulatach często właśnie „nieodczytywalnych” — szukać by można jednej z przyczyn oskarżenia poety o niezrozumiałość i małą komunikatywność. Sam Norwid musiał się z tego typu zarzutami zetknąć, zbyt

⁵⁰ Por. Pini: C. N. *Dzieta*. Warszawa 1934 — we wstępie pisze: „Przed wszystkim jednak trzeba było oczyścić pisma poety z przeróżnych dziwactw pisowni i interpunkcji, usunąć najrozmaitsze stopnie wielkości pisma, którymi w prostocie ducha podierał Norwid jasność swych utworów i zastosować jednolitą, logiczną interpunkcję, wykreślając dziesiątki tysięcy wykrzykników i znaków zapytania, które znakomicie przyczyniły się do zaciemniania treści”. (XLVI)

szybkie i pełne goryczy ich uogólnienie nie pozwoliło mu, być może, dostrzec zawartej w nich pewnej dozy słuszości.

W liście do Józefa Rusteyki z lutego 1870 pisze poeta: „Krytycy moi głoszą, że skoro ja nie czytam moich «rymów», tedy one tracą... Żaden a żaden cudzoziemiec nic podobnego nigdy nie napisałby. — Polak tylko jest w stanie coś podobnego wypowiedzieć! Trzeba na to być sto lat niewolnikiem i kilkadziesiąt konspiratorem, aby (jak Wny Giller) coś podobnego napisać. — Każdy inny powiedziałby: utwory każdego poety tracą skoro albo on ich nie czyta, albo ci co czytają, nie umieją czytać”.⁵¹

Wydaje się w każdym razie, że dopiero szczegółowe zbadanie całego tego, nie zawsze zresztą konsekwentnego znakowania u Norwida pozwoliłoby na odpowiedzialne mówienie o intonacji jego wierszy.

W pracy niniejszej ograniczymy się z konieczności do zasygnalizowania wypadków, w których, ujawniania przez grafikę, budowę zdań lub znaki przestankowe, intonacja wpływa na odczytanie go w znaczeniu ironicznym. Warto zaznaczyć wreszcie, że nigdy prawie nie bywa intonacja jedynym sygnałem, ironii, zwykle służy ona podkreśleniu, zdublowaniu wydobytego już innymi środkami ironicznego znaczenia.

Wystarczy przypomnieć, cytowaną już przy innej okazji frazkę *Posiedzenie*. Rozładowanie podniosłego nastroju pierwszych wierszy, ukazujących pozorną wspaniałość członków Akademii, następuje tu już w końcu czwartego wersetu. Linia intonacyjna, wzrastająca stopniowo w ciągu trzech pierwszych wersetów, wznosi się jeszcze i na początku czwartego uroczystą zapowiedzią — „I ogłosili...” Załamaniem tej linii i stopniowym przejściem do przeciwstawnej części obrazu jest wtrącone — „cóż?” — wreszcie całkowitym jej spadkiem i zamknięciem — ostateczne niespodziewane zakończenie zawieszzonego w oczekiwaniu wersetu — „że są w komplecie”. Zakończenie to Miriam wyodrębnia graficznie (antykwą) od poprzednich werse-

⁵¹ List do J. Rusteyki, luty ok. 1870. T. II, s. 210.

tów pisanych kursywą. W podobny sposób wyodrębnione zostały cytowane epitety pejoratywne („wariat... artysta podrzędny... nieuczony dentysta”).

Struktura zdań i wersetów, zaskakiwanie odpowiedzią zupełnie inną niż przygotowane przez wersety poprzednie oczekiwanie, to środki często występujące i w innych wierszach ironicznych Norwida.

We *Fraszce(!) Petersbursko-Wiedeńskim Papistom przypisanej* np. fragment I, zawierający potępienie postawy „obrońców” władzy papieskiej sprowadza pozornie cały problem do znaczenia już tylko — historycznego:

— Stąd — uczą dzieje wieków dziewiętnastu,
 Że z tych, co władzy papieskiej bronili,
 Wątpię, czy wiernym był choć jeden ze stu...

Następny, na początku zaraz urwany, werset wznosi linię intonacyjną ostatecznie i zatrzymuje ją w zawieszeniu urwanym pytaniem... „A dziś?... sugeruje następną, przeciwstawną w stosunku do referowanej postawy, wypowiedź.

