

przebywał w RFN na dwumiesięcznym kursie językowym, zorganizowanym przez Goethe-Institut. W 2001 r. przeszedł do pracy w Międzywydziałowym Zakładzie Badań nad Twórczością Cypriana Norwida KUL. Ostatnio był zatrudniony jako asystent naukowy. Zmarł 4 czerwca 2005 r. w pełni sił twórczych.

Pełnił funkcje sekretarza komitetów redakcyjnych dwu serii wydawniczych: Zakład Badań nad Literaturą Religijną (tzw. seria z witrażem) i Biblioteka Utworów Religijnych. Razem z Elżbietą Kołtunowską, Marią Kunowską-Porębną i Piotrem Nowaczyńskim był współautorem książki *Religia a literatura w publikacjach KUL 1918-1993* (Lublin 1996). Był także współredaktorem prac zbiorowych: wraz z Marią Jasińską-Wojtkowską i Stefanem Sawickim *Sacrum w literaturze* (Lublin 1983); wraz z S. Sawickim *Biblia i literatura* (Lublin 1986); wraz z Piotrem Nowaczyńskim *Sacrum w literaturach słowiańskich* (Lublin 1997). Był współautorem wielu tomów rocznika bibliograficznego *Religia a literatura* (1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980-1984), wydawanego przez Międzywydziałowy Zakład Badań nad Literaturą Religijną KUL, oraz bibliografii osobowych: *Bibliografia prac Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej 1951-1996*. „Roczniki Humanistyczne” 45:1997 z. 1 s. 5-21; *Bibliografia prac Stefana Sawickiego 1948-1996*. „Roczniki Humanistyczne” 46:1998 z. 1 s. 5-43. Opracowywał indeksy osobowe i rzeczowe do wielu prac zbiorowych i roczników „Studia Norwidiana”. Ostatnią i najważniejszą pracą edytorską Jana Gotfryda była praca nad IX tomem *Pism filozoficznych i społecznych* w ramach krytycznego wydania *Dzieł wszystkich* Cypriana Norwida pod red. S. Sawickiego. Był też autorem przekładu z języka niemieckiego wstępu *Poezja w fazie krytycznej* Rolfa Fiegutha do dwujęzycznego, polsko-niemieckiego wydania *Vade-mecum*. München 1981 („Studia Norwidiana” 3-4:1985-1986 s. 3-55).

Pozostał w pamięci wszystkich jako człowiek ewangelicznej prostoty i prawości serca.

Włodzimierz Toruń

POETA I SZTUKMISTRZ (COLLOQUIA NORWIDIANA VII)

W dniach 20-22 maja 2003 r. odbyły się w Kazimierzu Dolnym siódme Colloquia Norwidiana. Organizowane przez Zakład Badań nad Twórczością C. Norwida KUL co dwa lata spotkania podejmują wybrane zagadnienia dotyczące twórczości Norwida; mają przy tym monograficzny charakter: poprzednie sympozja poświęcone były poematom, dramatom, prozie, liryce, stosunkowi Norwida do chrześcijaństwa. Na obecną sesję złożyło się ponad 20 referatów poświęconych związkom słowa i obrazu w twórczości autora *Vade-mecum*, filiacji twórczości poetyckiej z twórczością

plastyczną. Organizatorom chodziło o poważną refleksję badawczą nad wzajemnym przenikaniem się obu rodzajów sztuk w dziele Norwida, także o próbę wychwycenia pewnego typu wrażliwości plastycznej przy tworzeniu przez artystę tekstów poetyckich (bądź szerzej: literackich), oraz o ukazanie ekspansji języka poetyckiego w dziełach plastycznych. Niespieszny tok obrad sprawił, że wszystkie wystąpienia poddane zostały rozległej i nieskrępowanej dyskusji.

