

ELŻBIETA FELIKSIAK

POEZJA I MYŚL UJDA CAŁO NAWET Z GORSETU TEORII

Wieloaspektowość problematyki badawczej, wokół której Piotr Śniedziwski zbudował swoje komparatystyczne studium¹, zwraca na siebie uwagę już w tytule. Książka zapowiada się bowiem jako ambitna próba połączenia porównawczej analizy twórczości i myśli dwóch artystów, francuskiego i polskiego, z ogólną charakterystyką mechanizmów przełomu modernistycznego. Funkcję łącznika między tymi dwoma aspektami pełni kategoria milczenia. Najwyraźniej autor uznał ją za kluczową nie tylko dla historycznoliterackich konkretnów, będących w książce przedmiotem analitycznego opisu, ale i dla refleksji teoretycznej Stéphane'a Mallarmégo i Cypriana Norwida. Okazuje się ona ostatecznie fundamentem zaproponowanej przez Śniedziewskiego i wykorzystanej jako skuteczne narzędzie badawcze na wybranym polu konstrukcji o wiele szerszej – retoryki milczenia.

I właśnie na wszechstronnie uzasadnionej retoryce milczenia opiera się kompozycja omawianej książki. Pole operacyjne nowego teoretycznoliterackiego konstruktów Śniedziwski zarysowuje stopniowo w kolejnych rozdziałach, w miarę rozwijającej się argumentacji na rzecz tezy o narodzinach poetyckiego modernizmu z ducha antyretorycznej rewolucji romantyków. Już *Wprowadzenie* (s. 9-22) zwraca uwagę na to, że zapoczątkowany w okresie romantyzmu kryzys klasycznej retoryki szczególnie we Francji oznaczał przede wszystkim dążność do uwolnienia poezji z sideł dyskursywności. W rezultacie tego procesu „milczenie przestało być jednym z wielu tematów literatury i stało się prawdziwym problemem z zakresu lokucji [...] powiązane [...] z zagadnieniem poetyckiej ekspresji oraz doświadczeniem granic języka” (s. 10). Jednak w połowie XIX w. takie próby rzadko kiedy kończyły się powodzeniem. W ojczyźnie

¹ P. Ś n i e d z i e w s k i. *Mallarmé–Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*. Wydawnictwo Naukowe UAM Poznań 2008. Tutaj i dalej w tekście głównym numery stron podane w nawiasach odnoszą się do tej książki.

Mallarmého nie lada przeszkodą okazywało się ciążenie tradycji francuskiego klasycyzmu – polem zjawisk kryzysowych była tam rygorystyczna forma, niekoniecznie uzasadniana aksjologią humanistyczną. Romantycy polscy ze swej strony na długo wyznaczyli standardy związane z modelem współlistnienia estetyki i etyki, dyskursywność w polskiej poezji trzymała się mocno w dużej mierze ze względu na podmiotowe świadectwo uczestniczenia w historii. Dla Norwida nadrzędnym kontekstem zmagania o prawo do nowoczesności była sfera idei – jak wiemy: spór o tożsamość „ja” w pamięci historycznej i metafizyka ponad granicami literatury i życia. Nawet pod koniec jego twórczości, we wczesnych latach 80., gdy we Francji poetycki modernizm osiągał już pełną dojrzałość, Norwidowskie eksperymenty z formą były nadal dramatem bez teatru, samotną walką o przetrwanie² poety bez czytelników.

Śniedziwski podkreśla odmienność losu obydwu poetów: gdy Mallarmé, mimo ataków krytyki, święcił triumfy za życia, Norwid zdobędzie dopiero uznanie pośmiertne, przedtem lekceważony i tak naprawdę nieznany. Należeli do różnych pokoleń i działali w jakże odmiennych warunkach, ale widać byli podobnie wrażliwi na podskórny rytm przemian, na kierunek zarysowującego się modernistycznego przełomu. Decyzja o uczynieniu milczenia, w jego różnych wersjach semantycznych (takich jak cisza, pustka, nicość, absolut) i aspektach funkcjonalnych (jak tematyczny, figuralny, refleksyjny) w tekście, kluczową kategorią książki pozwoliła badaczowi skonstruować dla niejednorodnego przedmiotu argumentację jednolitą i jasną. Ciąg argumentacyjny rozwija się tym klarowniej, że jego kolejne etapy są sygnalizowane tytułami sześciu rozdziałów, które w pomysłowy sposób unaoczniają ścisły związek konceptu nieprzechodności modernistycznego tekstu z retoryką milczenia jako metodą naukowego opisu – ograniczonego, podobnie jak owe teksty, do spraw izolowanego świata zamkniętego w języku. Do szczegółowej prezentacji analitycznie zorientowanego wasztatu badawczego przejdziemy później. Teraz poprzestańmy na wymienieniu sześciu tytułów porządkujących całość: I. *Mówić o milczeniu*, II. *Teoria milczenia*, III. *Mówić milcząc*, IV. *Czytać milczenie*, V. *Przeciwko milczeniu*, VI. *Usłyszeć milczenie*.

² Taka aksjologia walki o sens, opartej na dialektyce „lityry” i „ducha”, była dla Norwida znamieną. Zdaje sobie z tego sprawę Śniedziwski i sygnalizuje to od samego początku – jako jeden z elementów różnicy między omawianymi twórcami. W tym kontekście przywołuje książkę Stefana Sawickiego *Norwida walka z formą* (Warszawa 1986), z uznaniem dla trafności opisu, zwracającego uwagę na Norwidowską polisemię słowa i jego eksperymenty etymologiczne prowadzące do semantycznych przekształceń w tekście.

Oparcie porównawczej analizy dzieł na poprzedzającym ją konstrukcie teoretycznym w postaci retoryki milczenia może jednakże budzić wątpliwości, zwłaszcza że w tym przypadku konstrukcja stopniowo rozwijanej argumentacji retorycznej opiera się ze swej strony na dominantach ustalonych w przedmiotowym polu (w utworach poetyckich porównywanych autorów i w ich refleksji teoretycznej, szczególnie w często przywoływanym programowym tekście Mallarmégo *Crise de vers*, 1897) i ukształtowanych wcześniej jako pochodne już tu wspomnianej tezy o XIX-wiecznym buncie wobec dyskursywności w poezji. Teza ta ma, być może, charakter zbyt ogólny, zmaganie się z klasycyzmem we Francji znamionuje bowiem nieporównywalność i uporczywość z uwagi na wspomniany determinizm tradycji³. W projektowanym przez Śniedziewskiego modelu poetyckiego modernizmu (słusznie uważanym przez autora za jeden z wielu możliwych) wyeksponowane zostały trzy cechy dominujące: zakwestionowanie podmiotu lirycznego (bezosobowość – *impersonnalité*), autoteliczność tekstu (odcięty od mimetycznego uzasadnienia z zewnątrz, bez związków z aktywnością życia, staje się nieprzechodni – *intransitif*), nowa jakość relacji między sensem a tekstem (sens, wpisany w proces tworzenia tekstu, nie istnieje poza nim). Wszystkie funkcjonują, zdaniem badacza, w ścisłym związku z odejściem poezji od języka codziennego.

Argumentację na rzecz swego twierdzenia o pokrewieństwie Norwida i Mallarmégo, którzy mimo istotnych różnic współtworzą odkrywco – każdy w swoim języku i z osobna – główny nurt przemian w poezji drugiej połowy XIX w., Śniedziewski opiera na bogatym materiale analitycznym, dobranym pod kątem cech zgodnych z zarysowanym modelem. Trudno nie zauważyć, że ów model ma u podstawy inspirację fundamentalną pracą Hugona Friedricha *Die Struktur der modernen Lyrik*, którą autor parokroć przywołuje w jej polskim tłumaczeniu⁴. Można nawet stwierdzić, że w gruncie rzeczy stanowi jej postmo-

³ Nie do przecenienia jest w związku z tą kwestią – nie cytowana przez autora – książka niemieckiego romanisty (skądinąd twórcy odkrywczej analizy języka III Rzeszy w wielokrotnie wznawianej i tłumaczonej książce pod tytułem *LTI*) Victora Klemperera: *Moderne französische Lyrik (Dekadenz–Symbolismus–Neuromantik)*. *Studien und kommentierte Texte*, Neuausgabe mit einem Anhang [...], Berlin 1957; wyd. I: Leipzig–Berlin 1929.