Wyodrębnione graficznie z całości zwartego fragmentu zakończenie tego wersetu — pozornie pozytywne przypuszczenie o wyższości sytuacji współczesnej poecie, w ramach kontekstu, zwracającego przecież ostrze oskarżeń właśnie w kierunku współczesnych mu „Papistów”, — nabiera znaczenia ironicznego i jako takie zamyka fragment ten ostateczną odpowiedzią na owo urwane pytanie:

dziś — może już się nawrócili!...

W wierszu *Czułość* wreszcie — anaforyczne łączenie wszystkich fałszywych koncepcji czułości spójnikiem „I”, rozpoczynającym każdy z wersetów, stwarza wzrastające napięcie przez wznoszenie linii intonacyjnej aż do ostatniego, rzeczywiście najbardziej wstrząsającego swym fałszem obrazka plecionki:

z włosów blond
 Na której wdowiec nosić zwyki
 Zegarek srebrny...

Podkreślenia poety obejmują zwykle wyrazy szczególnie ważne znaczeniowo, wyrazy, na które należy przy odczytywaniu zwrócić uwagę.

W utworach ironicznycy często są to wyrazy czy sformułowania cytowane w sposób pozornie naiwny — podkreślenie to staje się wówczas wyrazem stosunku nadrzędnego, oceniającego je ze stanowiska absolutnego.

Tak podkreślone są zdania objęte cudzysłowem w wierszu *Specjalności*, ustalającym pozornie tylko niepełność, ale nie zupełną fałszywość, cytowanych sądów poprzez stwierdzenie, że z dwóch spotkanych ludzi „...cóż byłby za *jeden*”, gdy z kontekstu dowiadujemy się czego innego:

Bo pierwszy z nich, choć zabił dziecko
Niegodnym wychowaniem;
Pił, kłął, żył w kości graniem —
„Najlepsze serce miał w świecie!”

Bo, drugi znów dobrego słowa
Nie był wart — lecz mówiono
Jak o pierwszym: „to pono
Najlepsza w świecie głowa!”

W wyśmiewającym szowinizmy narodowe wierszu *Vanitas*, oprócz nazw poszczególnych narodowości podkreślone zostało i końcowe ironiczne sformułowanie sytuacji — *„wszystkie ludy, nad wszystkie... pierwsze!”*

W utworach utrzymanych przez cały prawie czas w aspekcie pozornie naiwnym podkreślenia dotyczą wyrazów o znaczeniu istotnym szczególnie sprzecznym z nadanym im przez podmiot wypowiedzi.

W wierszu *Coś* —

Ty, będąc *czynu człowiekiem*
Gardzisz intencją...

lub w dalszym obrazie wprowadzonej, bez wątpienia w błąd, opinii:

A Azji, częstokroć lichy Mandarynek
 Gdy okradł kasę, podpala —
 Pożar się szerzy!... on, wpada na rynek:
 Wołają — „miasto, ocala!...”

potem wreszcie i ostateczne sformułowanie syntetyczne, jak w wierszu *Vanitas* —

...końcem końców pojedynek
 Jest to coś... i o coś zawsze.

Innym jeszcze rodzajem graficznego wyodrębnienia wyrazów szczególnie ważnych dla wymowy ironicznej tekstu jest pismo — pisanie ich rozstrzelonymi, drukowanymi lub dużymi literami. Za najtypowszy przykład służyć tu może cytowany już wiersz *Do Mieczy-Sława*, w którym wyrazy analizowane pod względem znaczeniowym zostały w ten właśnie sposób wyodrębnione — (por. wyrazy — ZIOMEK, RODAK, PATRIOTA).

Intonację ironiczną wydobywają wreszcie również wtrącenia, często nawiasowe, w równy tok wypowiedzi — jak cytowane już wtrącenia z *Fraszki Koncept a Ewangelia*: — „A miał człowieka z sobą (kmieć zowie się człekiem)” lub „w ludzkości całej (bo w Hiszpanii całej)” w wierszu *Pokój*, wtrącenie w omawianym wierszu *Był taki co dziecięciem...* i inne.

Powiedzieliśmy już, że o wymowie ironicznej jakiegoś zjawiska decyduje w pierwszym rzędzie kontekst, w jaki zostało ono włączone. Dla wydobycia bezwartościowości krytykowanych rzeczy zostają one zestawione każdorazowo z przeciwstawnymi im i słusznymi z aspektu absolutnego rozwiązaniami.