Referaty najogólniej można podzielić na teksty o charakterze syntetycznym, mikro-analitycznym oraz interpretacyjnym. Do pierwszych należy zaliczyć wystąpienie doc. Jadwigi Rudnickiej pt. *Wieloaspektowość zainteresowania Norwida sztuką (na materiale listów poety)*. Prelegentka starała się przedstawić, w jaki sposób zagadnienia związane ze sztuką, procesem tworzenia, patrzeniem na rzeczywistość przez pryzmat ocen i wartości estetycznych wnikły w życie Norwida, stanowiły fundament jego codziennej egzystencji, a tym samym ważny element jego biografii. Z kolei ks. Antoni Dunajski w wystąpieniu *Ikonografia religijna w poetyckich komentarzach Norwida* podkreślał, iż komentarze poety do różnych obrazów religijnych (zarówno własnych, jak i obcych) jednoznacznie wskazują, że – jak powiada badacz – „Norwid [...] «widział» na obrazie to, czego tam w sensie materialnym i dosłownym nie ma, ale jest jakby ukryte w głębszym planie symboli i sensów możliwych do odczytania jedynie przez odniesienie do tekstów biblijnych lub wprost do chrześcijańskiego systemu prawd i wartości. Z tego samego powodu będzie go czasami denerwować to, czego na jakimś obrazie nie ma, a według niego powinno być, skoro artysta odważa się podjąć jakiś temat religijny”.

Edward Kasperski (UW Warszawa) w *Poetyce obrazów literackich u Norwida* wskazał oryginalność obrazowych ujęć w sztuce poetyckiej Norwida. Twórca *Vade-mecum* kwestionował barokowo-romantyczną estetykę, ewokującą krzykliwą kolorystyką obrazów i chaosem fantastycznych kształtów; ale przeciwstawiał się, również wywodzącym się z realizmu i naturalizmu, koncepcjom mimetycznym. I choć czasami akceptował niektóre z demaskatorskich i krytycznych funkcji realistycznego nurtu w sztuce, pragnął zarazem, by służyły one „postępowi prawdy” i kreowaniu rzeczywistości doskonalszej. „Poruszając się w granicach estetycznych paradygmatów epoki – stwierdza Kasperski – Norwid czynił obraz literacki rzeczą artystycznej syntezy, która łączyła w obrazach różnorodne pierwiastki zmysłowe ze znaczeniami, które przekraczały faktyczność i konkretność konkretnych przedmiotów oraz przekształcały pierwiastki przedstawieniowe w działania. Równoważył w obrazach słownych pierwiastki reprezentacji, ekspresji i konstrukcji”.

Do ujęć syntetycznych, choć wychodzących od mikroanalizy językowej wyrazu „Sztukmistrz”, należy zaliczyć wystąpienie Radosława Pawelca (UW Warszawa). Starał się on pokazać z jednej strony – już znane – aspekty semantyczne, jakie łączą się z tym słowem, a zatem: wszechstronność, doskonałość, wielkość, wybraństwo etc. Z drugiej strony wskazywał na aspekt nowy, nieobecny lub prawie nieobecny w norwidologii, związany z całą sferą ujęć etycznych Norwidowego „Sztukmistrza”. Stąd też płynął wniosek, że znacznie i ranga tego pojęcia w twórczości autora *Vade-mecum* jest związana ze sferą etyczną i aksjologiczną.

W kręgu refleksji nad problematyką zarysowaną przez Radosława Pawelca mieścił się także referat Bernadetty Kuczery-Chachulskiej, porównujący poglądy na sztukę i

rolę artysty u Mickiewicza i Norwida. Refleksja nad tymi poglądami została przedstawiona na podstawie analizy porównawczej dwóch wierszy: Mickiewiczowskiego *Arcymistrza* i Norwidowego *Powiedz im, że duch odbrzmiał*. Prelegentka zwracała uwagę na istotne różnice w podejściu obu poetów: mamy więc wizję Mickiewicza, niezwykle silnie podkreślającą rolę transcendującego artysty, dla którego wzorem jest sam Bóg, oraz wizję Norwidowską, silnie zakotwiczoną w egzystencjalnym wymiarze, bliską człowiekowi, praktycznym i utylitarnym jego potrzebom. Dzięki temu antropologicznemu ujęciu sztuki i samego „Sztukmistrza” Norwidowa koncepcja, równie silnie co Mickiewiczowska, otwiera się na rzeczywistość sacrum.