⁴ H. F r i e d r i c h. *Struktura nowoczesnej liryki od połowy XIX do połowy XX wieku*. Przełożyła i opatrzyła wstępem E. Feliksiak. Warszawa 1978. Podstawą tłumaczenia jest drugie (wyd. I: 1956), rozszerzone wydanie książki: H. F r i e d r i c h. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, erweiterte Neuausgabe Hamburg 1963. Obydwie wersje w serii „Rowohlts deutsche Enzyklopädie” były wielokrotnie wznawiane.

dernistyczny fragmentowy wariant, różniąc się nie tyle tezami, ile metodą i językiem. Marginalność owych przywołań (inaczej więc niż na przykład w przypadku prac Barthes'a, Kristevej czy Todorova) łatwo, jak sądzę, wytłumaczyć ową odmiennością metodologii. Podczas gdy Friedrich projektował przestrzeń XX-wiecznej poezji nowoczesnej na rusztowaniu zbudowanym przez Baudelaire'a i francuskich symbolistów, pisał o niej z dystansem obserwatora procesu historycznego – językiem filozoficznej i antropologicznej hermeneutyki, pamiętającej wartość zanegowanej całości sensu ponad granicami tekstu. Przestrzeń tę opisał dynamicznie jako twórczą kontynuację dwunurtowej tradycji Rimbauda i Mallarmégo, jako „typologiczną wspólnotę elementów różnorodnych [...], która polega na odwrócenie od klasycznych, romantycznych, naturalistycznych i deklamatorskich tradycji”⁵.

Świadomie pominął przy tym rozwijającą się bujnie w połowie XX w. „tak zwaną poezję konkretną, z jej mechanicznie rozsypanych rumowiskiem słów i sylab [...] z uwagi na jej jałowość [...]”. Czas pokazał, że Friedrich trafnie rozpoznał w niej granice swojego modelu liryki nowoczesnej, jakkolwiek w owym obrazie skrajnej dekonstrukcji nie docenił wówczas narodzin kolejnej epoki – postmodernizmu. Śniedziwski natomiast w swojej komparatystycznej książce o Mallarmém i przełomie modernistycznym nie tylko odrzuca język hermeneutyki jako, jego zdaniem, zbędny już i zdradliwy most do pozatekstowego świata. Decyduje się ponadto, by także na poziomie argumentacji badawczej operować kategorią pisma, od połowy poprzedniego stulecia kulturowaną nadal w zakresie szerszym niż krąg dzieł odsuniętych przez szwajcarskiego uczonego na margines. Książka Śniedziwskiego jest jednak mimo to ze wszech miar godna uwagi przede wszystkim ze względu na funkcjonalność koncepcji oraz na to, że rezygnuje z arbitralności sądów, umiejętnie godząc ze sobą kryteria statycznego opisu artefaktów w ramach przyjętej metody i kryteria historyczności ich lektury. I właśnie dzięki temu umiarkowaniu, dzięki odważnemu odcięciu się badacza od czytelniczej ahistoryczności, modnej dziś nie tylko u zagorzałych dekonstrukcjonistów Norwida, ale także w najnowszej komparatystyce⁶, gorset retoryki milczenia nie zniweczył ani aksjologii ewokowanej w liryce Norwida, ani transcendentalnego piękna w językowych grach Mallarmégo.

⁵ Ten i następny cytat: tamże, s. 29-30 (H. F r i e d r i c h. *Przedmowa do dziewiątego wydania*, 1966).

⁶ Zob. *Polonistyka w przebudowie*. T. I. Kraków 2005 [tu] s. 389-401: T. S ł a w e k. *Literatura porównawcza: między lekturą, polityką i społeczeństwem*.

Nasz autor miał solidnie przygotowany grunt w norwidologii, gdy przystępował do swoich polsko-francuskich analiz porównawczych, co kwituje pokrótce już na wstępie. W latach recepcji młodopolskiej, zainicjowanej przez Miriamą (Zenona Przesmyckiego), wskazywano na nowoczesność Norwida dość ogólnie (akcentami symbolizmu pasował do epoki neoromantycznej) i rzadko kiedy próbowano dociekać jego rzeczywistych kontaktów chociażby z życiem literackim Paryża. Dopiero po nieomal półwieczu, wraz z postępem prac edytor-skich nad kolejnymi wyborami dzieł poety i nad planowaną edycją kompletną, przysłała pora na szczegółowe badania także nad kontekstem światowym.

Już w roku 1948 Kazimierz Wyka zwrócił uwagę na możliwe związki Norwida z parnasistami⁷, później był syntetyczny artykuł (1958) Juliusza W. Gomulickiego⁸ *Norwid – poeta europejski* oraz niezbyt liczne echa w książkach różnych autorów. Największą wagę w rozwoju tej sfery norwidologii miały w latach następnych, przeplatane tekstami Gomulickiego o polemicznej analogiczności⁹ Norwidowego *Vade-mecum* i *Kwiatów zła* (*Fleurs du Mal*) Baudelaire’a, cztery gruntowne studia komparatystyczne Macieja Żurowskiego¹⁰ (1961–1983). Śniedziewski przywołuje ich pierwodruki¹¹ (niestety, pomijając studium o *Larwie*) we *Wprowadzeniu*.

Zdaje się on jednak nie doceniać metody uczonego, któremu sądy analityczne służyły do ostrożnego projektowania sądów o znamionach syntezy, zawsze wyprowadzanej zgodnie ze sztuką hermeneutyki z fenomenologicznego oglądu tego, co jest dane. Prezentacja i analiza wybranych utworów czy to Norwida, czy to twórców angielskich (takich jak William Blake, Edgar Poe,

⁷ K. W y k a. *Cyprian Norwid, poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948.

⁸ J. W. G o m u l i c k i. *Norwid – poeta europejski (w 75-tą rocznicę śmierci)*. „Nowa Kultura” 1958 nr 22.

⁹ T e n ż e. *Uwagi o „Vade-mecum” Norwida*. W: C. N o r w i d. *Vade-mecum*. Wyd. z autografu, uzupełnił i wstępem poprzedził J.W. Gomulicki. Warszawa 1962. Analizę kompozycji *Vade-mecum* w kontekście tomu Baudelaire’a Gomulicki rozbudowywał w kolejnych komentarzach, przede wszystkim w edycjach zbiorowych.

¹⁰ M. Ż u r o w s k i. *Norwid i Gautier*. W: *Nowe studia o Norwidzie*. Red. J.W. Gomulicki, J.Z. Jakubowski. Warszawa 1961 s. 167-190; t e n ż e. „*Larwa*” na tle porównawczym. „Przegląd Humanistyczny” 1963 nr 6 s. 15-34 i tamże, 1964 nr 1 s. 55-60; t e n ż e. *Norwid i symboliści*. „Przegląd Humanistyczny” 1964 nr 4 s. 101-125; t e n ż e. *Hopkins, Mallarmé i Norwid*. „Poezja” 1983 nr 4/5 s. 184-191.

¹¹ Ukończywszy swoją książkę, nie mógł jeszcze znać tomu z przedrukami: M. Ż u r o w s k i. *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*. Wybór i red. naukowa H. Chudak, Z. Naliwajek, L. Sokół, J. Żurowska. Warszawa 2007.

Gerard Manley Hopkins) i francuskich (jak na przykład Charles Baudelaire, Gerard de Nerval, Théophile Gautier, jak symboliści w osobach Mallarmégo, Paula Verlaine'a i Arthura Rimbaud) miały być przede wszystkim podstawą badań porównawczych pod kątem hipotezy albo tylko co do analogiczności cech, albo niekiedy i co do wysokiego prawdopodobieństwa znajomości konkretnych dzieł przez Norwida. To Żurowski przekonywająco udowodnił, że Norwid znał nie tylko zbiór Gautiera *Émaux et Camées* (1858), ale też antologię *Le Parnasse contemporain*, i to zarówno jej pierwszą serię (1866), między innymi z dziesięcioma wierszami Mallarmégo i ośmioma Verlaine'a, ale także drugą (1869, w obiegu od 1871, po wojnie), w której Mallarmé opublikował wersję wstępną (fragment) *Herodiady*. Dociekania analityczne doprowadziły też uczonego do stwierdzenia dynamicznej i potencjalnie twórczej różnicy między świadomością teoretyczną Norwida a jego praktyką poetycką, jeżeli chodzi o stosunek do parnasizmu i symbolizmu:

Świadomość teoretyczna Norwida jako poety bliskiego [...] parnasistom jest niebywale ostra. Zdaje on sobie sprawę, że neoklasycyzm ratuje sztukę „w epoce zepsucia i zniepokojenia formy” (list do Jana Koźmiana z 1850 r.). [...] „Zniknąć we wykonaniu dzieła! – oto sztuka” – mówi Psymach z *Kleopatry*. [...] istota formy urzeczywistnia się dla Norwida w rzeźbie, w [...] monumentalnym konturze marmurowej bryły. [...] *Lapidaria*, 1876 [...] Do niego zmierza tok dziejów [...] *Wczora-i-ja*, 1860. [...] Najciekawsze, że poeta tak konsekwentnie i szeroko ustanawiający parnasizm z równą energią przewycięża go w kierunku sztuki zacierającej kontury, wieloznacznej, zwiewnej, intymnej, działającej sugestią – czyli w kierunku symbolizmu[...] *Do Marcellego Guyskiego*, 1871¹².

