

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 FELIKSIAK, em. prof. zw. Uniwersytetu w Białymstoku. Polonistka i germanistka UW, tytuł profesora (2000). Na UW do 1968; 1975–2010 polonistyka białostocka (Filia UW, od 1997 UwB) i 1984/85 germanistyka 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,

że jakaś tajemnicza siła łączy i przenika dziedziny sztuki. Jedni szukali owej siły w przedmiotach, w samych wytworach artystycznej aktywności, inni starali się zwracać ku podmiotowi – twórcom lub odbiorcom. W wieku XIX problematyka „korespondencyjności sztuk” stała się jednym z zasadniczych i centralnych zagadnień epoki: można by nawet rzec, jedną z dystynktywnych cech i właściwości romantyzmu, głęboko tkwiąc zarówno w sferze refleksji o charakterze filozoficznym i uogólniającym, jak i w sferze działalności praktycznej artystów. Różnorodność propozycji i koncepcji – bo też trudno w tym przypadku mówić o jednej lub choćby kilku doktrynach i jednym lub kilku rozwiązaniach praktycznych – stawia przed badaczem tamtego okresu niemałe wyzwanie. Już choćby poruszanie się w tej konstelacji wypowiedzi i poglądów stanowi nie lada wyzwanie: niemal każdy artysta i krytyk wykazywał się dużą inwencją w tym zakresie.

Ilona Woronow w książce *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*¹ podjęła trud opisu i zrozumienia całego zjawiska. I chociaż jej propozycja – co ujawnia podtytuł – ma charakter aspektowy, nie unika ambicji monograficznych. Jeśli mowa o ograniczeniach, to mają one w pracy Woronow charakter wielostronny. O jednych autorka pisze, inne – przemilcza. Zwraca uwagę przede wszystkim na wybór czterech wybitnych pisarzy, „którym – jak powiada – chętnie przypisujemy przekonanie o istnieniu korespondencji między sztukami – ze względu bądź na ich działalność artystyczną, bądź na ich zainteresowania” (s. 20). Chodzi zatem o Stendhala, Hoffmanna, Baudelaire’a i Norwida. Tłumaczenie wyboru jest dość wątle, a do tego nie w pełni przekonuje. Bo dlaczego zamiast Norwida nie pojawia się Krasiński, tym bardziej że Autorkę interesują wyłącznie wypowiedzi metakrytyczne, a nie twórcza praktyka, a tych w pismach, a zwłaszcza w listach twórcy *Irydiona* znajdziemy na pewno więcej niż u Norwida, zresztą – tu wyprzedzę wywód – Woronow pisze wprost, że problematyka ta poza kilkoma przypadkami (rozdział w *Syntetyce*, fragment listu oraz fragment w *Białych kwiatach*) powraca u twórcy *Vade-mecum* sporadycznie. Tak naprawdę może nie tak sporadycznie, jak widzi to Autorka, tym niemniej nie obfituje ona u Norwida w jakieś efektowne i błyskotliwe wypowiedzi, nie pojawia się w pokażnej ilości, zaś sam poeta nie dostarcza niecodziennych zwrotów myślowych i skrzętnie unika definicji, choć – jak pamiętamy – definicyjność jest jedną

¹ Kraków 2008 ss. 232 + 14 tabl. kol. Seria wydawnicza: „Komparatystyka polska – tradycja i współczesność”. Dalej w tekście numer strony podany w nawiasie po cytacie odnosi się do tej publikacji.

z cech jego poetyki. Dlaczego zatem Woronow przybliży nam refleksje Stendhala czy Hoffmanna, a rezygnuje choćby z Delacroix czy Chopina, o których przed pół wiekiem pisał u nas Juliusz Starzyński². Można było sięgnąć do pism Wagnera czy przywoływanego w książce Balzaca. Dochodzimy tu do kolejnego ograniczenia rozprawy: jest nim wyłącznie literacki krąg badań. Wprawdzie i Hoffmann, i Norwid (pierwszy był przecież także muzykiem i kompozytorem; drugi artystą-plastykiem) łamią tę nie wyeksplikowaną przez Woronow zasadę, lecz ich „doświadczenia” pozaliterackie nie są tu brane w ogóle pod uwagę. Dlatego też ukazana w rozprawie wizja (czyt. wizje) korespondencji sztuk – siłą rzeczy – musi mieć charakter jednostronny i jednowymiarowy.

Warto przy tym zwrócić uwagę, że ani literatura, ani muzyka, ani plastyka nie stanowiły w okresie romantyzmu – czy też szerzej w XIX wieku – obszaru, gdzie idea korespondencji sztuk oraz jej specyficzny wariant: syntezy sztuk, rozwijała się w sposób pełny i szczególnie wyrazisty, zarówno w sferze refleksji estetycznej, jak i praktycznych realizacji. Tym obszarem był bez wątpienia teatr, oddziaływający na wszystkie zmysły odbiorcy. Podstawy jego rozwoju określił Victor Hugo, zaś jego formę jako syntezę sztuk wykreował *Faust* Goethego – doskonale łączący słowo z dźwiękiem i obrazem. Operowe adaptacje tego tematu tylko uintensywniły syntetyczny i zarazem synkretyczny wymiar idealnego dzieła sztuki w postaci dzieł Charles’a Gounoda i Hectora Berlioza. To opera romantyczna, nawiązując wprost do barokowych form synkretyzmu, zdawała się rozwijać i w pełni ucieleśniać idee syntez i poszukiwania związków między różnymi dziedzinami sztuki, czego dowodem wielka i pełna rozmachu twórczość Giuseppe Verdiego czy francuska grand opéra z jej najwybitniejszym przedstawicielem Giacomo Meyerbeerem. Za ukoronowanie poszukiwań w tym zakresie należy uznać twórczość Richarda Wagnera, który sformułował teoretyczne podstawy dramatu romantycznego w swoich rozprawach (*Kunst und Revolution, Kunst und Klima, Das Kunstwerk der Zukunft, Oper und Drama* czy *Eine Mitteilung an meine Freunde*), trudnych w lekturze, rozwlekłych, pisanych oschle, dających jednakże dość ważny wykład idei dramatu muzycznego jako syntezy sztuk – idei, która pozwoliła na stworzenie tak wielkich dzieł niemieckiego kompozytora, jak cykl *Pierścień Nibelunga* czy *Tristan i Izolda*³.

