

znacznie trudniejszych warunkach pracy realizować program badawczy zarysowany przed laty przez Profesor Jadwigę Puzyninę. Udział nowych, młodych badaczy – Anny Kadyjewskiej i Tomasza Korpysza – pozwala żywić nadzieję, że następne tematyczne zeszyty norwidowskie ukazać się w nieodległej przyszłości.

Stefan S a w i c k i – RZECZ O „STAROŚCI” NORWIDA

Krzysztof T r y b u ś. *Stary poeta. Studia o Norwidzie*. Poznań 2000 ss. 211.

Interesującą go kategorię „starości” rozumie Krzysztof Trybuś jako cechę pisarstwa Norwida, którą da się wyczytać z tekstów poety interpretowanych w kontekście jego biografii oraz przeobrażeń literatury i kultury XIX w. Jest to kategoria bardzo szeroka, trudna do precyzyjnego określenia, ale może być przydatna do opisu i zrozumienia zjawiska „Norwid”. Pod warunkiem jednak, że pojmować ją będziemy jako bliskoznaczną kategorii „dojrzałości”.

Książka jest zbiorem studiów, które były w większości publikowane wcześniej jako pozycje osobne. Patronuje im wspomniana kategoria „starości”. Raczej patronuje im, niż je ściśle organizuje: poszczególne studia silniej lub słabiej się do niej zbliżają. Wzajemnie się przy tym naświetlają i uzupełniają.

Rzecz składa się z pięciu rozdziałów. Pierwszy jest czymś w rodzaju stanu badań nad Norwidem. Nie znajdziemy tu systematycznego i pełnego przeglądu tych badań – raczej wnikliwe spojrzenie na to, co się działo i dzieje ważnego w powojennej norwidologii, ze słabo zarysowanym dwudziestowieciem w tle. Otrzymujemy rzetelne informacje i trafne, samodzielne opinie kompetentnego znawcy przedmiotu. Szczególnie uznanie ma Trybuś dla prac Z. Stefanowskiej, ale przeciwstawia się jej usiłowaniu zamknięcia twórczości Norwida w ramach jednej epoki – romantyzmu. Bliższa jest mu lektura Norwida zaproponowana przez S. Barańczaka, a także komparatystów zagranicznych, czytających poetę na tle ówczesnej literatury i kultury zachodnioeuropejskiej. Końcowy fragment pierwszego rozdziału, zatytułowany tak jak cały rozdział *Jaki Norwid?*, stara się powiązać przegląd badań, który mógłby stanowić tekst osobny, z problematyką całej książki.

W rozdziale drugim, pt. *Stary poeta*, nawiązuje Trybuś do znanego artykułu K. Wyki *Starość Norwida*¹, który pojęcie starości rozumie szeroko (starość biologiczna, psychologiczna, artystyczna), ale odnosi je w zasadzie do późnej twórczości Norwida. Trybuś nie stosuje ograniczeń czasowych, dostrzega „starość” również w wierszach z okresu *Vade-mecum*, a także – co ważne – we wczesnych utworach poety. Przejawia się ona w toposie przemijania, w temacie śmierci, w tonacji melancholii,

¹ Zob. w: K. W y k a. *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Kraków 1989 s. 181-192.

w świadomości utraty i braku, w skłonności do wspomnień. Trybuś te oznaki „starości” uważa za cechy wyróżniające poezję Norwida wśród „młodej piśmienności warszawskiej”, za jego własny odrębny głos (puer-senex), który się z czasem rozwinął, pogłębił i utrwalił. Myślę, że ma rację. Warto tylko dodać, że wczesne wiersze Norwida odznaczają się wyjątkową dojrzałością religijną, świadomością wiary, która przychodzi zwykle w wieku późniejszym (głębokie rozumienie Bożego ojcostwa, „konania chrześcijańskiego”, akceptacja słabości Chrystusa). Należałoby przy tym silniej niż Trybuś zaznaczyć, że obecna w wierszach młodzieńczych świadomość egzystencjalna, a nawet „starość” rozumiana w aspekcie ideologicznym – nie wpływają pozytywnie na ich poziom artystyczny.

Starość świata to temat rozdziału trzeciego. „Starość” rozumiana tu jest jako „dawność”, jako dawny wzorzec dziejów czy dawny model świata, którego ucieleśnieniem był Rzym. Przez tę dawność widział Norwid współczesność, widział Paryż, gdy pisał *Vendôme*, również inne miasta, które oceniał w perspektywie Biblii i których obrazy tworzył za pomocą sakralnej metaforyki. Ze względu na przywiązanie do dawności – sądzi Trybuś – nie ukazywał Norwid w swej twórczości nowoczesnego, przebudowywanego właśnie przez Haussmanna w stylu pseudoklasycznym Paryża. Nie nawiązywał do taniej teatralizacji życia Drugiego Cesarstwa, a jeśli już nawiązywał, to po to, aby ją wprowadzić w scenach maskaradowych do dyptyku *Tyrtej-Za kulisami* jako negatywną opozycję w stosunku do kultury i kathartycznej sztuki teatralnej dawnej Grecji.