Tym, co łączy Norwida i Mallarmégo w zakresie techniki poetyckiej, jest zdaniem Żurowskiego między innymi symbolizm i hermetyzm¹³, jakkolwiek obydwaj twórcy rozmijali się w czasie o całe pokolenie. W kontekście eseistycznego tomu Mallarmégo *Divagations* (1897) źródło hermetyzmu u francuskiego poety Żurowski dostrzegł w „specyficznej teorii artystycznego poznania”¹⁴. W konsekwencji wskazał drogą analizy na uderzające analogie,

¹² M. Ż u r o w s k i. *Między renesansem a awangardą... (Norwid i Gautier)* s. 148.

¹³ Tamże (*Norwid i symboliści*) s. 192: „Symbolizm jest nie mniej istotną cechą Norwida niż romantyzm i parnasizm”.

¹⁴ Tamże s. 198. A oto tamże fragment cytatu z *Divagations*, za którego pośrednictwem Żurowski prezentuje czytelnikowi teorię artystyczną Mallarmégo: „Pisanie – Kałamarz, jak świadomość krystaliczny, w środku mający swoją kroplę ciemności dlatego, żeby się coś stało; potem odsuń lampę. [...] człowiek idzie śladami czerni na białym. [...] zbiera te odległe arabeski, gdzie drzemią wspaniałości czekające na inwentarz, strzyga, węzeł, liście – i pokaż. Z przymieszką tajemnicy, koniecznej, ale trochę wypowiedzianej”.

właśnie pod tym względem, między ową teorią Mallarmégo a refleksją teoretyczną Norwida: w *Promethidionie* (1850), w rozprawce *Jasność i ciemność* (1850), w *Rzeczy o wolności słowa* (1869), w wierszu *Ciemność* (1877) (gdzie jedynie uduchowionemu myślicielowi przysługuje prawo do hermetyzmu, a czytelnik poezji staje się uczestnikiem ceremonii niemalże religijnej), w rozprawie *Milczenie* (1882). Dwa ostatnio wymienione teksty uznał za szczytowy punkt tego nurtu Norwidowej teorii i praktyki. W najpóźniejszej (1983) ze swoich czterech „norwidowskich” rozpraw Żurowski powrócił¹⁵ do sprawy hermetyzmu. Analizując uderzające podobieństwo użycia symbolicznych obrazów oraz kondensacji i eliptyczności treści w Norwidowym *Wczora-i-ja* (1860) i w *Á la nue accablante tu* (1895) Mallarmégo, wskazywał na przykładową bliskość *per analogiam* w odniesieniu do określonego nurtu (stylu) – zgodnie więc z zasadami komparatystyki systemowej, badającej zjawiska wymiany i dialogu wartości w rzeczywistej przestrzeni kultury współtworzonej w danej epoce przez różne literatury narodowe na sobie właściwe sposoby i w różnym rytmie. Ów dialog przybiera postać skomplikowanej pośredniości, gdy pomostem dla aksjologicznej różnicy staje się polemika poetycka jako echo cudzej wypowiedzi na temat tego samego punktu odniesienia. Jedną przestrzeń zamieszkują wówczas trzy różne światy, na pozór analogiczne, w istocie obce, a bywa że i wzajem o sobie nie wiedzące.

Żurowskiemu taka domniemana, lecz wielce prawdopodobna, sytuacja już w roku 1963 posłużyła do zbudowania komparatystycznego trójkąta: Norwid – Baudelaire – Mallarmé. W jego miniaturowej porównawczej monografii wiersza *Larwa z Vade-mecum* natrafiamy oto nieoczekiwane na interpretację dantejskiego krajobrazu *Źródła*, innego tekstu z tego samego tomu. Zafascynowany hipotezą Gomulickiego o polemice Norwida z Baudelairem, ukrytej nie tylko w kompozycji całości, ale i w poszczególnych wierszach, Żurowski wskazuje *Źródło* jako wykreowany obrazowo, kluczowy argument w owej polemice. Dostrzega przy tym paradoksalne pośrednictwo Mallarmégo i jego *Symphonie littéraire*, najpewniej znanej Norwidowi z pierwodruku w piśmie „L’Artiste” (1865):

Sądzę mianowicie, że w tym tekście zawiera się ni mniej ni więcej tylko recenzja z *Kwiatów zła* [...]. Samo *Źródło*, niezależnie od żądła polemicznego, jest rezultatem kontemplacji artystycznej, skoro ten emblematyczny krajobraz dziwnie przypomina tekst, który na ten sam temat i niemal w tym samym czasie, ale tylko pod wpływem zachwyty, pisał dwudziestoletni Mallarmé.

¹⁵ Tamże (*Hopkins, Mallarmé, Norwid*) s. 220: „Dwa utwory odznaczające się niezwyklej hermetyzmem”.

[...] Środkowa część tego tryptyku [...] brzmi jak następuje: „Ledwie otworzę mojego Baudelaire’a, natychmiast wciąga mnie zadziwiający pejzaż, który żyje pod spojrzeniem z intensywnością widzeń, jakie wyczarowuje głębokie opium. [...] Zamykam książkę i oczy, i szukam ojczyzny. [...] Nie mogę patrzeć wyżej niż cnoty teologiczne, tak niewymowna jest świętość – ale słyszę to słowo, wiecznie się rozlegające: Alleluja!”. Porównując *Źródło* z powyższym tekstem nie można nie dojść do wniosku, że Mallarmé sprowokował Norwida do wypowiedzi o *Kwiatach zła*, karcącej ich kult, a zwłaszcza tezę o religijności Baudelaire’a. Byłoby to pierwsze spotkanie tych poetów¹⁶.

Trudno nie dodać, że takiemu hermeneutycznemu spojrzeniu, gdy interpretując tropy konkretnych tekstów, ma się zawsze na widoku coś więcej, Żurowski zawdzięczał skuteczność swojego komparatystycznego wglądu. Mogłoby się wydawać, że z poszerzeniem pola jego norwidologicznych konstatacji wypadnie czekać do czasu odkryć z zakresu faktycznych kontaktów literackich Norwida. I tak też jest rzeczywiście. W książce Śniedziewskiego nie znajdziemy właściwie zbyt wielu wypowiedzi, które byłyby równoznaczne z formułowaniem nowych sądów poznawczych na temat istotnych cech czy to twórczości, czy to refleksji metaliterackiej polskiego poety. Skłonna jestem nawet zaryzykować twierdzenie, że to samo dotyczy i poety francuskiego. Ta obserwacja, to przekonanie, nie umniejsza jednak wartości naukowej omawianej pracy. Jej autor bowiem postawił sobie zupełnie inny cel. Wspomniałam już tutaj o budowaniu przezeń struktury argumentacyjnej wedle modelu „nowej retoryki”, odrzucającej i mimetyczne związki ze światem pozatekstowym, i tradycyjny dyskurs wiążący estetykę ze sferą idei (*logos z ethosem*). Śniedziewskiego interesuje nie tyle ewolucyjna historia literatury, współtworzona przez historycznoliteracką komparatystykę¹⁷, ile – jak informuje *Abstract* na stronie redakcyjnej jego książki – ewolucja poezji jako domeny języka poetyckiego i konfrontacja przemian estetycznych z kryzysem wartości. „Przeciwstawia” (termin nowej komparatystyki) sobie nawzajem teksty Norwida i Mallarmégo, tropiąc nowy język poezji i nowy sposób czytania. Milczenie jest tutaj formą relacji w świecie słów.

W rozdziale pierwszym *Mówić o milczeniu* jest ono opisane jako temat poetycki. Formą jego funkcjonowania okazuje się więc udział w muzycznej i słownej konstrukcji napięć wewnętrznych wiersza, przy okazji jednak badacz uwzględnia też rolę refleksji dyskursywnej w autokomentarzach i polemikach

¹⁶ Tamże. „Larwa” na tle porównawczym s. 170-176.