² J. S t a r z y ń s k i. *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*. Warszawa 1965.

³ Koncepcje przyjęte przez Wagnera nawiązywały do idei dzieła totalnego, wywodzącego się genetycznie z tradycji eposu, i to w jego starożytnym, greckim wydaniu. Postulowana przez krąg myślicieli niemieckich forma *Gesamtkunstwerk*, głównie za sprawą pism Karla Trahdorffa

Przypadek Wagnera jest ciekawy nie tylko z uwagi na „korespondencje” między teoretycznymi podstawami a praktyką, ale i dlatego, że mamy do czynienia z dziełami, w których udało się w tak niecodzienny i zarazem udany sposób zespolić niemal wszystkie cechy, właściwości i wartości sztuki romantycznej. W pewnym sensie są one owej sztuki niezaprzeczalnym zwieńczeniem i podsumowaniem, a także urzeczywistnieniem jej marzeń o pełni i jedności świata.

Woronow słusznie zaczyna od terminologii, a raczej od historii pojęcia „korespondencja sztuk”, zaznaczając bardzo silnie, że pojawiło się ono dość późno, a w rozumieniu obecnym „wypromował je na dobrą sprawę dopiero E. Souriau w swojej książce *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée* z 1947” (s. 17), zaś na grunt naszej krytyki i później badań wprowadzone zostało przez wspomnianego wcześniej Juliusza Starzyńskiego. Nie pojawiło się ono zatem w pismach i wypowiedziach romantyków, co nie oznacza oczywiście, że idea i zjawisko nie istniało. Właśnie jego tropy i różne typy obecności w refleksji romantyków stara się przybliżyć Autorka w najobszerniejszym rozdziale książki *Idea korespondencji sztuk w romantyzmie*. Po prześledzeniu wywodu można dojść do spodziewanego wniosku: tyle wizji i koncepcji, ilu formułujących owe wizje i koncepcje – to pierwsza sprawa. Druga – ściśle wiąże się z ideą „korespondencji”, którą należy chyba w najogólniejszej formule uznać za relację między różnymi dziedzinami sztuki. Nie wiadomo na dobrą sprawę, czy chodzi o jedną czy o wiele idei. Rozumienie owych relacji jest bowiem nieostre i wieloznaczne. I jak słusznie podkreśla Woronow, na pewnych etapach „tezy o istnieniu związków między sztukami zajmowały marginalne miejsce w całości argumentacji. Co więcej, porównanie ich z poglądami głoszonymi przez teoretyków XVIII-wiecznych przekonuje, że tak naprawdę niewiele nowego wносиły do idei korespondencji sztuk, jaką romantycy mogli wyczytać w pismach klasyków” (s. 46). Przytaczając rozmaite wypowiedzi i komentarze, np. Shelleya, Novalisa, Mickiewicza, Balzaka, Ruskina, Turnera czy Quineta (to tylko nieliczni z przywołanych w książce), Autorka niestety nie porządkuje ich w sposób problemowy i systematyczny. Zasada relacji zakłada bowiem dość pokaźny repertuar wariantów, z którego skrzętnie romantycy korzystali: jest to zatem przyległość, dominacja jednego elementu nad drugim, interferencja, wymiana czy też nawet pacyfikacja, kontrast i zaprzeczenie (to oczywiście tylko wybrane możliwości). Więcej miejsca poświęca jedynie analogii, która wydaje się szczególnie przydatna przy tworzeniu rozmaitych ekfraz,

(1782-1863), który widział ją jako niezwykle zespolenie poezji, muzyki, tańca i plastyki w jednym wielkim i uniwersalnym dziele sztuki.

służących rozumieniu świata i stanowiących istotne narzędzie jego interpretacji. Rzecz oczywiście komplikuje się z uwagi na fakt, że znaczenia słów podstawowych, jak: „malarzski”, „poetycki” czy „muzyczny”, były w tamtym czasie niejasne i semantycznie nieostre.

Dostrzegając rozchwianie, któremu sprzyja do tego nieustabilizowana hierarchia ważności poszczególnych sztuk w XIX w., stara się Autorka koncentrować swój wywód przede wszystkim na warstwie znaczeń, nie zajmując się w ogóle problematyką wartości. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że za przywołanymi określeniami nie stoją przedmioty – realne wytwory czy też wytwory wyobraźni – ale jakości i właściwości tychże przedmiotów, to owe analogie zyskują zupełnie inny wymiar i sens. Nie chodzi już zatem – jak twierdzi Woronow – o jakieś „pożyczki interdyscyplinarne” (swoją drogą to sformułowanie nie jest zbyt fortunne), ale o przepływ i wymianę tego, co określa istotny sens i właściwość danej dziedziny ludzkiej aktywności. Słowem: możliwa jest „barwa dźwięku” – pomijam, że to termin ściśle muzykologiczny, i możliwe oraz zupełnie logiczne jest wskazanie na obrazowanie poetyckie czy plastyczność obrazu w poezji czy literaturze (to także terminy z zakresu poetyki), bo w istocie o tym bardzo często piszą cytowani przez Woronow w pierwszym rozdziale jej książki teoretycy i propagatorzy idei korespondencji sztuk. Trudno doprawdy uznać za odkrycie, że romantycy w swojej refleksji na temat sztuki dość chętnie odwoływali się do zjawisk z zakresu aksjologii, a za zupełnie niedorzeczne (może poza nielicznymi wyjątkami) uznawali próby naśladowania jednej dziedziny przez inną. Stąd też formułowana konstatacja – przytaczam ją w całości:

Założenie, jakie leży u podstaw przywołanych w tym rozdziale wypowiedzi, jest jasne: sztuki różnią się między sobą, bowiem posługują się różnymi środkami (Cousin i de Quincy podawali jeszcze argument recepcji poszczególnych sztuk przez różne zmysły). Broniąc czystości poszczególnych dyscyplin artystycznych, cytowani twórcy musieli jednak zakładać, że pożyczki interdyscyplinarne są możliwe. Traktowali je jako wynik świadomych czynności artystów, którzy pragną osiągnąć w swoich dziełach efekty cechujące z zasady inne sztuki (s. 74).

wyduje się tyleż rewelatorska, co krzywdząca samych romantyków, którzy jakoby musieli udowadniać – sobie? światu? rzeczywistości? – „że sztuki różnią się między sobą” i bronić przy tym „czystości dyscyplin artystycznych”. Inną sprawą jest kwestia osiągania owych „efektów”, otwierających pole spekulacji natury estetycznej i właśnie ze świata wartości. I o tym właśnie traktują wypowiedzi wszystkich... tak, tak wszystkich przywoływanych przez Woronow „teoretyków” wielkiej idei *corespondance des arts*. Raz jeszcze: nie o przed-

mioty i czynności z nimi związane chodziło romantykom, lecz o jakości i właściwości: aksjologia – aksjologia – aksjologia!!!

Osobną sprawą przy referowaniu stanowisk „teoretycznych” jest kwestia traktowania przez Autorkę źródeł. Nie różnicuje ona bowiem zupełnie wagi ani charakteru sądów oraz opinii, wydobytych z artykułu (np. *Salon 1837* Gautiera) czy z rozprawy filozoficznej (np. E.W.J. Schellinga), z sądami i opiniami, pochodzącymi z tekstów literackich. Zwłaszcza w stosunku do tych ostatnich trzeba byłoby zachować dużą ostrożność: poglądy postaci zupełnie mogą różnić się przecież ze stanowiskiem autora. W takich przypadkach określenie kontekstu, stosunku pisarza czy choćby narratora do bohatera i świata przedstawionego etc. jest sprawą oczywistą i podstawową w pracy filologa.

I sprawa ostatnia dotycząca tej części książki. Otóż Autorka powiada, że trudno z różnych wypowiedzi i komentarzy romantyków wysnuć jakąś jedną ideę korespondencji sztuk. Z czym oczywiście trzeba się w pełni zgodzić. Dlaczego jednak Woronow zakłada – a taką jej strategię można wysnuć z lektury pierwszego rozdziału – że taka idea powinna zaistnieć w wieku XIX? Przynajmniej w jednej lub w kilku skrytalizowanych wersjach. Skąd to przeświadczenie? Dodam: przeświadczenie idealistyczne i w pewnym sensie utopijne. Gdy bowiem weźmiemy pod uwagę inne kategorie ważne dla romantyków, ot choćby dzieje czy epos, to trudno doprawdy mówić tu o ścisłych i jasnych definicjach, wyznaczonych ramach i zasadach, nawet w przypadku jednego pisarza mamy nierzadko do czynienia z brakiem systemu i brakiem konsekwencji. W tych brakach, paradoksalnie, tkwi siła literatury i sztuki.

Z krytyką idealizmu Autorki wiąże się inna jeszcze sprawa: braku określenia, czym w istocie jest korespondencja sztuk w romantyzmie. O ile wobec badanej rzeczywistości trudno zgłaszać pretensje co do jasności, logiki i konsekwencji, o tyle wobec wywodu myślowego badacza jest to ze wszech miar uzasadnione. Jeśli zatem Woronow podjęła niełatwy temat rekonstrukcji krytycznej świadomości romantycznych twórców na temat korespondencji sztuk w romantyzmie, to powinna określić w tej sprawie swoje stanowisko, przynajmniej próbować przybliżyć sens zasadniczej dla swoich badań formuły.

Kolejne cztery rozdziały – jak wspominałem wcześniej – przybliżają poglądy czterech pisarzy dotyczące korespondencji sztuk: Stendhala, Hoffmanna, Baudelaire’a oraz Norwida. Wydaje się, że szczególnie pierwszy szkic (dotyczący twórcy *Pustelni parmeńskiej*) należy do udanych. Przede wszystkim Autorka celnie dostrzega zasadniczy rys poglądów Stendhala, który można sprowadzić do dwóch tendencji. Oto pisarz

Albo wskazywał [...] na podobieństwa między twórczością konkretnych artystów uprawiających różne sztuki (bądź między ich pojedynczymi dziełami), albo porównywał sztuki same w sobie (84).

I co interesujące:

W pierwszym przypadku wypowiada się *dilletante*, w drugim – specjalista, znawca teorii Lavatera, Cabanisa, Benvenuto Celliniego. Ten pierwszy, meloman, eksponuje swój gust i nie chce dyskutować z tymi, którzy go nie podzielają. [...] Ten drugi wyjaśnia i przekonuje. Tłumacząc metody, techniki i kulisy wszystkich sztuk, prosi jednocześnie czytelnika o cierpliwość w wysłuchaniu tych rozważań, które określa jako *mistyczne* (tamże).

Tę tendencję nazywa Woronow osobistą i uogólniającą. Można powiedzieć, że z pewną pasją i zarazem ze znanstwem śledzi ich rozwój w krytycznej twórczości Stendhala. Unika przy tym – i słusznie – wykorzystywania tekstów literackich; stąd być może wywód w tej części rozprawy jest dość klarowny i przejrzysty, a przy tym Autorka zwraca uwagę na inne pokrewne kwestie związane z głównym zagadnieniem, jak styl i problematyka odbioru. Bez wątplenia Stendhalowi przyświeca „pasja porównywania” na płaszczyźnie sztuki. To właśnie poprzez nią ujawnia się jego wizja romantycznej *corespondance des arts*. Wydaje się, że porównywanie wypływa z potrzeby poznania, określenia istoty rzeczy, próby wychwycenia jego sensu, jego ontologicznej tajemnicy – kładzie on nacisk na treść i znaczenie zjawisk.