Rozdział czwarty – *Starość sztuki* – dotyczy Norwidowej poetyki i stylu. Przypomina Trybuś skłonność Norwida do archaizacji języka – w zakresie słownictwa i składni, uobecnianie etymologicznych znaczeń, sięganie do tradycyjnych motywów i toposów, posługiwanie się alegorią, która uchodzi za jedną z najstarszych figur retorycznych. Ale najwięcej uwagi i trudu interpretacyjnego poświęca ironii. Przeciwstawia w tym aspekcie Norwida Mickiewiczowi. Nawiązując do Miłosza uważa ironię Mickiewicza za funkcję postawy pogodnej afirmacji bytu. Jest to ironia żartobliwego dystansu do rzeczywistości i form poetyki, ironia, którą można by określić jako „młodą”. Ironia Norwida jest inna: z powagą krytykuje XIX-wieczną rzeczywistość, rozpad jedności kultury, „walczy z wydziedziczeniem”, a więc optuje za wartościami, które były „na początku”. *Assuntę* można, według Trybusia, odczytywać m.in. jako sprzeciw wobec tego, co „jest współczesnością poety, jego czasem marnym” (s. 150). Taka ironia żywi się doświadczeniem wielu lat i jest zwykle towarzyszką starości. Słusznie wskazuje Trybuś na jej pokrewieństwo z Kierkegaardem. Ale ta „stara” ironia przyczynia się, paradoksalnie, do tego, że Norwid staje się bliższy XX-wiecznemu czytelnikowi.

Rozdział piąty – *Wokół późnej twórczości* – skupia się na utworach lat ostatnich Norwida. Najwięcej uwagi poświęca tu Trybuś wierszowi *Do Bronistawa Z.* i trzem nowelom: *Stygmatowi*, „*Ad leones!*” i *Tajemnicy lorda Singelworth*. Widzi w nich uobecnienie postawy uspokojenia i pojednania z sobą, a nawet – pożegnania. Nowele włoskie uważa za cykl o charakterze testamentowym. *Stygmat* to zaduma nad problemem miłości i nad ograniczaną przez przeszłość wolnością człowieka, lecz i łut nadziei: możliwość nowego tworzenia, kwiat i pióro włożone do ręki pisarza. „*Ad*

leones!” to rozrachunek ze sztuką XIX w., z jej niedojrzałością, z niedostatkami w niej człowieczeństwa. Temu rozrachunkowi patronuje w subtelnej i przekonującej interpretacji nieobecny w tekście noweli Michał Anioł². *Tajemnica lorda Singelworth* to, według Trybusia, pożegnanie odchodzącego stulecia, świata masek i „buntowniczych grymasów”. Tym, co łączy nowele włoskie, jest docieranie do prawdy rzeczywistości, która była udziałem poety: „obok «poezji» i «dobroci», właśnie «prawda» współtworzy Norwidowski testament, umożliwiając surowy osąd rzeczywistości, jednocześnie osąd bez gniewu i rozpacz” (s. 197).

Staralem się wskazać na to wszystko, co w książce Trybusia przemawia za słusznością jego głównej tezy. Ale poszczególne partie książki nie zawsze wiążą się z tą tezą w sposób wyraźny. Pewne fragmenty, które powinny tylko przygotowywać do jej uzasadniania, tak się rozrastają i autonomizują, że problematyka pomocnicza przesłania w nich główny wywód książki. Myślę tu zwłaszcza o rozdziale trzecim.

Rzecz o „starości” Norwida napisana została w konwencji wysokiego eseju, chwilami przechodzącego nawet w tekst literacki. Ma to swoje dobre i złe konsekwencje. Książka jest świetnie napisana, bardzo interesująca, dociera do subtelnych spraw związanych ze zjawiskiem „Norwid”. Ale równocześnie nie zachowuje wyraźnej ciągłości wyводу – czytelnik sam często musi kojarzyć ze sobą poszczególne fragmenty narracji, aby wykazać jasność myśli badacza, który przy tym chętniej sugeruje i kojarzy, niż stwierdza.