¹⁷ Zob. *Polonistyka w przebudowie* t. II, [tu] s. 164-171: E. F e l i k s i a k. *Ewolucyjna historia literatury (narodowej) a historycznoliteracka komparatystyka*.

warsztatowych. Zgodnie z przyjętą metodologią punkt wyjścia uwzględnia, co prawda, tło epoki i całości danego utworu, ale ostatecznie wywód opiera się na konfrontacji osobnych fragmentów poezji czy „ułamkowego” myślenia.

Podrozdział 1. „*Biała strona*” Mallarmégo przynosi charakterystykę tytułowej figury (metafory) milczenia, dość wczesnie wprowadzonej przez poetę, bo w okresie prac nad *Herodiadą* (1864-1866). Przez całe życie przezeń używana i przetwarzana, zawsze w funkcji symbolicznej, ale na coraz to wyższym szczeblu, z czasem nawet do końca przeszła drogę od znaku niemocy twórczej („Mallarmé nazwał modernistyczną muzę – muzą bezsilności” – pisze Śniedziwski, s. 35) aż po sugestywną zapowiedź nowej poetyki, poezji czystej (s. 46), zrywającej wszelkie więzi z rzeczywistością języka codziennego („język przestaje nazywać rzeczy, jego głównym zadaniem jest tworzenie sieci słów [...] znalezienie ekwiwalentów milczenia w samym języku”, s. 50).

Podrozdział 2. *Od „milczącej mowy” do „martwych znaków”* Norwida stara się w sposób analityczny uzasadnić tezę o istotnej roli młodzieńczych wierszy z lat 1840-1842 w kształtowaniu się refleksji ich autora nad możliwościami języka poetyckiego. W tym trudzie pomaga badaczowi kategoria milczenia, jako że w wierszach warszawskich Norwida milczenie, cisza, pustka i stany pokrewne pełnią nierzadko funkcję dominanty zarówno w roli tematu, jak i „realizacji bezpośredniej”¹⁸. Śniedziwski podkreśla przy tym różnicę między figurami milczenia u Norwida, skupionego na nieadekwatności słowa i myśli (jak romantycy, jak parnasiści), a „białą stroną” Mallarmégo, dla którego pismo było autonomicznym światem: „Bezsilność nie przytłacza Norwida; zastanawia się on raczej nad sensem pisma, które zdradza myśl” (s. 51). Twierdzi ponadto, że podczas gdy milczenie w poezji polskiej przełomu XVIII i XIX w. miało za tło dramat historii, u romantyków ów wybór zyskiwał autonomię i podłoże metafizyczne, w ścisłym związku z nieadekwatnością wyrazu jako problemem estetyki.

¹⁸ Rozróżnienie dwóch poziomów realizacji – pośredniej (poziom tematyczny) i bezpośredniej (poziom językowy) – przyjął autor za Izydorą Dąbską z jej artykułu *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne” 1963 nr 1 s. 78-79. Szkoda, że nie została wzięta pod uwagę późniejsza fundamentalna rozprawa Dąbskiej *O funkcjach semiotycznych milczenia*. W: t a ż. *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*. Warszawa-Poznań-Toruń 1975 s. 93-103 [prwodr. „Studia Semiotyczne” 2:1971]. Tam generalne rozróżnienie aspektów milczenia ma wyraźny kontekst egzystencjalny: „trzeba rozpatrywać milczenie jako pewien fenomen ludzkiego bycia w świecie, związany – choć to brzmi paradoksalnie – z mową i z językiem, w jego rozlicznych funkcjach instrumentalnych. [...] Poświęcając rozważania tej pracy semiotycznym funkcjom milczenia, położyłam nacisk na jego rolę jako środka informacji i ekspresji” (tamże s. 93, 103).

Przyznawszy rację tym, którzy dostrzegli (jak Gomulicki) ezopową mowę niektórych wczesnych wierszy Norwida, wskazuje na wyraźniejszą tendencję do indywidualizmu. Wiersz *Do piszących*, w którym pismo zostało określone jako „martwe znaki”, dał Śniedziowskiemu asumpt do tezy o rozczarowaniu poety bezradnością i pisma, i głosu. Trudno jednak zgodzić się z jej rozwinięciem:

We wszystkich tych tekstach Norwid przestaje podkreślać uprzedniość idei oraz jej niewysłowny charakter. [...] Te poszukiwania prowadzą ku odkryciu, które stanie się fundamentem jego przyszłej poezji, a nawet twórczości teatralnej, i w którego centrum znajduje się teoria poezji bezosobowej oraz zagadnienie dekompozycji języka (s. 66).

U autora *Do piszących* czy *Pióra* dualizm idei poprzedzającej tekst i jej językowego wyrazu przesądzał bowiem i później o jego odporności na pokusy czystego estetyzmu, pomimo rosnącej fascynacji eksperymentami z pismem, językiem, typografią.

Podrozdział 3. *Poezja dla poezji?* Mowa tu o pozornej sprzeczności między obrazem poety bezsilnego i obrazem poety rzemieślnika, znamiennej dla obydwu twórców, która znika po odrzuceniu więzów języka codziennego. Norwid w *Przedmowie* do *Vade-mecum* i Mallarmé w wierszu *Salut* odsłaniają przed czytelnikiem perspektywę trudnej lektury, ale rozwiązanie tkwi w samej materii wierszy: „z jednej strony pismo wmieszane jest w bój bez końca z tym, co niewyraźne, niewysłowne, z drugiej zaś – zarówno Mallarmé, jak i Norwid świadomie poszukują w języku tropów milczenia: w ten właśnie sposób staje się ono nie tylko poetyckim tematem, ale prawdziwym elementem języka” (s. 76).

Rozdział drugi *Teoria milczenia* dotyczy retorycznej podstawy książki Śniedziowskiego. W podrozdziale 1. *Ku „nowej retoryce”* znajdziemy kwestie omawiane we *Wprowadzeniu*, a teraz uściślone w kontekście historycznym: od Cycerona *De oratore* i kontynuacji jego szkoły (skupionej na elokucji) do przełomu XVIII i XIX w. (praktycznie zawężonej do tropów), poprzez romantyczny kryzys retoryki klasycznej (głównie na przykładzie literatury niemieckiej¹⁹), aż po niektóre idee retoryki XX w. (jak w pracach Gérarda Genette’a, Rolanda Barthes’a, Tzvetana Todorova, Romana Jakobsona), wybrane przez autora książki pod kątem swoich badań: „Wynika to z faktu, iż inne nurty współczesnej retoryki nie pozwalają na rozwinięcie problemu milczenia jako

¹⁹ Zob. wyżej mój przypis o książce V. Klemperera – brak tej lektury wyraźnie ogranicza tutaj argumentację Śniedziowskiego w kontekście perypetii francuskiego klasycyzmu.

elementu języka” (s. 81). Podobnie dobrowszy przykłady z Mallarmégo i Norwida, badacz kunsztownie domyka na nich gorset teorii, opartej na retoryce figur, którą z milczeniem powiązali przywołani przezeń Jean-Gérard Lapacheri (*Silence et indicible dans les traités de rhétorique*, 2002) i Jean de Palacio (*Le silence du texte. Poétique de la Décadence*, 2003), a wcześniej Stefania Skwarczyńska (*Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, 1947). Gdy twierdzi on, że u obu poetów wszystkie wymienione cechy są „w sposób wyraźny obecne”, a sam akt pisania „opiera się w całości na nawiązywaniu wewnętrznych relacji między słowami” (s. 90), to trudno nie zauważyć, jak Norwid się z owego gorsetu wymyka.