W przypadku poglądów E.T.A. Hoffmanna – referowanych w rozdziale III – sprawa nie rysuje się już tak jasno i przejrzysto, choćby z uwagi na fakt, że przedmiotem są tu teksty literackie, co – jak już uprzednio wspominałem – buduje całą sieć komplikacji i niejasności związanych z fikcyjnym statusem przekazu. Nawet w sytuacji, gdy – jak w opowiadaniu *Fermata* – wykładnia wydaje się dość oczywista:

Opowiadanie to pozwala zatem mówić nie tyle o analogiach, podobieństwach między sztukami, co o ich wspólnej obecności w akcie twórczym. Można by powiedzieć, że pisarz widzi je „razem”, a nie ustawione „obok siebie”. Nie wskazuje cech wspólnych różnym sztukom. Gdy ujawnia różnice, to również nie kończy na tym, zaraz potem bowiem zaciera zarysowane granice i pokazuje, jak możliwe jest ich pokonywanie. Brak równoległości – i tym samym niemożność porównywania doświadczenia muzycznego i plastycznego – odzwierciedla zresztą sam plan kompozycyjny opowiadania. Treść obrazu ukazuje narrator wszechwiedzący, zaś koncert relacjonowany jest już przez jednego z bohaterów. Nie o podobieństwach, odpowiednikach sztuk należałoby więc mówić, ale o „współpracy” sztuk (s. 129).

pojawia się szereg pytań i wątpliwości. Podstawowe dotyczą relacji opowiadającego bohatera i narratora wobec realnego autora. Biorąc pod uwagę, jaką rolę odgrywała muzyka w życiu Hoffmanna – był on przecież czynnym kompozyto-

rem, od najmłodszych lat miłośnikiem sztuki dźwięku, admiratorem i propagatorem twórczości Mozarta i Beethovena; więcej jeszcze: ten niemiecki artysta uchodzi za twórcę pierwszej romantycznej opery (*Undine*) – należałoby w tych relacjach sytuować go po stronie bohatera, co zresztą zgadza się z przyznaniem przez artystę muzyce roli pierwszorzędnej w panteonie sztuk. Taki stan rzeczy kłóciłby się z kolei z tezą o współpracy i równoległości dziedzin sztuki: w tym przypadku plastyki i muzyki. Analizy czy też przybliżenia poszczególnych utworów lub cykli, jak *Fermata* czy *Opowiadań w stylu Callota* są na ogół dość pobieżne, raczej referujące treść i zawartość niż ujmujące je w tryb interpretacyjnych sądów. Oczywiście w tego typu przypadkach trudno oczekiwać pełnej analizy, ale nawet spodziewane aspektowe przybliżenia powinny określać kierunek całej lektury, powinny wydobywać interesujący badacza wątek na tle całego utworu. Na ogół jednak obcujemy tu z fragmentami treści, sytuacji i obrazów pozbawionych szerszego ujęcia.

Wywód w tej części rozwija się też znacznie mniej pewnie i jasno niż w przypadku Stendhala. Dopiero w końcowych, sumujących partiach Woronow stara się sprowadzać swoje spostrzeżenia do wspólnego mianownika:

Na poszczególne sztuki – poza muzyką – nie patrzył [Hoffmann] jako na zamknięte całości, zwracał za to uwagę na ich swoiste środki wyrazu i poszukiwał możliwości ich przenoszenia do innych dziedzin. Tym sposobem korespondencja sztuk była dla niego „uzupełnieniem luk”, znoszeniem „niedociągłości”, „słabości” jednego wyrazu artystycznego przy pomocy środków zaczerpniętych z innej sztuki. Uniwersalność narzędzi artystycznych – synestezyjne opisy świata w tej prozie sugerowałyby, że była ona konsekwencją pokrewieństwa z ludzkimi zmysłami – sprawiała, że Hoffmann nie tylko szukał odpowiedniości pomiędzy poszczególnymi dyscyplinami, co praktycznych możliwości pokonywania ich granic (s. 143).

Ale w tym poukładanym przez Autorkę świecie brak miejsca na deformację, szaleństwo wyobraźni, na ironiczny dystans. O tym trzecim mowa jest co prawda chwilę wcześniej, gdy mówi się o stanie napięcia między aktem lektury i aktem kreacji, ujętym w ramy romantycznej ironii, lecz z tej ważnej konstatacji nic dalej nie wynika. A jeśli weźmiemy pod uwagę – w zgodzie z Woronow – liczne deformacje świata przedstawionego w utworach Hoffmanna, polimorficzność postaci oraz wykorzystywanie na dużą skalę metamorfoz, jak w *Złotym garnku*, gdzie „waza okazuje się Elżbietą, papuga archiwariuszem, kołatka do drzwi wiedźmą” (s. 139), to wszelkie sądy na temat idei korespondencyjności powinny być formułowane znacznie ostrożniej. W tym kontekście trudno się zgodzić z zasadniczą konstatacją Autorki, że sztuka dla Hoffmanna „z definicji zniekształca, prawdziwa sztuka jest sztuką fantastyczną”, bo z równie słuszną racją można byłoby stwierdzić, iż sztuka poszukuje ukrytej