Tak więc, jak już wspomniano, wśród wprowadzonych do utworu postaci najczęstszy jest zupełnie wyraźny podział po linii ich wartości moralnej na dwa przeciwstawne sobie obozy.

Obozy te to — bądź jednostka reprezentująca aspekt absolutny w zestawieniu z całym środowiskiem, bądź też dwa różne

środcwiska społeczne, z których jedno jest oceniane skrajnie negatywnie, drugie — pozytywnie (*Pismo*, *Nerwy* itp.).

W ramach samej już pośredniej charakterystyki postaci i środowisk prawo kontrastu zostaje wyzyskane równie powszechnie. W utworach operujących dramatycznymi środkami ekspresji zdarzają się kontrastowe zestawienia reakcji grupy na niewspółmierne typy zjawisk (*Dobra Wola*). W wypadkach charakteryzowania postaci poprzez przytoczenie jej wypowiedzi zasada kontrastu wkracza w zestawieniu motywów najbardziej błahych i zagadnień istotnie poważnych — na zasadzie równorzędności (*Ostatni Despotyzm*), lub nawet — przyznawaniu większego znaczenia tym pierwszym (*Malarz z konieczności*).

Kontrastowe zestawienia motywów związanych z konfrontowanymi środowiskami stanowią również podstawę konstrukcji obrazów (*Nerwy*, *Sława*) i wreszcie bezpośrednie zestawienie dwu zdarzeń, z których jedno jest całkowitym odwróceniem sytuacji w stosunku do drugiego — buduje sytuację ironiczną (*Ruszaj z Bogiem*).

To właśnie, powszechnie w ramach wypowiedzi ironicznej obowiązujące prawo kontrastu syntetyzuje zasadniczo wszystkie omówione wyżej środki sygnalizujące ocenę w poszczególnych utworach.

Każdy z tych „sygnałów” wygrywa jakiś rodzaj możliwej na terenie utworu literackiego przeciwstawności — służąc w ten sposób budowaniu zasadniczego przeciwstawienia, które, jak powiedzieliśmy, jest podstawową cechą ironii.

Przeciwstawienie to może być, jak widzieliśmy, realizowane w różnych warstwach utworu. Sprawą nadrzędną jest każdorazowo przeciwstawność dwu warstw znaczeniowych. Realizacja i sygnalizowanie tej przeciwstawności operuje jednak w różnych utworach różnymi ich elementami. Może to więc być:

a) przeciwstawienie gatunku, lub tytułu utworu do wymowy samego tekstu;

b) kontrast między pozornym a istotnym znaczeniem wyrazu;

- c) kontrastowe zestawienie charakteryzujących postać motywów;
- d) kontrast między zjawiskiem, a odnoszącym się do niego epitetem;
- e) niewspółmierność członów porównania;
- f) sprzeczność między pozorną a rzeczywistą wymową, argumentacji;
- g) wreszcie — sygnalizowana różnego typu środkami graficznymi różnica między literalną wymową tekstu a specjalnymi postulatami jego odczytania.

Niektóre z wyróżnionych punktów odnoszą się więc do struktury kompozycyjnej samego utworu, inne do zestawień całości wiersza z sygnalizowanym spojrzeniem szerszym — od zewnątrz — na jego tekst.

Omawiane w ramach różnych zagadnień przykłady nie wyczerpują oczywiście całego bogactwa różnych realizacji. Aby bogactwo to w pełni ukazać należałoby zasadniczo zanalizować każdy wiersz posługujący się ironią, każdy z nich bowiem realizuje ją w sposób sobie tylko właściwy i jedyny.

Konieczność przeprowadzenia najogólniejszych choćby podziałów i rozróżnień sprowadziła różnorodność tę do pewnych uproszczeń. Poszczególne utwory wypadło omawiać raczej pod kątem ich typowości dla pewnej grupy rozwiązań niż ze względu na ich oryginalność i odrębność. Nie cytowano również wszystkich zamieszczonych w załączonym spisie wierszy a to również ze względu na konieczność wyboru pewnych tylko i najcharakterystyczniejszych przykładów. Tezy ogólne oparte były jednak zawsze, choćby tylko negatywnie na całym materiale.

W sumie, przyjrzenie się tej różnorodności, podporządkowanych ironii środków artystycznych pozwala na stwierdzenie ich bogactwa i wielości rozwiązań służących przeciw ostatecznie tej samej; w różnych wariantach powracającej, wielkiej problematyce.