Doskonałym rozwinięciem metody badawczej zaproponowanej przez Pawelca – opartej na lingwistycznej empirii – był referat Tomasza Korpysza (UW Warszawa), poświęcony badaniom struktur definicyjnych w poezji Norwida (*Cyprian Norwid – „poeta definicji”. Kilka problemów teoretycznych*). Badacz – analizując wybrane teksty poety – wykazywał, iż struktury definicyjne są u Norwida bezpośrednimi i najbardziej wyrazistymi przejawami przewyciężenia ograniczeń i skostnienia języka oraz poszukiwania nowych środków wyrazu, nowych bądź zapomnianych znaczeń lub aspektów semantycznych. Konstrukcje definicyjne – tak ważne zwłaszcza dla współczesnej nam poezji – są przejawem językowej pasji artysty, polem walki z formą.

Sporo wystąpień analityczno-interpretacyjnych skupiało się na zagadnieniu wpływu wyobraźni plastycznej lub też samej plastyki Norwida na jego poezję (pisarstwo).

Bodaj najwyraźniej ten akcent zaznaczał się w referacie Adeli Kuik-Kalinowskiej i Daniela Kalinowskiego (oboje z PAP Słupsk). W pierwszym zatytułowanym *Norwid – artysta światła*, badacz starał się podkreślać ogromny wpływ, jaki wywarła na motyw światła w twórczości literackiej Norwida twórczość plastyczna, zarówno własna, jak i obca. Figuralny fenomen – jak nazywa ten motywiczny element Kuik-Kalinowska – jest obecny wśród „wielkich” sensów rzeczywistości i jednocześnie jest komponentem sytuacji codziennych, zawierających w sobie jedynie odbłaski prawdy absolutnej. W ten sposób światło nie służy wyłącznie jako środek do budowania nastroju, lecz staje się swoistym drogowskazem prowadzącym nas ku boskiej harmonii. W planie zależności obrazu poetyckiego od obrazu w plastyce pozostaje drugi z wymienionych referatów – *„Fotografy” epistolarne Norwida*. Tytułowe „fotografy” epistolarne – zdaniem prelegenta – były szczególnym typem listów poety oraz znakiem obecności techniki fotograficznej w jego utworach, łączyły się wraz z innymi dziedzinami plastyki i literatury w powiązany, choć momentami niekonsekwentny, zestaw poglądów estetycznych. Za pomocą tej specyficznej techniki poeta raz jeszcze próbował ocalić wiarę w wieczny ideał, piękno, prawdę i porządek. W działaniach tego typu odnajdujemy – jak słusznie zauważył Kalinowski – pokłosie romantycznej idei korespondencji sztuk i przekonanie o trwałość tradycyjnych modeli sztuki rodem z akademizmu. Odnajdziemy również heroiczną niemal chęć objęcia wszystkich zjawisk estetycznych XIX w. Norwid chciał tym samym wyrazić pragnienie otwarcia się literatury na zjawiska pozaliterackie i stworzyć przestrzeń dialogowania z „duchem czasu”.

