

ROK NORWIDOWSKI

Warszawa, 21–22 kwietnia 1983

Dominującym tonem przeglądów stanu norwidologii w jubileuszowym r. 1933 było utyskiwanie na przewagę zainteresowań Norwidem myślicielem, moralistą, estetykiem, filozofem kultury przy zaniedbaniu Norwida poety. Chyba jednak nie udało się Kridlowi, Zawodzińskiemu czy Kubackiemu wytworzyć trwałej tendencji estetycznych głównie badań, jest bowiem coś w Norwidzie, co sprawia, że najczęstszy powód zbliżenia się do jego tekstów to intencja poszukiwania i aktualizacji myśli oraz postaw poety. Znalazło to potwierdzenie w wypowiedzi Henryka Markiewicza sumującej obrady krakowskiej sesji Norwidowskiej (październik 1983).

Swoistą próbą podejścia odmiennego był zamysł sesji zorganizowanej przez Instytut Literatury Polskiej UW (21–22 kwietnia 1983), swym tematem *Cyprian Norwid. Interpretacje* nie ograniczającej problematyki referatów, a wiele obiecującej w zakresie praktycznych odpowiedzi na podstawowe i najtrudniejsze pytania: Jak czytać Norwida? Żałować należy, że nie doszedł do skutku referat Juliusza Wiktora Gomulickiego, temu zagadnieniu poświęcony, same obrady odpowiedzi nie dały i dać chyba nie mogły, pokazały natomiast wielość możliwych postaw wobec utworów Norwida i zaskakującą różnorodność zainteresowań badaczy. Obok interpretacji poezji (dziesięć referatów spośród dwudziestu trzech wygłoszonych) pojawiły się interpretacje *Promethidiona* i *Assunty*, *Tyrteja* i *Aktora* a także form prozy: nowelistyki, „rozprawek epistolarnych”, pism estetycznych aż po list i tekst autobiografii artystycznej. Mimo rocznicowych okoliczności panował na sali obrad duch badawczej neutralności, dystansu, a nawet pewnej krytycznej podejrzliwości wobec tekstów poety i „mitu” Norwida, niektóre tylko wystąpienia (Jadwigi Puzyniny, Elżbiety Feliksiak, Barbary Krydy), idące w kierunku etycznej waloryzacji analizowanych tekstów, zdradzały (przy zachowaniu dyscypliny badawczej) wyraźną sympatię wobec przedmiotu badań.

We wstępnej części obrad wysłuchano pięciu referatów.

Marian Tatara ukazał zaskakującą odmienność *Adama Kraffta* od wcześniejszych utworów poety i od innych tekstów, pisanych pod wpływem dzieła sztuki. U Norwida, realizującego pomysł listu poetyckiego, podmiot nie eksponuje swoich odczuć, usuwa się, by zrobić miejsce adresatowi, którym rychło staje się już nie Krafft, lecz sam widz, czytelnik. Utwór wprowadza w krąg wielkiej symboliki religijnej, gdzie – jak w sztuce starocerkiewnej i średniowiecznej – ważne jest to, co ukryte, zaś artysta staje się odtwórcą, dla którego najwyższa forma łączności z Bogiem to udział w cierpieniu Chrystusa przez własny wysiłek. Zgon artysty nabiera cech męczeństwa, symbolu, jest jednak typowy, powtarzalny i znaczący. Typowe znaczenie staje się znakiem – tu, zdaniem badacza, dokonało się zasadnicze odkrycie Norwida. W języku starej rzeźby znalazł on sposób, który pozwalał ujawniać tajemnicę.

Ireneusz Opacki nawiązując w interpretacji *Bema pamięci żałobnego-rapsodu* do staropolskiej tradycji przypomniał obyczaj, w którym za trumną jechał rycerz podobny do zmarłego; po dojechaniu do katafalku spadał z konia tą symboliczną śmiercią wtórnie pasując zmarłego na rycerskiego przodka. Typowe dla rodziny „wierszy pogrzebowych” cofnięcie się w dawność wiąże się – zdaniem Opackiego – z rzutowaniem w przyszłość: znamieną dla romantyzmu wieść historyczna ma wejść w dzieje, nie wyjść. Stąd w rapsodzie czas terażniejszy przechodzi w przyszły, „on” przechodzi w „my”, narrator-świadek staje się uczestnikiem, orszak staje się aktywny, przejmując myśl i włącznie Bema. Rapsod, rapsodia zaś zyskuje zakres epicki, to część epepei.