BIBLIOGRAFIA

1. Teksty Norwida

- Pisma Zebrane*, wyd. Z. Przesmycki. Warszawa 1911, T. A. (A₁) T. F. (O Juliuszu Słowackim).
- Poezje Wybrane z całej odszukanej do dziś spuścizny poety* ułożył i przypisami opatrzył Miriam. Warszawa 1933 (P. W.).
- Dzieła*, wyd. T. Pini. Warszawa 1934 (Pini).
- Poezje wybrane*, oprac. M. Jastrun. Warszawa 1947 (Jastrun).
- Vade-mecum*, Podobizna autografu z przedmową W. Borowego. Warszawa 1947 (V. M.).
- Listy*, wyd. Miriam. 1937.
- Z podanych wyżej poezji Norwida czerpano, wykorzystane w niniejszej pracy, teksty. Liczne wybory wierszy poety nie wnoszą nowego materiału w interesującym nas zakresie mogą więc zostać na tym miejscu pominięte. Niżej podajemy szczegółowy wykaz alfabetyczny analizowanych tekstów wraz ze wskazówkami dotyczącymi ich zamieszczenia w którymś z powyższych wydań oraz — w miarę możliwości — z datami ich powstania:
1. *Bajka* (1861), Pini s. 116.
 2. *Był taki co dziecięciem*, A₁ 474.
 3. *Cacka* (1866), P. W. 200.
 4. *Confregit in Die Irae Suae*, A₁ 316.
 5. *Coś*, Pini 135.
 6. *Coś ty Atenom* (1858), P. W. 227.
 7. *Czułość* (1862—66), P. W. 301.
 8. *Czy ten ptak kala gniazdo* (1856), A₁ 414.
 9. *Czynownicy* (1862—66), P. W. 295.
 10. *Dewocja krzyczy* (1851), P. W. 287.
 11. *Do Henryka*, A₁ 340.
 12. *Do Mieczysława*, A₁ 412.
 13. *Do księgarzy*, A₁ 931.
 14. *Dobra Wola*, A₁ 337.

15. *Dziennik i Epos* (1862—66), P. W. 303.
16. *Echa czasu*, Pini 155.
17. *Estetycznych zarysów siedem*, A₁ 215.
18. *Fraszka Petersbursko-Wiedeńskim Papistom*, A₁ 333.
19. *Fortepian Szopena* (1865), P. W. 253.
20. *Grzeczność* (3), Pini 144.
21. *Historyk* (1862—66), P. W. 280.
22. *Impossibilissime*, Pini 154.
23. *Ironia* (1862—66), P. W. 296.
24. *Jeśli ma Polska* (1850), P. W. 286.
25. *Kłątwy* (1849), A₁ 309.
26. *Koncept i Ewangelia*, A₁ 335.
27. *Krytyka*, Pini 141.
28. *Kwiryty* (1851), A₁ 344.
29. *Lapidaria* ((1876), P. W. 307.
30. *Malarz z konieczności*, A₁ 349.
31. *Małe dzieci* (1882), P. W. 313.
32. *Marionetki*, A₁ 478.
33. *Miło być od swojego czasu*, Jastrun 119.
34. *Nerwy* (1862—66), P. W. 304.
35. *Noc*, A₁ 9.
36. *Nos*, Jastrun, Pini 159.
37. *Obyczaje* (1858), Pini 106.
38. *O ty, jakkolwiek sławą* (1879), Pini 159.
39. *Ostatni Despotyzm*, Pini 140.
40. *Pamiętka* (1844), A₁ 71.
41. *Pewność*, A₁ 337.
42. *Pismo*, A₁ 33.
43. *Pięć zarysów* (1847—52), Brockh. 1868, s. 9.
44. *Pisarstwo* (1849), P. W. 283.
45. *Pokój* (1856), P. W. 293.
46. *Polka* (1854), A₁ 366.
47. *Posiedzenie* (1851), A₁ 336.
48. *Post Scriptum I* (1861), P. W. 294.
49. *Post Scriptum II*, Pini 160.
50. *Powiedz im* (1857), P. W. 306.
51. *Powieść* (1862—66), P. W. 297.
52. *Przepis na powieść warszawską*, Pini 157.
53. *Różność zdań*, Pini 136.
54. *Scherzo* (1850), A₁ 314.
55. *Siła ich*, A₁ 337.