W podrozdziale 2. *Co to znaczy pisać?* Norwid ustępuje pola Mallarmému, wokół którego nie bez racji koncentruje się argumentacja na rzecz wagi autotelicznego pisma. Norwid na długo przed Mallarmém w swoich wczesnych wierszach rozważał rolę pisma, jednak – co przyznaje Śniedziwski – jego „refleksja dojrzała dopiero we Francji, w Paryżu. Pod koniec lat siedemdziesiątych [...] napisał wiersz *Nie myśl, nie pisz...*, który rozwija niektóre idee obecne już w tekstach *Do piszących* lub *Pióro*” (s. 91). Mallarmé natomiast nową poetykę pisma, sformułowaną w eseju *Akcja ograniczona* (*L'Action restreinte*, 1895), kształtował w praktyce poetyckiej *Herodiady* i *Popołudnia fauna* (*L'Après-midi d'un Faune*, ostateczna albumowa ed. 1876) jako dwudziestolatek już w latach 60. Dodajmy, że kontekstem dla niego były nie romantyzm, lecz parnasizm i współtworzony modernizm. Przeżywa kryzys metafizyczny, poszukując sensu w piśmie, „które zastanawia się nad sobą samym i nie próbuje nawet wcielać zewnętrznej rzeczywistości” (s. 94), obsesyjnie dąży do eliminacji przypadku dzięki pracy nad językiem, rozważa relacje poezji z muzyką, pisma z partyturą. Ostatecznie jednak uznaje przewagę poezji i „sięga raczej po symbolikę bieli i czerni, by przypomnieć to, co kluczowe w jego zajęciu [...] To komponowanie słów” (s. 99).

Inaczej Norwid: „usiłuje zdefiniować fragmentaryzację pisma przede wszystkim jako konsekwencję, nawet ontologiczną, swych problemów z ekspresją. [...] Na czym więc polega Norwidowski projekt nowej poetyki? Składa się on przede wszystkim z trzech elementów: formalnego, stylistycznego i filozoficznego” (s. 107). Pismo fragmentaryczne „może być zarazem skonfrontowane z niewypowiedzianą sferą myśli. W taki też sposób koncepcja Norwida zbliża się do teorii Mallarmégo” (s. 108). Tak naprawdę chodzi o milczenie: o to „związane z obecnością lub brakiem głosu poety oraz, po drugie, o milczenie jako figurę języka poetyckiego” (s. 111).

Podrozdział 3. *Zanik głosu poety* zajmuje się kwestią wyższości pisma nad głosem. U Mallarmégo przekonanie o możliwości uwolnienia się tekstu literac-

kiego od związków z autorem, z jego życiem, z jego koncepcją sztuki sygnalizowało modernistyczny charakter teorii. Śniedziewski zakorzenia aż tam „śmierć autora” ogłoszoną przez Barthes’a i „przekroczenie *ja* subiektywnego” wskazane przez Kristevą²⁰ z myślą o wielkim projekcie Mallarmégo, o jego niedokończonej (niemożliwej?) *Księdze (Le Livre)*. Podkreśla też jednak odmienne stanowisko Norwida, wciąż związanego z romantyczną tradycją poezji osobistej: „Norwid zatrzymuje się i nie dopuszcza do całkowitego wymazania figury autora. [...] Ten decydujący krok postawiony został przez Mallarmégo i kilku poetów, którzy pojawili się po nim” (s. 115).

Bardziej radykalny nawet od Mallarmégo był Arthur Rimbaud ze swoim słynnym zdaniem „JA to ktoś inny” (*Je est un autre*). U Norwida bywa, że autor usuwa się w cień na rzecz ekspozycji stylu: „Nieobecność autora jest krańcowym punktem refleksji Norwida na temat milczenia; co więcej, pojawia się ona jedynie w *Czarnych kwiatach* i *Białych kwiatach*. [...] Milczenie, którego domaga się Norwid w *Białych kwiatach*, wymaga nowego języka. To właśnie dlatego Ryszard Nycz słusznie stwierdził, że w obu esejach [...] Norwid przekroczył ramy klasycznej retoryki i rozpoczął poszukiwanie retoryki nowej” (s. 122, 124). Pod koniec tego podrozdziału autor wskazuje na łączący obu poetów mit Orfeusza – na jego echo takie, jakie znamy z malarstwa XIX w.: rozszarpanego przez Menady, śpiewaka milczącego. W tej postaci przywołuje go *Fortepian Szopena*. U Mallarmégo jest przywołany pośrednio. Reprezentuje go ucięta głowa Jana Chrzciciela w *Herodiadzie*: „To, co nam pozostaje, to czarne pismo rozsiane na białej stronie [...]” (s. 130).

Rozdział trzeci *Mówić milcząc* poświęcony jest szczegółowej charakterystyce pisma jako „doświadczenia granic ekspresji” (s. 131). Badane są różnorodne środki, które pozostają poecie po zanegowaniu wyłączności retoryki dyskursywnej, bo przecież: „Odrzucenie poezji retorycznej nie jest jednak tożsame ze skrajną negacją literatury” (s. 132). W trzech paragrafach – 1.1. *Litera*, 1. 2. *Wers*, 1. 3. *Typografia* – jedyne podrozdziału (III. 1. *Pismo milczenia*) śledzimy analizę sposobów dekompozycji języka, służącą lepszemu poznaniu roli figur poetyckich, które na różnych poziomach sugerują milczenie w tekście. Autor książki zwraca uwagę na to, że napięcie między głosem a pismem oraz wynikające stąd wkraczanie w kompetencje lingwisty, pojawiało się w XIX-wiecznej refleksji nad poezją i przed symbolizmem (choćby u Mic-

²⁰ J. K r i s t e v a. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle. Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974 s. 136.

kiewiczza czy wczesnego Baudelaire'a). W drugiej połowie stulecia, gdy proces kryzysu retoryki nabral intensywności, poszukiwaniom nowej poetyki coraz wyraźniej towarzyszy wewnątrztekstowy dialog milczenia i muzyki ukrytej pośród słów, liter i wszechobecnej bieli stron.

Śniedziwski nasycyca omawiany tu rozdział wieloma analizami utworów Mallarmégo i Norwida, uzasadniającymi tezy o bogactwie nowatorskiej inwencji, jakkolwiek tylko ten pierwszy jest konsekwentny w skrajności eksperymentów. Na koniec, w podsumowaniu inspirujących i często odkrywczych sądów o tak bardzo różniących się między sobą meandrach ich drogi twórczej, widzimy, jak dalece pomocne okazały się w tym względzie narzędzia „nowej retoryki”. Za ceną zdobyci tych analiz uznaje badacz odkrycie na swój użytek ścisłego związku milczenia z poetyką sugestii. W przypadku Mallarmégo służy jej zwłaszcza niedokładność, która „nie dotyczy ani konstrukcji wiersza, ani oczekiwanego efektu [...]; dotyczy za to relacji między wierszem a światem” (s. 177). Norwid (w eseju *Milczenie*) analogiczną rolę przypisuje przybliżeniu. Obu im chodzi o to, aby porzucić jasność i przejrzystość – wraz z ideałem poezji klasycznej. Taka postawa twórców stawia jednak nowe wymagania przed czytelnikiem: „Norwid i Mallarmé oczekują od swych czytelników zarówno wysiłku intelektualnego, jak i pewnego rodzaju empatii, która konieczna jest do celnego odczytania chwil milczenia” (s. 180). Śniedziwski dodaje, że wymagania te – u Norwida na przykład w wierszu *Ciemność* i w wykładach *O Juliuszu Słowackim*, u Mallarmégo w esejach *Tajemnica w literaturze (Le Mystère dans les lettres)* oraz *Muzyka i literatura (La Musique et les lettres)* – „wpisują się doskonale w dużo szersze ramy hermeneutyki w XIX wieku” (tamże).

Rozdział czwarty *Czytać milczenie* skupia się wokół kilku podstawowych aspektów lektury. Autorowi chodzi o argumentację na rzecz przekroczenia dziewiętnastowiecznego modelu hermeneutyki (jak jeszcze u Diltheya) i zajęcia się analityczną pracą nad językiem – i to w odniesieniu zarówno do poezji, jak i do pracy badawczej. Zamiast przekazu ukrytego w tekście nowy czytelnik ma tropić meandry sensu kreowanego wewnątrz tekstu kosztem milczenia wszelkich głosów ze świata (jak według niego chciał nie tylko Mallarmé, lecz i Norwid). Wynikałoby stąd, jak sądzę, że nowoczesność to sprawa nie dla głupców, ale i nie dla tych, co myślą o rozporządzaniu własnym głosem. Czytelnik dla nowej poetyki idealny jest w istocie niewolnikiem pisma. Ma porzucić staroświeckie pytanie o swoje miejsce w świecie, o identyfikację i empatię: „przypis, którym Mallarmé opatrzył tekst zatyłowany *Igitur*: «to opowiadanie odwołuje się do Inteligencji czytelnika, która sama reżyseruje rzeczy» [...] wiąże się ściśle

z pismem. [...] Czytelnik widzi się w tekście, ponieważ to on właśnie nadaje znaczenie wierszowi” (s. 183).