Jadwiga Puzynina oraz Barbara Subko w precyzyjnej interpretacji *Początku broszury politycznej...* pokazały, jak wyrazista struktura wiersza służy perswazji bez uzasadnień, z zaznaczonym ironią dystansem oceniającym. Kluczowe dla warstwy znaczeniowej, potoczne „nie trzeba” odbiera wierszowi hieratyczność, zaś jako akt mowy może być odczytywane normatywnie bądź dyrektywnie. Sens wiersza polega na tym, że człowiek ma życie podporządkować prawdzie, także jako ewangelicznej mądrości. Tytuł utworu odczytany został jako ironiczne zdystansowanie się Norwida wobec przyjętej formy wypowiedzi, nie przystającej – zdaniem badaczek – do zasad jego poetyki.

Jerzy Axer mówiąc o Norwidowym przekładzie ody Horacego *Do Pompejusza* pokazał niezwykłą, dopiero w świetle najnowszych badań nad Horacym widoczną trafność intuicji tłumacza, który – wbrew epoce – dostrzegł w odzie tony bolesnej ironii wobec dziejów, autoironii, także odrobinę pogardy dla tego, co amnestii daje, i tego, co przyjmuje. Stąd – zdaniem filologa klasycznego – omyłka Norwida co do adresata wiersza nie była przyczyną niezwykłej (i błędnej – zdaniem wcześniejszych badań) recepcji, mogła natomiast być jej skutkiem.

Jan Witan (*Mit Norwida i legenda Domu św. Kazimierza*) stwierdził, że Czechowicz kreując subiektywny mit Norwida chciał uświadomić sobie obowiązki poety, znalazł u Norwida, który był dla niego jednym z najważniejszych poetów z wyboru, rozwiązanie dylematu etyki i estetyki w sztuce.

Obrady popołudniowe otworzył referat Alfreda Wolnego, który odczytał *Tyrteja* jako polemikę z polskimi tyrtejadami.

Uczynienie teatru tematem *Aktora* wynika – zdaniem Sławomira Świontki – z narzucającego się u Norwida ujmowania życia w kategoriach teatru; fałszowi życia przeciwstawiona jest paradoksalnie autentyczność sztuki, fałsz teatru pozwala na prawdę w życiu, dlatego w twórczości Norwida zabiegi inscenizacyjne często podejmuje bohater (*Zwolon, Noc tysięczna druga*).

Roman Taborski analizując *Wstęp do Pierścienia Wielkiej-Damy* podjął kwestię gatunkowych właściwości „wysokiej komedii”, „komedii serio” Norwida. Wcześniejsze realizacje dostrzegł w *Fantazym* Słowackiego i *Wychowance* Fredry, za nieświadomych spadkobierców Norwida uznał Perzyńskiego, Rittnera, Kisielewskiego oraz Zapolską.

Andrzej Mierzejewski mówiąc o *Promethidionie* skoncentrował się na zagadnieniach formy utworu i definicji sztuki. O ile w normalnym dialogu wiersz powinien być przeczysty, to Norwid dopuszcza poezję, przewagę organizacji wierszowej nad treścią w imię prawdy. Za trafną w odniesieniu do poematu uważa referent formułę: apologia polskiej sztuki, która chce nie tyle nauczyć, co porwać, zachwycić, zmusić czytelnika do współpracy. Interesująco uargumentowana została lekcja sztuki jako „chorągwi prac

ludzkich na wieży”, na Jeruzalem, widzianej w *Promethidionie* jako gotycki zamek, gdzie najwyższym punktem jest baszta.

Paweł Siekierski uznał *Assuntę* za jeden z najbardziej ważkich światopoglądowo tekstów Norwida. Za szczególnie nacechowane aksjologicznie uznane zostały kategorie przestrzeni, wędrówkę bohatera odczytano jako poszukiwanie wcielenia.