Nieco na obrzeżach wspomnianej problematyki badawczej poruszał się skądinąd bardzo ciekawy referat Agaty Brajerskiej-Mazur (KUL), poświęcony aspektom malarskim wiersza *W Weronie*, ale żeby było ciekawiej, w przekładzie na język angielski. Chodzi

o trzy tłumaczenia Norwidowego liryku: Kirkconella, Gay-Tiffit i Karpowicza. Autorka referatu słusznie zwróciła uwagę na niezwykle wyrazisty i silny element obrazowy czy nawet plastyczny, który stał się podstawą i swoistym organizatorem Norwidowego tekstu. Próba oddania tego elementu wiersza – prócz oczywistej ekwiwalencji wyrazów i zdań – to najpoważniejsze wyzwanie, jakie stoi przed tłumaczem w tym przypadku. Kirkconell, Gay-Tiffit i Karpowicz nie tylko nie zachowali wierności wobec przedstawionego w tekście wyjściowego obrazu, ale nie oddali także jego kolorytu. Największym problemem okazało się wyrażenie „łagodne oko błękitu”, symbolizujące w liryku *W Weronie* Oko Opatrzności czy samego Boga, a także Jego przymioty: spokój, piękno i delikatność. Żadne z tych wyrażeń nie zachowało całej siatki odniesień widocznych w pierwowzorze, tj. odniesień do nieba i sfery sacrum; odniesień do przymiotów tego nieba (tzn. łagodności) i w końcu samego malarskiego błękitu. Słowo *błękit* było tu zresztą najtrudniejsze do oddania.

Nie brakowało też – a to w przypadku kazimierskich sympozjów już tradycja – ujęć typowo analitycznych, interpretujących określone dzieła lub skupionych na wąskim zagadnieniu. Do nich trzeba zaliczyć tekst Doroty Plucińskiej (UW Warszawa), będący próbą analitycznego mierzenia się z „komiksowym” *Klary Nagnioszewskiej samobójstwem*. Plucińska podkreśliła, że należy on do utworów niezwykłych z uwagi na fakt, iż jego percepcja odbywa się jednocześnie na dwu poziomach: obrazowej i słownej. Przy tym ewokuje swą złożoną strukturą wiele kodów genologicznych; można tu bowiem wyszukać cechy anegdoty, humoreski, rzecz jasna także wspomnianego komiksu. Nadto poeta wykorzystuje tu ironię, parodię, groteskę i karykaturę (ten ostatni termin, co ciekawe, może tu występować w podwójnej roli: jako gatunek malarski i jako chwyt literacki). Według prelegentki pole gatunkowych odniesień *Klary* najsilniej oscyluje wokół noweli. Rzecz jasna, Norwid zmodyfikował kształt gatunkowy utworu, poddając przekształceniom nie tylko strukturę i styl wielu gatunków, ale zastosował oprócz słowa – obraz, wskazując, być może, na doniosłość kształtu ikonicznego utworu literackiego w projektowanym dialogu z odbiorcą. Poligatunkowość i różnosemiotyczność *Klary* wzmagają jego dyskursywny charakter, pozostawiając wciąż otwarte perspektywy gry z czytelnikiem.

Do wysublimowanych mikroanaliz należy zaliczyć referat Jana Zielińskiego (Uniwersytet w Bernie, Szwajcaria) *Pingebat – ALS ICH CAN*. Badacz skupił się na dwu niewielkich formułach, stosowanych przez malarzy przez wieki, a przywołanych przez Norwida w wierszu *Teofilowi*. Pierwsza z wymienionych podkreśla niedokonany czy też niespełniony aspekt twórczości i dzieła. Umieszczana na obrazach i mapach, wypukła – jak podkreślał Zieliński – pokorę „artysty wobec własnego dzieła (a w przypadku map chyba także długotrwałości procesu sporządzania widoku danego miasta)”; występowała „przede wszystkim w sztuce włoskiej i niderlandzkiej, a jego apogeum przypada na wiek szesnasty. Zawsze jednak jest to zjawisko marginalne wobec znakomitej większości dzieł, podpisanych z użyciem czasownika w trybie dokonanym: *pinxit*”. Sens drugiej dywizy (*ALS ICH CAN*) można tłumaczyć: „namalowałem jak mogłem”, „namalowałem jak byłem w stanie”. Ta pierwsza wiąże się z twórczością Rafaela, druga – Van Eycka. Cały wywód prowadzony był ze skrupulatnością i akrybią (odwoływał się tu autor do licznych dzieł sztuki, jak i ogromnej literatury przedmiotu).