W przypadku Mallarmégo warto przyznać rację Śniedziowskiemu, gdy (s. 185) – zgodnie ze słowami poety z listu do Henriego Cazalisa (1864): „Rozpocząłem wreszcie moją *Herodiadę*. Z przerażeniem, ponieważ tworzę język, który musi koniecznie błyszczyć zupełnie nową poetyką, którą mógłbym zdefiniować w dwóch słowach: *Malować nie rzecz samą, ale efekt, który ona wywołuje*” – postanawia zastąpić sens (perswazję) i znaczenie (mimetyzm) pojęciem efektu. Mallarmé bowiem był, w teorii i w praktyce, konsekwentnym i skutecznym reformatorem poezji, dobrze rozumiejącym swoją rolę w szeroko pojętej epoce nowoczesności, zwróconej ku formie jako podstawie budowania światów niespotykanych w naturze: mimo ataków krytyki, cieszył się uznaniem swojego pokolenia. Trudno jednak przyjąć z aprobatą metodologiczny uniwersalizm tego postanowienia, gdy ma ono sterować dalszym ciągiem prezentowanej książki, obejmując również język badań nad Norwidem: „Od tego momentu chciałbym zastąpić pojęcia «sens» i «znaczenie» terminem zaproponowanym przez Mallarmégo: «efekt»” (s. 186). Ale nasz autor ma do tego prawo, bo przecież – jak już wspomniałam w tym szkicu – chodzi mu nie o poznanie rzeczywistości, lecz przede wszystkim o argumentację na rzecz nowej retoryki milczenia, na wypróbowanie jej jako środka „nowej komparatystyki”. Dla Norwida reformowany przezeń język poetycki miał być przede wszystkim sprawniejszym narzędziem. Nigdy nie stał się celem autotelicznym, jedynym. Trzeba też jednak dodać, że na kartach niniejszej książki Śniedziowski nieraz potwierdzał ten stan rzeczy, nie manipulował bogactwem Norwidowskiej poezji otwartej na świat, jego odmiennością od bogactwa form Mallarmégo.

Wysoki poziom świadomości różnicy między obydwojema poetami znajduje potwierdzenie w rozwinięciu omawianego rozdziału: po tu zreferowanych tezach wstępnych zdecydowana większość analitycznych przykładów i ogniw argumentacji, w podrozdziałach 1. *Niedojrzała publiczność*, 2. *Lektura aktywna*, 3. *Warunki lektury* oraz 4. *Lektura jako sztuka rozumienia*, wiąże się z twórczością Mallarmégo. Spośród jego esejów i konceptów teoretycznych, o wielkiej wadze dla francuskiego modernizmu, szczególnie często pojawiają się wspomniane już tutaj późne dzieła: *Muzyka i literatura* (1894), *Akcja ograniczona* (1894) i *Tajemnica w literaturze* (1895), a także *Książka, narzędzie duchowe* (*Le Livre, instrument spirituel*, 1895) i szkice do *Księgi* (*Le Livre*), niedokończonego dzieła życia²¹, jak też niektóre wiersze. Z Norwida funkcjonują w tej argu-

²¹ Do obszernej i kompetentnej bibliografii w książce Śniedziowskiego warto byłoby dodać

mentacji: *Pismo* i *Do piszących*, *Ciemność*, *Do Walentego Pomiana Z.* oraz listowne wypowiedzi na temat *Quidam*. Na koniec jednak dwaj poeci spotkają się we wspólnym kontekście z pożytkiem dla głównego tematu: „Zagadnienie lektury [...] musiało nawet pojawić się w rozważaniach Norwida, jak i Mallarmégo jako konsekwencja retoryki milczenia. [...] wymagają od nas porzucenia lektury sentymentalnej oraz, z drugiej strony, czysto pragmatycznej” (s. 228).

Rozdział piąty. *Przeciwko milczeniu* ma za temat problemy Mallarmégo i Norwida z krytyką, wobec każdego z nich na swój sposób nieskłoną do analizy z wolą zrozumienia. Dominantą zarzutów, wynikających z odrzucenia reformatorskiego projektu nowej poetyki – Śniedziwski w obu przypadkach nazywa go projektem retoryki milczenia – było oskarżenie o ciemność i niezrozumiałość. W podrozdziale 1. *Przeciwko Mallarmému* dowiadujemy się o braku uznania ze strony środowisk literackich i uniwersyteckich (s. 230). W kręgach naukowych istotną rolę odegrała lekceważąca wypowiedź Ferdinanda Brunetièrè’a w książce *L’évolution de la poésie lyrique* (1894), upowszechniona jeszcze za życia poety: „Inne powody nie pozwoliły mi mówić o Stefanie Mallarmém – pierwszy z nich wynika z faktu, iż nawet z pomocą jego egzegetów nie byłem go w stanie zrozumieć” (cyt. s. 230).

Najwięcej uwagi poświęca Śniedziwski analitycznemu studium Catulle’a Mendèsa *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, raportowi przeznaczonemu dla ministra edukacji i sztuk pięknych (1903), a dotąd bardzo rzadko komentowanemu. Zdaniem naszego autora Mendès osądza Mallarmégo bardzo surowo i, doceniwszy wczesne wiersze (jeszcze spod znaku parnasizmu), nie akceptuje „chorobliwej” poetyki z jej hermetyzmem i antyperswazyjną ciemnością. Opisuje modernizm z punktu widzenia tradycji: „Taki stan rzeczy pogłębia się jeszcze, gdy Mendès dodaje, iż główną funkcją poezji jest [...] również oddziaływanie na rzeczywistość. W jego opinii najpiękniejsze karty romantyzmu, to znaczy XIX wieku, dziedziczą dyskursywny element Rewolucji. Bez zastanowienia Mendès łączy zatem literaturę z polityką i ideologią” (s. 241). W krytyce Mallarmégo ze strony środowisk literackich największą sławę zyskał artykuł Marcela Prousta *Przeciwko niezrozumiałości* (*Contre l’obscurité*, 1896), jakkolwiek „Proust ani razu nie wspomina nazwiska poety i kieruje główne zarzuty przeciwko tak zwanej nowej szkole, czyli przeciwko symbolistom. [...] Według niego poeta jest zobowiązany imitować naturę jako

studium i graficzną prezentację projektu *Księgi*: E. B e n o i t. *Mallarmé et le Mystère du „Livre”*. Honoré Champion, Paris 1998.

doskonałą formę życia, ciemną w swych głębiach i doskonale jasną w swej ekspresji” (s. 242, 245). Na koniec podrozdziału Śniedziwski stawia odkrywczą tezę, że esej *Tajemnica w literaturze* nie powstał jako odpowiedź Proustowi (odnoszącemu się do Mallarmégo z respektem), lecz spowodował go raczej drukowany w tymże numerze „La Revue Blanche” tekst Luciena Muhlfelda *O jasności* (*Sur la Clarté*), dający karykaturę koncepcji Mallarmégo.

Podrozdział 2. *Przeciwko Norwidowi* zdaje relację z perypetii polskiego poety z krytykami, w zasadzie już opisanych przez norwidologię. Na uwagę zasługuje tu jednak przenikliwość, z jaką Śniedziwski na kilku stronach interpretuje wystąpienia w tej mierze Kraszewskiego:

Opinia Józefa Ignacego Kraszewskiego wydaje się [...] niezwykle cenna. Nawet jeśli należy on do grona najbardziej surowych i nieprzejednanych krytyków twórczości Norwida, konieczne jest przytoczenie jego sądów – choćby z tego powodu, że jego analizy należą do najgłębszych i najlepiej rozwiniętych. Co więcej, sam Norwid miał wiele respektu dla tego powieściopisarza [...] Kraszewski doskonale rozpoznał główną cechę nie tylko *Rzeczy o wolności słowa*, ale całej twórczości Norwida: dlatego właśnie pisze o jej niewykończeniu, o fragmentacji tekstu oraz formie, która zaskakuje i czyni lekturę trudną, czasami niemożliwą. [...] Wraz z Józefem Ignacym Kraszewskim drugi istotny element [...] we wszystkich tekstach pisanych przeciwko Norwidowi: nie tylko język poety jest nieczytelny i nużący, ale – co może bardziej przerażające – jego wiersze nie oferują żadnego stałego sensu, możliwego do przewidzenia i dyskusji, ich znaczenie nie jest jasne. [...] Otóż wielu krytyków było przekonanych co do dwóch rzeczy: po pierwsze, [...] każdy wiersz posiada niezmienny sens, który winien być odkryty; po drugie – poszukiwanie tego sensu nie musi się odbywać na drodze językowej analizy, [...] Oczywiście podobne postulaty miały się nijak zarówno do teorii, jak i poetyckiej praktyki Norwida (s. 255, 257, 260).