Andrzej Zieniewicz interpretując Jastruna *Rękopisy Norwida* stwierdził, że był Norwid dla późniejszego poety „wzorcem intuicji-lektury”. Wnioskując, że Jastrun w wierszu chce odtworzyć układ, pejzaż duchowy Norwida referent traktuje utwór jako „metaforę wizyjną”.

Marek Adamiec w referacie otwierającym drugi dzień obrad odczytał [*Autobiografię artystyczną*] Norwida jako szczególnie nasycony „bałamuctwami” zabieg automystryfikacji, gdzie, jak w wielu innych tekstach, poprzez pewne chwytły retoryczne, językowe, poeta dezinformuje odbiorcę, kreuje i narzuca mityczny wizerunek Cypriana Kamila Norwida – „jedno z najważniejszych swoich dzieł”. Zarówno archaicznym modelem: nauczyciel – uczniowie, jak i zaufaniem mocy słowa Norwid pretenduje – zdaniem referenta – do miana przedstawiciela epoki przebrzmiałej. Szkoda tylko, że inteligentny wywód interpretatora nie uchronił się przed przesadą w doszukiwaniu się „dowodów winy”.

Analiza listu do Konstancji Górskiej z 19 maja 1862 r. stała się dla Zbigniewa Suldolskiego pretekstem do wprowadzenia syntetycznych uwag na temat swoistości korespondencji Norwida, którą badacz widzi w manifestowaniu potrzeby oryginalności listu, modyfikacji romantycznej teorii listu-wyznania, trosce o syntetyczność, lakoniczność, refleksyjność listu.

Eugeniusz Czaplejewicz, uznając dodatek *O „Balladynie”* za tekst bardziej konsekwentny w konstrukcji myślowej, dostrzegł w nim klucz do czytania motywujących go wykładów Norwida *O Juliuszu Słowackim*. Cechy rewelatorskie autor widzi w odkryciu istnienia alegorii w *Balladynie* i nadaniu jej przez Norwida charakteru ściśle historycznego, w przeciwieństwie do dydaktyzmu i ahistoryzmu dawnej alegorezy.

Andrzej Fabianowski mówił o „nocie” Norwida *Philoctet* (1863), będącej dowodem politycznej trzeźwości i przenikliwości Norwida, jego dystansu wobec „rusofobii”.

Wincenty Grajewski poddał misternej analizie rozprawkę *Archeologia*, pokazując mistrzowskie operowanie przez Norwida dwoma planami znaczeniowymi, gdzie temu, co wypowiedziane, towarzyszą podskórne implikacje, ironicznie odwracające bądź modyfikujące sens.

Andrzej Gronczewski (*Bohater Baczyńskiego*) uznał studia okupacyjnego poety nad Norwidem za jego „najważniejszą podróż literacką”. Ponawiając mit rycerza Baczyńskiego podjął próbę porzucenia czy tylko zawieszenia bohaterstwa jako systemu egzystencjalnego.

W ostatniej części obrad nastąpił powrót do interpretacji wierszy poety. Rozmачem interpretacyjnym i swoistością ujęcia cechowała się próba Elżbiety Feliksiak uchwylenia sensu przesłania *Vade-mecum* jako „mowy zwróconej do nas”. Za najbliższą sobie uznała autorka propozycję Józefa Franciszka Ferta (*Norwid poeta dialogu*), który odszedł od koncepcji kompozycji linearnej widząc w cyklu pewne centra znaczeniowe, „wiersze-źródła”. Dążąc do „interpretacji w sensie mocnym” – poszukiwania sensu ukrytego w sensie widocznym, starała się Feliksiak dotrzeć do „pierwotnego pola inter-

pretacji symbolów". Za centralny uznała autorka wiersz *Moralności*, przełamujący cykl na dwie części, w ramach których dostrzegła pewne symetryczne układy kilku (czy kilkunastu) najważniejszych wierszy. Motywacją takiej kompozycji byłaby Norwidowa koncepcja jakby drogi krzyżowej; jej potwierdzenie znajduje Feliksiak w interesującej, sięgającej do łacińskiego tekstu Ewangelii, analizie sensu tytułu cyklu, który radzi czytać (rozwijając sugestie Ferta) jako „pójdź ze mną”, „idź za Chrystusem ze mną, zaprzecz sobie samemu i nieś krzyż”.