Natomiast pojawienie się obok siebie formuły Van Eycka i Rafaela sytuuje Norwida – zdaniem prelegenta – w środku współczesnego mu sporu wokół aspektu niedokonanego i niespełnionego w dziele sztuki, wywodzącego się gdzieś z myśli i sztuki Delacroix. Tekst Zielińskiego pokazywał zatem Norwidowskie „gromy i pyłki” na tle wielkiej sztuki, ujmował je w kontekście myśli i kultury europejskiej.

Do podobnie drobiazgowych analiz należał również *Dialog z przedmiotami, czyli o roli motywów muzycznych w poezji Norwida* Marka Stanisza (Uniwersytet w Rzeszowie). Rzecz pokazująca w sposób wszechstronny zarówno w twórczości pisarskiej, jak i w plastyce niezwykle zainteresowanie Norwida instrumentem muzycznym. Bywa on tu motywem, drobnym rekwizytem (jak choćby w dramatach), elementem rzeczywistości przedstawionej, przedmiotem nie pozbawionym symbolicznego czy też metaforycznego oblicza. Sporo uwagi autor poświęcił – co niezwykle cenne i ważne – identyfikacji różnych instrumentów, zwłaszcza w pracach rysunkowych, głównie zgromadzonych w *Albumie Orbis*.

Do ujęć kontekstowych trzeba zaliczyć też referat Grażyny Halkiewicz-Sojak (UMK Toruń) *Salvatore Rosa – jeszcze jedna siedemnastowieczna inspiracja Norwida* oraz referat Dariusza Pniewskiego (również UMK Toruń) *Norwidowski sąd o sztuce na przykładzie aluzji do ostatnich obrazów Paula Delaroche’a*. Halkiewicz-Sojak wyszła w swym wystąpieniu od materiału badawczego. Wzmianki o włoskim malarzu pojawiają się w dwóch wierszach Norwida: *Deotymie (Odpowiedź)* z 1858 r. i *Spółcześni (Odpowiedź)* z 1874 r., w szkicu *Interesa sztuki* oraz w trzech listach z różnych okresów twórczości (do Stanisława Egberta Koźmiana z początku 1848 r., do Augusta Cieszkowskiego z początku 1865 r. oraz do Józefa Bohdana Zaleskiego z sierpnia 1871 r.). Te tropy prowadzą do pokazywania podobieństw w postawach obu artystów. W końcu wreszcie do bardzo ciekawych zestawień: *Medytującego Demokryta Rosy z Norwidową Melancholią*. Analiza obu prac malarskich, punktująca głównie zbieżności w wyborze tematu i w realizacji wanitatywnej wizji – mimo oczywistych różnic – prowadziła do słusznego wniosku o podobnej wrażliwości i wyobraźni artystycznej obu twórców. Co ciekawe, podobieństwa nie zatarł nawet dystans dwóch stuleci i odmienny kontekst konwencji towarzyszących ich twórczości. Na zakończenie Halkiewicz-Sojak wskazała na jeszcze jeden motyw, który pojawia się u Rosy i Norwida. Chodzi o wrytą na autoportretowym przedstawieniu Rosy z kamienną tablicą dywizją: „A vt tace a vt loquere meliora silentio” („Milcz dopóty, dopóki to, co masz do powiedzenia, nie będzie lepsze od ciszy”). Otóż „ta deklaracja powściągliwości – referowała Halkiewicz-Sojak – i wskazanie na konieczność dojrzewania dzieł w ciszy przypomina Norwidowską koncepcję słowa, rozumianego jako „testament czynu”, koresponduje też z rozległą refleksją Norwida o milczeniu jako przestrzeni dojrzewania wartości” ta deklaracja.