56. *Sieroty*, A₁ 5.
57. *Stawa* (1858), A₁ 440.
58. *Spowiedź* (1882), P. W. 311.
59. *Stowianin* (1882), P. W. 314.
60. *Spółcześni*, Pini 153.
61. *Szczęście*, Pini 132.
62. *Specjalności*, Pini 133.
63. *Tajemnica* (1862—66), P. W. 273.
64. *Teza (Na katedrę literatury)*, Pini 160.
65. *Wakacje*, Pini 133.
66. *W albumie hr.* (1851), A₁ 344.
67. *Wieczór w pustkach* (1840), A₁ 27.
68. *Wielkość* (1852), A₁ 348.
69. *W Weronie* (1843), P. W. 263.
70. *Zapał* (1862—66), P. W. 302.
71. *Zdrowy Sąd*, Pini 124.

2. Opracowania

a. Ironia Norwida

Na wstępie pracy wspomniano o wielości różnego typu wypowiedzi dotyczących zagadnienia ironii u Norwida. Każde niemal z opracowań różnych działów twórczości poety porusza mniej lub bardziej marginesowo i tę sprawę. Wykazu szczegółowych pozycji nie podajemy z kilku względów:

1) Poza wspomnianą pracą S. Kołaczkowskiego (*Ironia Norwida*, „Droga” 1933, Nr 11) brak opracowań poświęconych specjalnie temu zagadnieniu, a zamieszczanie wszystkich pozycji zawierających wzmianki o niej przekraczałoby możliwości tej pracy.

2) Szczegółowa bibliografia prac Norwida do r. 1946 została opracowana w wydawnictwie *Pamięci Cypriana Norwida*, Warszawa 1946.

Ważniejsze opracowania powojenne wnoszące nowe spojrzenie na interesujące nas zagadnienie zostały już również zasygnalizowane w rozdziale wstępnym. Są to następujące prace:

Wyka K., *C. Norwid Poeta i Sztukmistrz*, Kraków 1948.

Filip T., *C. Norwida Fortepian Szopena ze stanowiska twórczości poety odczytany*, Kraków 1949.

Borowy W., *Norwid-Poeta. Pamięci C. Norwida*, Warszawa 1946.

- Borowy W., *Główne motywy w poezji Norwida*, „Zeszyty Wrocławskie” 1—2, (1949).
- Makowiecki T., *Fortepian Szopena. O Norwidzie Pięć Studiów*, Toruń 1949.
- Borowy W., *Spory o Norwida*, „Życie i Myśl”, 1952, nr 7/9.
- Górski J., *Norwid (szkic)*, „Życie i Myśl” 1952, nr 7/9.
- Sławińska I., *O komediach Norwida*, Lublin 1953.

b. Ironia i ironia romantyczna

Jak powiedziano na wstępie opracowania teoretyczne zagadnienia ironii i ironii romantycznej zostały omówione wyczerpująco w pracy Reicher-Thonowej — o ironii Słowackiego (Kraków 1932, PAU Rozpr. Wydz. Filol. T. LXIII, nr 4). Poza omówionymi tam pozycjami, wykorzystano w niniejszej pracy kilka opracowań poruszających zagadnienie ironii w związku ze zjawiskami komizmu, tragizmu itp.:

- Encyklopedia Powszechna*. Warszawa 1863, t. XII, s. 677, art. A. Mahrburga.
- Wielka Encyklopedia Ilustrowana*. Warszawa 1902, s. 135, art. P. Chmielowskiego.
- Kucharski E., *Komizm*, „Pam. Lit.”, 1923, s. 246.
- Kawyn S., *Ironia romantyczna*, „Ruch lit.”, 1928, nr 2, s. 33.
- Scheller M., *O zjawisku tragiczności*, Lwów 1938.
- Szuman S., *O dowcipie i humorze (szkic psychologiczny)*, Lwów 1938.
- Bystron J., *Komizm*, Warszawa 1939.
- Kleiner J., *Tragizm*, Lublin 1946.
- Pianko G., *Co to jest parodia*, „Meander”, 1947, s. 321—328.
- Burke K., *The Grammar of Motives*, New York 1945.
- Trzynadlowski J., *Komizm*, Nadb. z „Prac Polonistycznych”, s. X. 1952.
- Marvin M., *Jane Austen. Irony as Defense and Discovery*, Princeton 1952.