prawdy w zdeformowanym przez człowieka świecie, a jej intuicyjny, pozabawiony wyrachowania i kalkulacji jak u klasyków sposób poznania zbliża się paradoksalnie do prawdy w stopniu najwyższym. Nie zapominajmy przy tym, że teksty Hoffmanna realizują ideę „transcendentalnej błazenady”, będącej jednym z elementów teorii ironii romantycznej Friedricha Schlegla. Istotna była tu rola i miejsce artysty: przede wszystkim założony w świecie błazenady dystans wobec dzieła pozwalał mu na istnienie poza sobą i ponad sobą, mógł dzięki temu kpić z tragedii i płakać w komedii, za nic mieć powagę i cenić rzeczy błahe i nieistotne, mieszać i plątać dialogi i zdarzenia, świadomie zniekształcać kreowany świat tylko po to, aby udowodnić sobie i innym, że jest to możliwe i że ma on do tego prawo. Dzieło było zatem niespodzianką i zagadką, alchemiczną mieszanką i eksperymentem. Dlatego też – jak zauważa Włodzimierz Szturc w monografii *Ironia romantyczna* – w „niektórych praktycznych realizacjach błazenady pojawia się [...] groteska, określana zresztą czasem jako »ironia arabeskowo-groteskowa«, prezentująca zderzenie dwóch światów, czyniąca z nich fantastyczną quasi-rzeczywistość [...]”⁴. Znamienne przy tym, że Szturc jako przykład daje właśnie Hoffmanna, gdzie rzeczywistość, jak

w *Księżniczce Brambilli*, owej baśni romantycznej, której akcja, tocząca się w trakcie karnawału rzymskiego, ulega bezustannemu niszczeniu przez prowadzącą w krainę fantazji ironię romantyczną. Baśń przypomina zresztą popis żonglera, wyczarowującego ciągle nowe światy, jest tworem improwizacji, dlatego staje się zasadniczo bliska ulotnemu, kalejdoskopowemu dziełu włoskiego *buffo*⁵.

Jeśli zatem w świat opowiadań pisarza wkracza – a tak jest bez wątpienia – romantyczna ironia, w swej skrajnej postaci, jaką jest „transcendentalna błazenada”, to wszelkie sądy i opinie badawcze muszą bardzo poważnie liczyć się z tym zjawiskiem. Muszą zakładać, że serio należałoby szukać np. w zaprzeczeniu tego, co widoczne w świecie przedstawionym. Sygnałem tak pojmowanej rzeczywistości byłby ulubiony przez Hoffmanna motyw lustrzanego od-

⁴ W. S z t u r c. *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa 1992 s. 188. Na temat ironii romantycznej zob. np. I. S t r o h s c h n e i d e r - K o h r s. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen 1960; H. P r a n g. *Die romantische Ironie*. Darmstadt 1972 oraz I. P a s s i. *Powaga śmieszności*. Przekł. K. Minczewska-Gospodarek. Wstęp E. Borowiecka. Warszawa 1980.

⁵ Tamże. Warto byłoby przy tej okazji sięgnąć także do literatury przedmiotu, opisującej różne deformacje i metamorfozy w tekstach Hoffmanna, zob. np. D. K r e m e r. *Romantische Metamorphosen. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*. Stuttgart 1993.

bicia, ze wszystkimi wariantami i konsekwencjami natury semantycznej, o których niegdyś tak sugestywnie pisał Mieczysław Wallis:

Lustro scala drobne światła i cienie, nadaje pewien blask nawet przedmiotom niebłyszczącym, zmienia z lekka barwę przedmiotów. Czyniąc z przedmiotów, które można zarazem widzieć i dotykać, przedmioty, które można tylko wiedzieć, lustro odcieleśnia je, przemienia w nieuchwytną zjawę. Przede wszystkim zaś lustro daje widoki odwrócone. Z człowieka piszącego prawą ręką robi człowieka piszącego lewą ręką. Z prawej strony twarzy czyni lewą i odwrotnie. Ponieważ zaś obie części twarzy nie są nigdy zupełnie jednakowe i ponieważ to, co znajduje się na lewo od osi pionowej jakiejś płaszczyzny, odczuwamy inaczej niż to, co znajduje się na prawo od niej, przeto zwierciadło zmienia widok twarzy, która się w nim odbija⁶.

Dodajmy: lustro może również dawać widoki zniekształcone, zdeformowane, na pół żartem, na pół serio, choć czasem w tym groteskowym obrazie określające i wyświetlające wewnętrzny wizerunek świata (rzeczy, osób, sytuacji), docierające do tego, co głęboko i skrzętnie w nim skrywane.

Wreszcie jako trzeci pojawia się Baudelaire. W dużym stopniu metafora „korespondencja sztuk” zawdzięcza swoją karierę tytułowi jednego z jego sonetów – *Correspondances*. Od razu Woronow zauważa, że u twórcy *Kwiatów zła* idea korespondencji sztuk nie ma charakteru przedmiotowego, ale przede wszystkim podmiotowy:

Jeśli istnieją związki między sztukami, to wyłącznie w umyśle, wyobraźni odbiorcy. A właściwie trzeba by nawet mówić nie tyle o związkach między sztukami (które byłyby tu jedynie metonimiami), co raczej między różnymi wrażeniami, jakie budzą one w odbiorcy. [...] nieświadomość artysty, który jedynie mimowolnie je wywołuje, nasuwa przypuszczenie, że umiejętność sugerowania korespondencji między nimi była dla Baudelaire’a oznaką niezależnego od twórcy geniuszu (s. 169).

Przeptyw jest możliwy dzięki wyobraźni – odbywa się bowiem na poziomie wewnętrznej intuicji, zarówno twórcy, jak i odbiorcy: ich osobistych predyspozycji i uzdolnień. W tym układzie wszystko staje się możliwe, choć trzeba zaznaczyć – czego znów brak w rozważaniach Autorki – to, co ulega wymianie nie jest dla francuskiego poety jakimś rodzajem odrywanej od materii idei, lecz przede wszystkim ma związek z jakościami i wartościami. Określenia malarsko-

⁶ M. W a l l i s. *Autoportret*. Warszawa 1974 s. 22. Szerzej na temat lustra i lustrzanego odbicia, zastosowania zwierciadła w sztuce i kulturze pisze Wallis w książce (monografii) *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*. Warszawa 1973. Zob. także: *The Book of the Mirror. An interdisciplinary Collection exploring the Cultural Story of the Mirror*. Red. M. Anderson. Cambridge. [b.r.w.]; S. M e l c h i o r - B o n n e t. *The Mirror: A History*. Routledge 2001.