Dariusz Pniewski z kolei starał się pokazać wpływ, jaki wywarł Delaroche na Norwida, przede wszystkim na jego sądy o sztuce. Zwrócił uwagę, iż owe sądy wpisują się w fundamentalny spór w XIX w., dotyczący obecności, potrzeby i kształtu sztuki religijnej. Pniewski zastanawiał się m.in., w jaki sposób Norwid wykorzystywał istniejące obrazy, czy jego opisy poetyckie, nawiązujące do tych dzieł malarskich stanowiły słowne ich ekwiwalenty czy też prace plastyczne były traktowane przez Norwida raczej jako inspiracja do tworzenia własnych niezależnych obrazów poetyc-

kich. Czy Norwid, nawiązując do jakiegoś dzieła malarskiego, zwracał się zarazem ku określonej i utrwalonej w jego czasach wiedzy na ten temat. W końcu, dlaczego wykorzystywał te, a nie inne dzieła sztuki. Prelegent zwracał uwagę, że wysoka ocena dzieł Delaroche'a ma swe głębokie uzasadnienie w budowanej przez poetę koncepcji sztuki religijnej – prawdziwej sztuki religijnej. Realizacje francuskiego malarza doskonale mieściły się w tej wizji twórcy *Solo*.

Referaty Wiktora Mikuckiego (UW Wrocław) i Danuty Paluchowskiej (KUL Lublin) dotyczyły problematyki jakby zewnętrznej wobec dzieła Norwida, jednakże niezwykle ważnej dla recepcji artysty. Danuta Paluchowska pokazywała obecność twórcy *Solo* w kulturze masowej za pośrednictwem reprodukcji pocztówkowych jego prac rysunkowych. Natomiast pierwszy z wymienionych tu badaczy podjął próbę odczytania symboliki krzyża, który wisiał w paryskiej pracowni Norwida. Na podstawie rozmaitych tropów, obecnych w całej twórczości autora *Vade-mecum*, i zarazem odwołując się do wyobraźni słuchaczy, Mikucki w sposób ciekawy i nieszablonowy snuł rozważania o dziele sztuki, które nie przetrwało do naszych czasów, a o jego istnieniu wiemy jedynie z przekazów literackich. Tekst „*Nigdy podobnego nie widziałem krucyfiksu...*” *Próba odczytania symboliki Norwidowego krzyża bez wizerunku Chrystusa*, dzięki współczesnej tematyce badawczej, bo przecież prelegent podjął problem dzieła nieistniejącego, wpisywał się w nurt badawczych aktualności, choć trzeba przyznać, że sposób prowadzenia wywodu, argumentacja, formułowane wnioski nie odbiegały od ujęć tradycyjnych badań z pogranicza filologii i historii kultury. Wystąpienie Mikuckiego było swoistą przygrywką do referatu Józefa Ferta *Norwid na „Parnasie polskim” Lenartowicza*. Tu również była mowa o dziele sztuki, które nie zostało dopełnione przez artystę. Chodzi o niezrealizowany do końca przez Lenartowicza, określany przez niego jako *Parnas polski*, *Nasz Parnas* lub *Muza polska*, program rzeźbiarski, lepiej znany historykom sztuki niż badaczom literatury. Poeta-rzeźbiarz opracowywał i częściowo realizował go w różnych materiałach prawdopodobnie w latach 1881-1883. „Głównym oparciem modelowym jego pracy były – podkreślał Fert – fotografie osób przewidzianych przez artystę do wypełnienia założonego przezeń narodowego panteonu, stąd treść prośby skierowanej do paryskiej znajomej, nb. pozostającej w bliskich stosunkach z obu protagonistami naszej późnoromantycznej sceny narodowej. Rozważania związane z Parnasem są doskonałą okazją – co skrętnie wykorzystał badacz – do pokazania relacji, łączących obu artystów: Lenartowicza i Norwida, a przede wszystkim do pokazania rangi i znaczenia twórczości tego drugiego. Referat kończył się odważną i ciekawą propozycją, odwołującą się znów do wyobraźni odbiorców – wizją *Parnasu* z postacią Norwida.