Przedstawione wyżej Trybusia *Studia o Norwidzie* są ciągłą interpretacją. Interpretacja ta „dzieje się” pomiędzy wiedzą interpretującego o twórczości pisarza a przywoływanymi układami odniesienia, głównie z zakresu kultury. Z polskich badaczy współczesnych Trybuś najsilniej i najśluszej podkreśla konieczność badania Norwida na tle współczesnej poezji kultury francuskiej i osiąga w tym zakresie ważne rezultaty. Jest ponadto bardzo pomysłowym i inteligentnym interpretatorem. Potrafi wyciągać wnioski nawet z tego, co w utworach nie jest obecne. Ale jego interpretacje są zbyt „zewnątrzne”. Za mało znajdujemy w książce interpretacji samego tekstu Norwida. A one dopiero mogłyby przekonać nas o słuszności różnych ryzykownych stwierdzeń, jak np. o motcie do wiersza *Spartakus*: „Wyobrażenie to odczytać można jako rodzaj deziluzji wobec ekspansji romantycznego «ja», które chciało być równoważne światu” (s. 74), czy też badawczych wyznań w rodzaju: „Śmierć Quidama, odczytywana przeze mnie jako symboliczna śmierć Norwida, [...]” (s. 125). Za niewątpliwie cenne należy uznać w książce Trybusia zbliżenie twórczości do życia autora, ale przekraczania pewnych granic w pracy historycznoliterackiej o ambicjach naukowych nie można jednak tolerować.

Lektura studiów *Stary poeta* upewnia, że wyszły one spod świetnego pióra dobrego znawcy Norwida i norwidologii. Norwid Trybusia jest przy tym bardzo „autorski”,

² Do Michała Anioła koncepcji potencjalnej obecności dzieła w twórcy nawiązywał Norwid wprost w liście do Józefa Bohdana Zaleskiego z końca maja 1867 r. (C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułcki. T. 9: *Listy. 1862-1872*. Warszawa 1971 s. 291-292).

oryginalnie czytany. Twórczość poety ukazana została na szerokim tle literatury i kultury europejskiej, co w pracach polonistycznych należy obecnie do rzadkości. Czytelnik książki ma poczucie, że obcuje z wyraźną indywidualnością badacza i krytyka.

Zofia T r o j a n o w i c z o w a – „SŁOWA UZASADNIAM WOLNOŚĆ”

Piotr C h l e b o w s k i. *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epepei chrześcijańskiej*. Lublin 2000. Towarzystwo Naukowe KUL ss. 428.

Przedmiotem rozprawy jest wymieniony w jej tytule traktat poetycki Norwida, wygłoszony przed emigracyjnymi słuchaczami 13 maja 1869 r. i jeszcze w tym samym roku, w październiku, opublikowany w osobnej broszurze. Utwór z trudem torował sobie drogę do badaczy i czytelników. Poetycka prelekcja wzbudziła wprawdzie entuzjazm słuchaczy, niemniej opinie o pierwodruku były już dużo mniej entuzjastyczne, często wręcz zjadliwe. Także później poemat przez wiele lat pozostawał w cieniu *Promethidiona*, na czym zapewne zaważył fakt, że pierwsze wznowienie całości *Rzeczy o wolności słowa* pojawiło się dopiero w wydaniu T. Piniego. I wprawdzie, co przypomina Piotr Chlebowski, K. W. Zawodziński już w połowie lat trzydziestych pisał, że utwór „wchodzi w modę”, to jednak szersze zainteresowanie się nim badaczy, także poetów, przypada na ostatnie dziesiątki lat ubiegłego wieku. Pojawiają się wówczas artykuły i rozprawy, niekiedy bardzo cenne i odkrywcze, najczęściej jednak zajmujące się wybranymi aspektami *Rzeczy*.

Dla ogólniejszej charakterystyki książki Piotra Chlebowskiego należy zatem podnieść, że z założenia zmierza ona ku monograficznemu ujęciu Norwidowskiego poematu, autor pisze o „monograficznej pokusie” (s. 40). Całość wywodów została zogniskowana wokół czterech uznanych za kluczowe dla utworu zagadnienia: antropologii, teorii słowa, problematyki dziejów oraz genologii; każde z nich osadzono w szerokim i często niełatwym do odtworzenia kontekście historycznym. Zamysł taki okazał się uzasadniony, bo badawczo owocny: wielostronne spojrzenie na utwór nie pozbawiło wywodów rozprawy wewnętrznej spójności, pozwoliło natomiast odsłonić mniej znane czy nie zauważane aspekty poematu, a tym samym postawić poemat w nowym świetle.

Rzecz o wolności słowa należy do grupy najtrudniejszych czytelniczo i interpretacyjnie utworów Norwida, jest również – tu badacze są na ogół zgodni – utworem artystycznie bardzo nierównym. Jej dyskursywność wyraźnie stawia opór językowi poetyckiemu, z czego – co słusznie podnosi autor książki – Norwid zdawał sobie sprawę i dlatego „osłaniał dyskurs formami poetyckimi”: „semantyczną grą”, obrazowaniem, personifikacją, ironią czy gnomą (s. 305 i n.). Wolno sądzić, że dyskursywność poematu była dla Norwida problemem i zapewne nie przypadkiem zadbał o to, by najświetniejsze poetycko fragmenty znalazły się na początku utworu (fragment