ści poezji, muzyczności tekstu czy barwy dźwięku mają tu walor jawnie aksjologiczny, choć rzecz cała objawia się inaczej niż u Hoffmanna czy Stendhala. Baudelaire dowartościowuje zmysły, mówi nawet o ich despotyzmie względem ducha, a do tego nie tylko widzi ich źródło w doznaniach sensualnych, ale także w pamięci naszej wyobraźni. Opisy „między różnymi danymi zmysłowymi”, jakie rozgrywają się w naszych umysłach, powracają u francuskiego poety „w kilku konkretnych kontekstach: wspomnienia o szczęściu, projekcji podróży do krainy Cocagne oraz opisu działania środków odurzających na człowieka – utraconych, wymarzonych lub sztucznych rajów” (s. 177).

Wreszcie na końcu zestawienia mamy Norwida. Wywód rozwija się tu pod hasłem „syntezy sztuk”. Przede wszystkim Autorka podkreśla, że wbrew oczekiwaniom nie znajdziemy w pismach poety zbyt wielu wypowiedzi dotyczących korespondencji: *Syntetyka*, *Białe kwiaty*, garść fragmentów w listach. Być może spuścizna twórcy *Promethidiona* nie obfituje w dłuższe i obszerniejsze rozważania na ten temat jak choćby u Hoffmanna, ale też trzeba przy tym uświadomić sobie, że „odblaski sztuk” u Norwida, o których pisał swego czasu Kazimierz Wyka, ogarniają właściwie całą jego twórczość. Zauważmy: autor *Vade-mecum* nasycą swoją poezję wartościami plastycznymi, czego może najpełniejszym przykładem jest poemat *Quidam*, ale też jego prace plastyczne powstają pod dużym ciśnieniem literatury. Słusznie podkreśla Autorka rozprawą fakt obecności w refleksji Norwida (trzeba by dodać: również w działalności artystycznej) silnej tendencji „o wzajemnych wpływach i związkach między sztukami: jest to ujęcie syntetyczne, celujące w ukazaniu jedności ich wszystkich. [...] Wypowiedzi Norwida skłaniają więc do przyjęcia w kontekście jego twórczości terminu *synteza sztuk* zamiast *korespondencja sztuk*” (s. 189). Należałoby od razu dodać: ten pierwszy termin nie stanowi zaprzeczenia terminu drugiego, jest jedynie jego uszczegółowieniem, ponieważ synteza to jeden z wariantów „korespondencji”, choć wariant dość radykalny i zdecydowany.

Całą sprawę syntezy sztuk – czego brak w wywodzie Autorki – należy rozumieć w perspektywie ogólnej wizji świata. Zauważmy, że myśl Norwida o syntezie stale poprzedza refleksja o rozwarstwieniu i rozbiciu. Nie wyrasta ona jednak ze sceptycyzmu, tak modnego zwłaszcza w drugiej połowie XIX w., lecz właśnie z potrzeby wyświecenia całości. Zazwyczaj dezintegracja dotyczy rzeczywistości zjawiskowej, zewnętrznej – poeta ujawnia antynomie po to, aby zawiesić je lub wręcz zakwestionować na innym poziomie znaczeń. Dlatego też trudno zgodzić się ze stwierdzeniem Woronow jakoby stosunek Norwida do tego, co zmysłowe w sztuce, był chłodny. Wprawdzie Autorka przyznaje, że poeta musiał – jako praktykujący artysta – dostrzegać zalety takiego poznania, ale traktował je z pewną rezerwą i dystansem. Jeśli jednak przyjrzymy się całej

twórczości Norwida, z łatwością dostrzeżemy silne przywiązanie i potrzebę kontaktu z rzeczywistością. Wszystko tu zaczyna się od obserwacji świata. Nawet refleksja teologiczna Norwida wychodzi od rzeczywistości i dopiero potem zmierza ku sacrum. Sensualnych dowodów dostarcza przede wszystkim twórczość poety, i to na każdym właściwie kroku – *Quidam*, *Kleopatra* i *Cezar* czy *Vade-mecum* wręcz kipią od wizji materialnych i cielesnych, wprawdzie pozbawionych dosadności, tak charakterystycznej dla Baudelaire’a, tym niemniej równie uderzających i zdecydowanych. Więcej: synteza sztuk bez owej zmysłowości nie byłaby tu możliwa. Prawdziwy realny kontakt z rzeczywistością określa bowiem podstawowe różnice w wyglądach przedmiotów, ale też sposobach i warunkach ich percepcji. Mechanizm łączenia poprzedza u poety trzeźwa ocena tego, co nas otacza.

Słusznie przy tej okazji Woronow zwraca uwagę na wiersz *Nie myśl, nie pisz – podmaluj*, będący rodzajem poetyckiego spojrzenia na ideę syntezy sztuk. Dobrze też odczytuje ogólną intencję Norwida, nie zgadzając się z biograficzną lekturą Juliusza W. Gomulickiego oraz interpretacją Zofii Trojanowiczowej, która traktowała ten tekst w kategoriach poetyckiego żartu i tradycji anakreontycznej. Zaproponowana przez Autorkę wykładnia, zakładająca obecność ironii, wydaje się trafiać w sedno sprawy. Choć trzeba od razu zastrzec, że jeśli założymy, iż wymodelowana w wierszu idylliczna scena jest „karykaturą sztukmistrza, karykaturą uderzającą w sztuczny entuzjazm i pozę artystyczną”, to nie świadczy to jednocześnie, że ironicznie ostrze miałyby zostać od razu wymierzone w samą ideę syntezy⁷.

Nieustannie Norwid w swej refleksji na temat sztuki powraca do początku, do źródeł: do „pierwo-kształtów”, do „pierwo-głosów”, do „pierwo-liczb” czy do „pierwo-barw” (*Sztuka w obliczu dziejów*). Początek zakłada autentyczność i pełnię. Także jedność sztuki. Synteza nie jest jej pierwowzorem – jak interpretuje Woronow – ale sposobem „odpominania” utraconej doskonałości. Nie tyle źródłem i celem, ile drogą do celu i zarazem zniekształconym modelem punktu wyjścia. Ta myśl przyświeca zarówno *Prototypom formy*, *Słowu i literze*, jak i *Rzeczy o wolności słowa*, gdzie w końcowym fragmencie pieśni XIV mowa wprost o upragnionej „całości” jako celu.