Mieliśmy też na sesji dwugłos na temat sztuki autoportretu Norwida: Elżbiety Dąbrowicz (Uniwersytet w Białymstoku) oraz Edyty Chlebowskiej (KUL), choć trzeba przyznać, że były to głosy raczej uzupełniające się niż wchodzące ze sobą w badawczy spór. Pierwszy z wymienionych referatów, *Profile Norwida*, przybliżał technikę opisu portretów własnych autora *Rzeczy o wolności słowa*, zarówno tych, które stały się domeną literatury (głównie listów), ale i rysowanych portretów własnych. Dąbrowicz starała się pokazać dominującą technikę „profilowania”, analizując przedstawienia i interpretując motywy związane z tym zagadnieniem (tu wątek medalierski, związki ze

sztuką starożytną, także z tendencjami we współczesnym rzeźbiarstwie). W wystąpieniu Edyty Chlebowskiej (*Ipse ipsum – o dwu rysunkach i jednym autoportrecie Norwida?*) chodziło o pokazanie stanu obecności i stanu „posiadania” rysunkowych portretów własnych. Autorka wysunęła dość śmiałą tezę na temat dwu rysunków, uznanych tradycyjnie za późne autoportrety Norwida (m.in. słynny autoportret sygnetowy z 1882 r.), a mianowicie, iż nie są one autoportretami, a jedynie portretami bliżej nieokreślonych starców (być może z pewnymi cechami fizjonomii autora *Vade-mecum*). Tezy te zostały poparte mocnymi i przekonującymi analizami porównawczymi (z wykorzystaniem fotografii Norwida oraz innych jego autoportretów). Chlebowska zaproponowała włączenie do korpusu autoportretów Norwida tzw. autoportretu z piórem, pochodzącego z jednego z rysunkowych albumów artysty. Ten karykaturalny autoportret nie był dotąd zauważony przez norwidologów.

Do wystąpień skupionych na analizie konkretnych dzieł poety, a zarazem wydobywających rozmaite aspekty korespondencji sztuk, należy zaliczyć referat Sławomira Rzepczyńskiego (PAP Słupsk). Słupski badacz zastanawiał się, czym są *Czarne kwiaty* „w swej warstwie przedstawieniowej, przede wszystkim zaś [...], jaki typ wyobraźni towarzyszy temu, że utwór ten, poprzez specyficzne ustrukturalenie przedstawionych motywów, odsyła do znaczeń wyższego rzędu, które nie są bezpośrednio i wprost w nim wyrażone” (referat pt. *Plastyczna figuratywność przedstawienia postaci w „Czarnych kwiatach”. O myśleniu symbolicznym i alegorycznym*). W wydobytej relacji między przedstawionym i przywołanym w tekście Norwida Rzepczyński brał pod uwagę przede wszystkim dwie podstawowe figury: alegorię i symbol. Analiza – uwzględniająca szeroki kontekst literatury i kultury XIX w. – wskazywała, iż u Norwida symbol należy do sfery narratora-autora (wiąże się z tym, co niepowtarzalne, zindywidualizowane, jednostkowe), a konstrukcje alegoryczne łączą się z tym, co ponadjednostkowe, wyznaczające przestrzeń aksjologiczną. Obie figury przenikają się w tekście, a o ich ostatecznym literackim kształcie decyduje plastyczna wyobraźnia poety, myślenie obrazowe, szeroka tradycja malarska etc.

Michał Kuziak (PAP Słupsk) – który podążał tropem refleksji Kazimierza Wyki – referował *Motyw plastyczny w „Vade-mecum”*. Badacza interesowały „kwestie związane z tematem sztuk plastycznych i z poetyką wierszy cyklu”, przy czym powinowactwo sztuk czy też tradycyjnie ujmowaną korespondencję sztuk traktuje on raczej jako strukturalną wspólnotę jednolitego przekazu ekspresywnego (w terminologii Praca *ductus*), angażującego różne pokłady percepcji.