Śniedziwski słusznie nie przypisuje jednak Norwidowi radykalizmu Mallarmégo (jak dzisiaj niektórzy dekonstrukcyjniści), mówi o drodze: „Norwid oddala się zarówno od tradycji czysto retorycznej, jak i romantycznej” (s. 264).

Na koniec podrozdział 3. *Obrona dwóch poetów* – w trzech paragrafach poznajemy strategię obronne na miarę możliwości każdego z nich. Wobec tego, że sytuacja Norwida była z wielu oczywistych względów trudniejsza, nie zdobył się on na tak zdecydowaną polemikę z niesprawiedliwą krytyką, jak to uczynił Mallarmé w esej *Tajemnica w literaturze*. Śniedziwski wskazuje na skromną rekapitulację poglądów i polemikę z zarzutami Augusta Cieszkowskiego i Zygmunta Krasińskiego w rozprawce *Jasność i ciemność* (1850). W podrozdziale tym udało mu się jednak tak „zestawić *Tajemnicę w literaturze* z wybranymi utworami Norwida, by wykazać różnice i podobieństwa w reakcjach obu poetów na wrogie wypowiedzi krytyki” (s. 265).

Rozdział szósty *Usłyszeć milczenie* stanowi zamknięcie argumentacji, przeprowadzonej w książce na rzecz organizującego ją konceptu „retoryki milczenia”. Punktem wyjścia wywodów jest wysunięcie na plan pierwszy sytuacji dotąd pozostawianej w cieniu przez autora, czego świadomość tym bardziej skłaniała mnie w mojej refleksji polemicznej do dystansowania się od niektórych jego sądów. Chodzi mianowicie o to, że obaj poeci, każdy na swój sposób, dzięki duchowej sile nieprzeciętnej wyobraźni i myśli dysponującej wolnością, badali wytrzymałość formy, aby wyzwoliwszy się z jej gorsetu, podjąć próbę odpowiedzi na pytanie o potencjalny sens bytu poza granicami milczenia. Śniedziwski przyznaje teraz: „Jak wielu innych twórców XIX wieku, [...] Mallarmé i Norwid postanowili skonfrontować ich koncepcję milczenia względnego (to znaczy związanego z dekompozycją języka) z milczeniem absolutnym bytu boskiego” (s. 273). Zacytujmy też jeszcze i kolejne zdanie badacza, który językowo tkwi nadal w gorsecie swojej teorii: „Zaangażowanie językowe i poetyckie implikuje zatem pytanie o Boga – zarówno na poziomie konceptualizacji czy natchnienia, jak i uzasadnienia lub, wprost przeciwnie, negacji poezji” (s. 274). Dopiero przywoławszy książkę Marii Kalinowskiej²² z jej dość oczywistym przeciwstawieniem sakralnej wizji rzeczywistości (romantycznej) i pustej transcendencji (modernistycznej), przyznaje, że „w tym kontekście Norwid i Mallarmé, do tej pory tak sobie bliscy, zaczynają wyraźnie się różnić” (s. 274).

Analitycznej egzemplifikacji owych różnic wynikłych z dwubiegowości postaw wobec metafizyki poświęcone są dwa podrozdziały.

W pierwszym (1. *Między obecnością a nieobecnością*), po charakterystyce (na przykładach) sakralnej wizji świata i poezji w romantyzmie francuskim (Alphonsa Lamartine’a i Victora Hugo) i polskim (Adama Mickiewicza), następuje najpierw analityczna prezentacja milczącej obecności Boga w twórczości Norwida (*Quidam, Krakus, Wanda, Próby, Modlitwa, Assunta, Sieroctwo*), by potem przejść do ilustracji innych postaw. Po analizie wierszy Alfreda de Vigny *Góra Oliwna (Le Mont des Oliviers, 1862)* i Gérarda de Nerval *Chrystus w Ogródzie Oliwnym (Le Christ aux Oliviers, 1844)*, jeszcze nie z pustą transcendencją, ale już z poczuciem braku lub śmierci Boga, mamy wreszcie przejście do Mallarmégo: „projekt Mallarmégo jest prawdopodobnie najbardziej radykalną w XIX wieku propozycją, która zastępuje religijną transcendencję poetycką immanencją [...] Otchłań, o której pisze Mallarmé, jest więc od-

²² M. K a l i n o w s k a. *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989.

kryciem, które stało się możliwe dzięki zaangażowaniu poetyckiemu, nigdy filozoficznemu, a jeszcze mniej teologicznemu. A jednak otchłań ta odpowiada wizji świata bez Boga, zatopionej w Nicości. [...] Mallarmé czyni jeszcze jeden krok, sugerując, że Bóg i dusza ludzka istnieją jedynie jako duchowe konstrukcje. [...] jedyną możliwą prawdą jest <<Nic>> (*le Rien*), to znaczy nieistnienie form, które nie byłyby skonstruowane przez nas samych” (s. 288, 291). Śniedziwski zwraca uwagę na fakt, że negacji obecności Boga towarzyszy apoteoza artysty – władcy z mocą kreacji, jako że dla Mallarmého: „poezja nie jest wcieleniem żadnej wartości metafizycznych czy religijnych w tradycyjnym sensie tego słowa, ponieważ to ona sama jest religią. Przyglądamy się tu zatem kryzysowi wartości” (s. 295).

Podrozdział 2. *Epifania prawie mistyczna i fikcyjna* skupia się na prezentacji związku różnych postaw wobec metafizyki z odmiennością stosunku do słowa poetyckiego. Tytułowe atrybuty epifanii przyporządkowane są odpowiednio Norwidowi i Mallarmému. Norwid, poeta na przecięciu dwóch epok, pragnie odkryć obecność milczącego Boga w tajemnicy dzieła poetyckiego, owocu pracy nad słowem także w jego religijnym wymiarze. Drogą analizy wiersza *Do zeszej* Śniedziwski tropi wynikające stąd niemal mistyczne napięcie oraz pęd do metafizycznego uzasadnienia poezji. Twierdzi, że wezwanie adresatki do opuszczenia „sieni” (grobu), odrzucenia głazu z tekstem epitafijnym i wzlotu do Boga jest w istocie także wezwaniem do porzucenia wiersza. To poza jego granicami czeka niewysłowny Bóg, gdy dzięki milczeniu „nieobecność staje się w niezrozumiały sposób obecnością Nikogo [...] tekst poetycki otwiera się na boską perspektywę; *Do zeszej* jest więc epitafium, które staje się epifanią: w oczach poety jego wiersz jest mniej istotny jako poetycki gatunek (epitafium) niż jako afirmacja boskości (epifania)” (s. 301)²³. Nie mniej miejsca zajmuje analiza *Rzeczy o wolności słowa* jako Norwidowskiej drogi do źródeł. Z myślą o dalszym ciągu argumentacji badacz buduje wnioski „pozwalające [...] przyjąć się metafizyce Norwida oraz jego koncepcji epifanii poetyckiej w kontekście epifanii fikcyjnej [...] w twórczości Mallarmého” (s. 302).

Spośród wierszy Mallarmého szczególną rolę w omawianym podrozdziale odegrały: *Unosząc swe paznokcie...* (*Ses purs ongles...*, 1868), *Wachlarz panny*

²³ Śniedziwski nie przywołuje tekstu S. Sawickiego „*Tam, gdzie jest N i k t i jest O s o b a*”. O wierszu „*Do zeszej*”. W: t e n ż e. *Norwida walka z formą*, a jego analiza zawdzięcza Sawickiemu wiele, choć idzie o krok dalej, łącząc wątek metafizyczny z pismem, z „przekroczeniem” wiersza. Przy tym, nie wiedzieć czemu, cytuje pracę J. Sochonia z roku 2000, pisząc o teologii negatywnej (apofatycznej), podczas gdy kilkanaście lat wcześniej na jej związku z wierszem Norwida odkrywczo zwrócił uwagę w swoim esejku Sawicki.