⁷ Przy okazji zwracam uwagę, czego Autorka nie odnotowała, że na temat tego wiersza Norwida pisał także K. Wyka. Zob. t e n ż e. *Na początku były linie*. „Odrodzenie” 1948 nr 42; przedr. w: t e n ż e, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Kraków 1989 s. 255-258.

Referując estetyczne poglądy Norwida, Autorka skupia się na kilku zaledwie zagadnieniach: rodzajach syntez, na percepcji poety oscylującej między idealizmem i realizmem, na idei początku i celu sztuki oraz na teorii białego kwiatu, który wyprowadza sztukę poza granice sztuki, prowadząc ją ku ujęciom etycznym, moralnym i religijnym. Ten ostatni element – jakże istotny, bo wyróżniający Norwida na tle całej epoki (o czym zresztą wspomina Woronow) – powinien zostać znacznie szerzej naświetlony. Podobnie rzecz się ma z pojęciem „sztukmistrza” i „sztukmistrzostwa”, które niemal wprost zakładają syntetyczny charakter sztuki, doskonałości dzieła, będącego arcydzielny połączeniem wielości w całość. Brak też w tych dość fragmentarycznych i miejscami chaotycznych wywodach szerszej perspektywy. Dlaczego Autorka zupełnie rezygnuje z *Promethidiona*, nie mówiąc już o całej bogatej literaturze przedmiotu dotyczącej Norwidowej refleksji na temat sztuki. Pisano już na ten temat przed wojną, powstało też sporo prac w ostatnim półwieczu. O ile oczywiście tę absencję można jakoś tłumaczyć aspektowym doborem wątków i tematów zagadnienia, o tyle brak podstawowych prac mieszczących się w określonym przez Autorkę polu badawczym budzić musi zdziwienie. Myślę tu przede wszystkim o książce Dariusza Pniewskiego *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida* (Lublin 2005). Nieobecność tej pozycji w bibliograficznym zestawie w dużym stopniu stawia pod znakiem zapytania warsztatową solidność opracowania.

Książkę wieńczy podsumowanie *Zamiast podsumowania*. Tytuł niestety nie jest tylko retorycznym chwytem, ale w pełni potwierdza nieoczywistą zawartość. Jest to raczej luźny zbiór podjętych wcześniej wątków myślowych oraz próba określenia żywotności opisywanej idei w czasach nam współczesnych. Otóż ani pierwsze, ani drugie zagadnienie nie ujawnia się w postaci klarownej i przejrzystej. Wciąż powraca – w pierwszym przypadku – dość oczywista myśl o wielości stanowisk wobec idei korespondencji sztuk, o tym, że te stanowiska oscylują między idealizmem i realizmem poznawczym. Gdy jednak rezygnuje się – w sposób świadomy czy też nieświadomy – z płaszczyzny estetycznej i aksjologicznej, efekty poznawcze działań muszą rysować się nader skromnie. Szkoda zarazem, że tak zdawkowo i dość enigmatycznie potraktowano wpływ wielkiej idei romantycznej na współczesną rzeczywistość, choć pole do popisu w czasach multimedialnej rzeczywistości i matrixa byłoby ogromne. Nie wspominając o sztuce, gdzie – jak w przypadku Jerzego Dudy-Gracza – można mówić o intensyfikacji i pełnym urzeczywistnieniu romantycznych marzeń.

Podjęty przez Ilonę Woronow w rozprawie temat korespondencji sztuk w romantyzmie należy do tematów ważnych dla rozumienia epoki. Widać też – co ujawnia choćby warstwa przypisów – że Autorka włożyła ogromny wysiłek po-

znawczy, a większość literatury przedmiotu ma obcy rodowód. Jeśli zatem chodzi o erudycyjność, która stoi za całym przekazem, można tylko rzec: „czapki z głów”. Jednakże już z opanowaniem i uporządkowaniem całego materiału jest znacznie gorzej. Wątpliwości – o czym wspominałem – budzi już choćby wybór całej strategii: aby na podstawie fragmentów, strzępów i drobnych czasem wypowiedzi kilku wybranych pisarzy i poetów próbować pokazać, czym była idea korespondencji sztuk w ujęciu krytycznym i teoretycznym. Z góry można było przewidzieć wynik tak ukierunkowanej pracy: nie ma w tej kwestii jednolitego stanowiska, a całe zagadnienie jest dość niejasne i nieokreślone. Bez konfrontowania rzeczy z twórczą praktyką, bez wskazywania na różnice kulturowe i tradycji poszczególnych twórców, rzecz cała nie mogła zakończyć się pełnym sukcesem poznawczym.

Sprawa następna związana jest z doбором nazwisk. Z tego doboru można byłoby wnioskować, że Autorka chciała zachować swoisty parytet narodowy: dwóch Francuzów, jeden Polak (emigrant) i artysta niemiecki. Gdy jednak sięgniemy głębiej do pracy, bardzo łatwo zorientujemy się, że absolutną przewagę zyskuje w niej krąg francuskiego romantyzmu: dotyczy to zarówno przytaczanej literatury podmiotowej, jak i przedmiotowej. A jeszcze do tego, gdy zestawimy to z tematem rozprawy, pojawia się kolejna wątpliwość: otóż sytuacja romantyzmu francuskiego jest dość specyficzna i odrębna na tle Europy. Daleki jestem oczywiście od radykalnych stwierdzeń (a takie się w literaturze przedmiotu przecież pojawiają), że w tym kręgu kulturowym trudno w ogóle mówić o romantyzmie, bo w istocie mieliśmy nad Sekwaną do czynienia ze swoistą mutacją wszechobecnego tu klasycyzmu⁸, na który odreagowano dopiero na dobre w czasach Gautiera i później Baudelaire’a parnasistowską gorączką, lecz bez wątplenia interesujący Autorkę nurt nie miał tej romantycznej siły co w Niemczech, w Anglii czy w Polsce.