O ile Kuziak i Rzepczyński interpretowali wybrane teksty Norwida (*Czarne kwiaty*, cykl *Vade-mecum*), zwracając uwagę na zawarte w nich elementy plastycznej wyobraźni, o tyle Piotr Chlebowski (KUL Lublin) w swoim referacie *To rzecz ludzka!... O Albumie ofiarowanym Teodorowi Jełowickiemu* starał się ukazać semantyczną, a zatem literacką całość, w znanym zbiorze rysunków artysty. Przybliżał poszczególne prace plastyczne zawarte w „tece” ofiarowanej Jełowickiemu w r. 1874. Poszukiwał między nimi rozmaitych zbieżności – tematycznych, technicznych, stylistycznych. Ostatecznie jednak owym spoiwem okazał się najważniejszy Norwidowski bohater, czyli człowiek i jego obecność w świecie, obecność rozpatrywana przez pryzmat świata wartości i postaw.

Rzetelnej ocenie wszystkich uczestników poddane zostały wszystkie wystąpienia referatowe. Rozmaitość postaw i badawczych propozycji nie pozwalają, rzecz jasna, w ramach krótkiego sprawozdania na szczegółową analizę i dogłębne omówienie poszczególnych wystąpień, skrupulatnych analiz od strony warsztatowej i metodologicznej. Warto jednakże odnotować, że obok ujęć już tradycyjnie zadomowionych w nauce o literaturze, a zatem związanych ze strukturalizmem, semiotyką, semantyką, badaniami komparatystycznymi, aksjologią, nie zabrakło też „głosów” ponowoczesności, jednak – co warto silnie podkreślić – i referujący, i dyskutanci (zwolennicy tzw. nowych metod) starali się rzetelnie rozpatrywać zakreślony przedmiot badawczy. To, co wspólne, łączyło się z wyraźną badawczą ostrożnością w wysuwaniu hipotez i formułowaniu wniosków, z analitycznością, z potrzebą ujęć syntetycznych (obecnych nawet w problemach skali makro), a także z dbałością o uwypuklanie swoistości sztuki poetyckiej i sztuki plastycznej Norwida, rzetelnością ocen dzieła twórcy *Vade-mecum*. Stąd tak mało w trakcie kazimierskiego spotkania „twórczości własnej”, budowanej w oparciu o podmiot, efektownych salw i gonitwy skojarzeniowej, a sporo solidnych obserwacji i nowych ustaleń. Rzecz jasna, nie brak było kontrowersji, a nawet ostrych sporów, przenoszących się bardzo często do kularów, a nawet trwających do późnych godzin nocnych.

Jacek Skulimowski

KONFERENCJA NAUKOWA „GENOLOGIA CYPRIANA NORWIDA”

W dniach 20 i 21 listopada 2003 r. w Ustce odbyła się konferencja dotycząca twórczości Cypriana Norwida, zorganizowana przez Instytut Filologii Polskiej Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku. We wcześniejszych latach, pod hasłem „Czytając Norwida”, miała miejsce pierwsza sesja poświęcona interpretacjom utworów tego artysty (organizatorami byli Marian Śliwiński i Kazimierz Cysewski), dwa lata temu, na drugiej konferencji, analizowano sztukę poetycką autora *Vade-mecum* (organizatorem był Sławomir Rzepczyński). Tym razem na przedmiot studiów wybrano genologię Norwida. Widać zatem, iż dzięki konsekwentnym pracom naukowym (artykuły, doktoraty, konferencje, pracownia) powstała w Słupsku swoista szkoła romantyzmu.

Dotychczas niewiele konferencji naukowych dotyczyło ściśle problematyki genologicznej twórczości Cypriana Norwida. W połowie lat dziewięćdziesiątych XX w. na Uniwersytecie Warszawskim zorganizowano sesję o Norwidowskich fraszkach. Także na niektórych Colloquia Norwidiana, organizowanych pod auspicjami Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, pojawiały się wypowiedzi o gatunkowym kształcie utworów polskiego romantyka.