*Mallarmé (Autre éventail, 1884), Dziewicze, żywe, piękne dziś... (Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui..., 1885) oraz Wachlarz (Éventail, 1891). Pierwszy z nich „wpisuje się już w główną linię kryzysu oraz odkrycie Nicości i Piękna [...] poszukuje tylko poetyckiej immanencji” (s. 307). Dominuje w nim chwyt lustrzanego odbicia, organizujący fikcyjną przestrzeń wokół nierealnych przedmiotów. Nie ma tu miejsca na epifanię, a wzlot okazuje się fikcją: „Figura Boga i transcendencja zastąpione zostają poetyckim obrazem, obrazem niepewnym, bo uzależnionym od pozycji lustra, od jego czystości” (s. 312). Ów gest symboliczny „fikcyjnego wzlotu” powtarza się w obu wierszach z wachlarzem. I wreszcie w *Dziewiczym, żywym, pięknym dziś...* staje się symbolem ostatecznej klęski, fikcyjnym trzepotem skrzydeł łabędzia uwięzionego w tafli lodu, pod na zawsze zamkniętym niebem. Dla Śniedziewskiego lektura tych wierszy jest podstawą do afirmatywnego podsumowania ostatniego etapu retoryki milczenia, po rezygnacji z sensu przekształcającej się w jego książce coraz to wyraźniej w *retorykę efektu*:*

Zatem i epifania staje się problematyczna lub co najmniej fikcyjna [...]. Nie odsyła nas bowiem do żadnej instancji zewnętrznej, do żadnego bóstwa czy wiecznej prawdy, ale wprost przeciwnie, dowodzi, iż istnieje tylko poetyckie pismo oraz że wszelkie poszukiwania winny dotyczyć immanencji poetyckiego efektu (s. 318).

Książkę zamyka *Zakończenie*, zbierające wątki rozwijane w polu argumentacji, wobec których zajmowałam krytyczne stanowisko już wcześniej, komentując wywody autora. Warto jednak dodać, że teraz Śniedziewski wysuwa na plan pierwszy pismo – sedno modernistycznego eksperymentu, konsekwentniej realizowane przez Mallarmégo. Co do Norwida, to badacz wpada we własną pułapkę. Gdy twierdzi, że poeta ceniący związek słowa z myślą dojrzał do „refleksji nad rolą milczenia oraz granicami pisma” (s. 321), nie zauważa (nie chce widzieć?), że ten sam problem szczegółowo i wszechstronnie zgłębiał Sawicki w cytowanej przezeń *Norwida walce z formą* (1986). Owszem, w innej terminologii, ale za to – formułując weryfikowalne sądy poznawcze. I za grosz nie dajemy wiary, czytając dalej wyznanie autora: „badania, będące w przypadku Mallarmégo kontynuacją wcześniej pojawiających się tez, stały się w moim odczuciu dużo bardziej rewolucyjne w odniesieniu do Norwida” (s. 323). Bo nie poszerzenie wiedzy o Norwidzie jest zasługą tej książki, lecz zaprojektowanie i po części udana weryfikacja konstruktów teoretycznych, nazwanego kolejno nową retoryką, retoryką milczenia, retoryką efektu. Czy jest to eksperyment powtarzalny – nie wiemy. W każdym razie pisząca te słowa zgadza się z autorem, gdy twierdzi on: „Opracowania Sawickiego czy Józefa

Franciszka Ferta zawierają w sobie wiele użytecznych spostrzeżeń, ale ich metody pozostają w opozycji wobec metody, po którą sięgnąłem w niniejszej pracy” (s. 323). Jest to zdanie prawdziwe (i bardzo dobrze), jednak zdumiewa „ale” pobrzmiwające oceną, jak gdyby zaprezentowana teoria stanowiła obiektywne kryterium wartości²⁴.

POETRY AND THOUGHT WILL COME OUT SAFE
AND SOUND EVEN FROM THE STRAIGHTJACKET OF THEORY

S u m m a r y

The article is a critical discussion of a book by Piotr Śniedziewski, who made the subject of his research a comparative analysis of the work and thought of two poets of the second half of the 19th century: Mallarmé and Norwid, treating them both as precursors of the esthetics of modernism. The author of the review remarks that the analytical arguments of the book are subjected to its real and main aim, that is practical verification of the theoretical construct projected by the Poznań researcher. The construct is the “rhetoric of silence” that could replace the traditional category of rhetoric based on classical models. After a synthesizing characteristic of the whole that is competently and clearly built by the author very well read in the poetry of the researched epoch and in the literature of the subject, the reviewer reminds shortly the achievements to date of comparative Norwidology, with the publications by Maciej Żurowski leading the way. Next she presents six chapters as subsequent stages of Piotr Śniedziewski’s argument, commenting them economically, in a way that does not disturb objectivity of the presentation. The predominant feature of the commentaries is the reviewer’s conviction that although the author emphasizes the connections between Norwid and Romantic poetry as well as his philosophy that is distant from modernism, the thesis about a common basis of both the poets’ work is a peculiar attempt at imposing a straightjacket of an a priori constructed theory on the subject he studies. However, the work of both the poets (both their poetry and thought) emerges victorious from this ordeal. It is so both because of the resistance of art as a domain of independent mastery, and of the fact that Śniedziewski, a follower of the “new comparative study”, comparing rather differences than similarities, consciously dissociated himself from extreme deconstruction that is in fashion. Hence ultimately there are no losers in the book: the rhetoric of silence does work in the workshop practice, and works by the two outstanding poets are not overshadowed by a risky interpretation. From the point

²⁴ Na koniec (na wety) polecam mało znany tekst Macieja Żurowskiego, datowany „(juin 1939)”: *Les poèmes hermétiques de Stéphane Mallarmé. Essais d'interprétation*, Seminaria Języków i Literatur Romańskich Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1947, ss. 20. Egzemplarz z dedykacją dla Jerzego Michalskiego jest w Bibliotece IBL PAN, z sygnaturą F 24750 – pochodzi ze zbiorów Fundacji Jana i Jadwigi Michalskich.

of view of Norwidology let us just add that we still have to wait for broadening the comparative background of his work.

Transl. Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Norwid, Mallarmé, milczenie, modernizm, komparatystyka, retoryka, milczenie, tekst, pismo, sens, efekt, dekonstrukcja, hermeneutyka.

Key words: Norwid, Mallarmé, silence, modernism, comparative study, rhetoric, text, writing, meaning, effect, deconstruction, hermeneutics.

ELŻBIETA FELIKSIĄK, em. prof. zw. Uniwersytetu w Białymstoku. Polonistka i germanistka UW, tytuł profesora (2000). Na UW do 1968; 1975–2010 polonistka białostocka (Filia UW, od 1997 UwB) i 1984/85 germanistka KUL. Kierownik Zakładu Teorii i Antropologii Literatury (1991–2010); przewodnicząca RN (1993–1999); dyrektor IFP (2002–2005). Wypromowała siedmiu doktorów.

Bada literaturę XIX i XX w. w kontekście hermeneutyki filozoficznej i antropologii kultury. Autorka i współautorka ponad 20 książek (w tym naukowych edycji źródeł i przekładów), m.in.: *Budowanie w przestrzeni sporu. Ethos literatury w sytuacji kryzysu europejskiego pluralizmu: Tomasz Mann–Tadeusz Konwicki–Erica Pedretti* (1990); „*Maria*” Antoniego Malczewskiego (1997); *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie* (2001); H. F r i e d r i c h. *Struktura nowoczesnej liryki* (przeł. 1978). Organizatorka badań dotyczących Kresów RP, inicjatorka i redaktor naczelny serii: „Biblioteka Pamięci i Myśli” (1991–2002); „Komparatystyka” (2000–2010); „Poetyka i Horyzonty Tradycji” (2004–2008). Działała w ZHP (1957–1967), „Solidarności”, Towarzystwie Literackim im. A. Mickiewicza (prezes Oddziału Białostockiego 1989–2008), w Towarzystwie Przyjaciół Grodna i Wilna (członek założyciel), Stowarzyszeniu Grodnian im. E. Orzeszkowej. Członek Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich.

Piotr C h l e b o w s k i – KORESPONDENCJA SZTUK, CZYLI MONOTONIA PAGÓRKÓW

Idea korespondencji sztuk, czy jak kto woli – ściśle po francusku: *correspondance des arts*, ma swą bardzo długą i bogatą tradycję, wywodzącą się jeszcze ze starożytności. Niemal od początku artyści, krytycy i teoretycy sztuki starali się szukać wzajemnych związków między różnymi sferami ludzkiej działalności. Na przełomie XVIII/XIX w. problem związków między rozmaitymi rodzajami sztuk uległ intensyfikacji – zaczęto się zastanawiać nad istotą zjawiska. Padały pierwsze propozycje i definicje. Jedni powątpiewali w istnienie i zasadność tej problematyki, inni z kolei starali się przekonywać,