⁸ Jest to oczywiście ogromne przerysowanie całego zagadnienia. Trzeba jednak zwrócić uwagę na specyficzną sytuację literatury francuskiej okresu romantyzmu i jej silne zakotwiczenie w retoryce. Zwracano przy tej okazji uwagę – co jest faktem bezspornym – na dominację prozy we Francji. Inni, co prawda, podnosili, że reakcja romantyków na klasycyzm była niezwykle gwałtowna, ale przy tym dość krótkotrwała (zob. np. H. P e y r e. *Co to jest romantyzm?* Przeł. i posłowiem opatrzył M. Żurowski. Warszawa 1987 czy *French Romanticism*. „Symposium” XXIII: 1969 nr 3-4). Rzecz ta zupełnie inaczej prezentowała się na terenie plastyki i muzyki, gdzie np. w przypadku tej drugiej *Symfonia fantastyczna* Hectora Berlioz z 1830 r. była powszechnie uznawana za jedno z najważniejszych i najbardziej reprezentatywnych dzieł wczesnego romantyzmu w całej Europie.

Sposób ujęcia problematyki siłą rzeczy określił w książce metodę przekazu, pozbawionego ścisłego rygoru myśli, który prowadziły ku wyrazistym tezom końcowym. Za takie trudno bowiem uznać sądy typu:

Pod hasłem *romantycznej korespondencji sztuk* kryją się w istocie trzy zjawiska: niezwykle popularna w tym czasie praktyka artystycznych przekładów interdyscyplinarnych (obrazów w wiersze, dzieł operowych na opowiadania, wierszy w ballady itp.), specyficzny język krytyków oraz refleksja nad związkami między sztukami (s. 211).

Nie wydaje się, aby specyficzny język oraz refleksja należały do zjawisk, a już określanie czegoś, co jest zwykłą adaptacją bądź stylistyczną transpozycją formy czy tworzywa artystycznego (a przynajmniej w jednym przypadku chodzi po prostu o ekfrazę), mianem przekładu (sic!) należy chyba rozpatrywać na płaszczyźnie naukowego żartu.

Ze wskazanych wyżej powodów lektura książki *Romantyczna idea korespondencji sztuk* nie jest łatwa, a momentami dość uciążliwa. Z całego zestawu broni się jedynie rozdział poświęcony Stendhalowi i niektóre partie dotyczące Norwida (raz jeszcze powtórzę – bardzo dobra lektura wiersza *Nie myśl, nie pisz – podmaluj*). Wprawdzie rzecz cała została podzielona na rozdziały o przejrzystości i na ogół dobrze sformułowanych tytułach, a te dalej na mniejsze jednostki o ściśle wyznaczonej problematyce, jednakże przebieg myśli Autorki wewnątrz tych najmniejszych jednostek nie jest jasny. Nad całością ciąży fragmentowość. Nawarstwiające się nieustannie cytaty, pozbawione kontekstu i głębszego komentarza, liczne dygresje i nieoczekiwane zwroty prowadzą w stronę jakiegoś „semantycznego lasu”. Nie ma tu jasno wyznaczonego punktu wyjścia i punktu dojścia. Ciągłe odnosimy wrażenie, że zostaliśmy zaprowadzeni do puszczy, ale niestety nasz przewodnik zagubił drogę powrotną. Sporo do życzenia – co już sygnalizowałem – pozostawia terminologiczna jasność (czym jest dla romantyków poezja? a czym poetyckość? jaka jest różnica między syntezą a korespondencją?). Liczne zastrzeżenia i ekskursy utrudniają dotarcie do głównego nurtu myśli. Czytelnik, przed którym roztaczano niezwykle perspektywy i obiecywano widok z góry najwyższej, doznaje uczucia, że uraczono go monotonią pagórków.

CORRESPONDENCE OF ARTS, OR MONOTONY OF HILLS

S u m m a r y

The article is concerned with a discussion and assessment of Ilona Woronow's book *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid* (*The Romantic Idea of Correspondence of Arts. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*) (Kraków 2008) devoted to one of the most important ideas in the epoch. The author tries to define the theoretical and critical basis of the whole phenomenon in the perspective of four important figures of literary life of that time. She focuses first of all on the semantic dimension of the problem – she tries to show and solve the intricacies and ambiguities of Romantics judgments and opinions. However, she pays almost no attention to the aesthetic or axiological aspect of the concept of “correspondence of arts”, which leads to narrowing the whole research perspective. This unconscious limitation also leads to a great degree to a lack of clarity of the argumentation. In the book only the chapter devoted to Stendhal is redeemed, as well as some parts treating about Norwid (a good reading of the poem *Nie myśl, nie pisz – podmaluj* (*Do not think, do not write – just paint*) is noteworthy). The whole has a fragmentary nature, which presses heavily on it, and the multitude of quotations devoid of their context and of penetrating commentaries, the numerous digressions and unexpected turns of the narrative lead the reader towards some “semantic forest”, and not to a clear conclusion: in fact, there is no clearly distinguished point of departure and no clearly determined aim. This is why the reader who was promised a view from the tallest mountain is disappointed, as he is only given the monotony of hills.

Transl. Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: korespondencja sztuk, sztuka, Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid, poezja, muzyka, literatura, poezja, Woronow, Balzac, Hugo.

Key words: correspondence of arts, art, Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid, poetry, music, literature, poetry, Woronow, Balzac, Hugo.

PIOTR CHLEBOWSKI – dr hab., adiunkt w Ośrodku Badań nad Twórczością C. Norwida KUL. Adres: ul. Staszica 3 p. 5, 20-081 Lublin; e-mail: quidam@kul.lublin.pl