Wojciech Jekiel interpretował *Pieśń od ziemi naszej*, wskazując na mechanizm samopoznania przez cierpienie, niełatwą akceptację i apoteozę szubienicy jako krzyża, narzędzia męczeństwa. Stwierdzając za autonomizowanie się strofy pierwszej w świadomości czytelnicy (jako wyrazu „mistyki szubienicy”) referent ciekawie przedstawił trzy przykłady interpretacji formuł Norwida w twórczości Żeromskiego, Małaczewskiego i Kołonieckiego.

Cezary Rowiński przeprowadził dokładny rozbiór *Mojej ojczyzny*, podkreślając uniwersalistyczną postawę poety.

Alina Siomkajto zajmując się *Tezą*. (*Na Katedrę Literatury*) sformułowała szereg uwag genologicznych, dotyczących „fraszek” Norwida, wskazała na ironiczne użycia słowa „fraszka” w tytułach i podtytułach tekstów poety.

W ostatnim referacie Stanisław Makowski przeprowadził subtelną analizę przedziwnego *Sonetu do Marcellego Guyskiego* Norwida, zwracając uwagę na towarzyszenie sformułowaniom dosłownym sensów ukrytych, tworzących dyskretną siatkę znaczeń, gdzie „kobieta została swoiście podniesiona do godności sztuki”.

Wszystkim prawie referatom towarzyszyły głosy dyskusyjne, najliczniejsze po pierwszych pięciu referatach. Głos zabierali m.in. Zdzisław Libera, Ireneusz Opacki, ks. Maj, Marek Adamiec, Marek Buś, Sławomir Świontek, Andrzej Mierzejewski, Elżbieta Feliksiak, Barbara Kryda a także dyskutanci ze środowisk nauczycieli i studentów. Referenci każdorazowo odnosili się do kwestii podniesionych w dyskusji. Obrady odbywały się w atmosferze spontanicznego zainteresowania, widocznego w przeciąganiu się posiedzeń z powodu dyskusji, widocznego w licznej obecności wielu uczestników z różnych środowisk społecznych.

Mimo uczynienia przedmiotem poszczególnych wystąpień jednego utworu, tylko niektóre ujęcia nastawione były analitycznie, koncentrując się na możliwie pełnej i szczegółowej eksplikacji tekstu, choć też czasami nie bez intencji uogólniającej. W większości przypadków omawiany tekst stawał się punktem wyjścia do wprowadzenia szerokiego kontekstu humanistycznego, kulturowego, do sformułowania pewnych syntetycznych wniosków, dotyczących twórczości Norwida w ogóle. Nad kilkoma ujęciami historycznymi dominowały czytania poety z perspektywy współczesnej wrażliwości czy nawet z perspektywy specjalistycznych współczesnych metodologii badawczych.

Za bardzo cenny efekt sesji trzeba uznać fakt, że kilkaset osób zetknęło się w ciągu tych dwóch dni z rozprawianiem o Norwidzie, z prezentacjami sposobów jego rozumienia, że teksty wystąpień – po wydrukowaniu – nadal będą oddziaływać. Za niemniej cenne, że obok referatów będących efektem wieloletnich zainteresowań badawczych, pojawiały się referaty, które bez tej „okolicznościowej” atmosfery pewnie by nie po-

wstały, które stały się dla ich autorów impulsem do „wczytania się” w Norwida czy „powrotu” do Norwida.

Marek Buś

Jelenia Góra, 3–8 maja 1983

Życie i dzieło Cypriana Norwida stanowią od lat przedmiot zainteresowań tutejszego środowiska kulturalnego. W upowszechnianiu dokonań twórczych autora *Promethidiona* rolę szczególną pełni teatr, noszący od 17 kwietnia 1974 r. imię Cypriana Norwida. I właśnie ta instytucja była głównym animatorem imprez ku czci poety w setną rocznicę jego śmierci. Wśród inicjatorów i organizatorów obchodów norwidowskich znaleźli się jednak nie tylko jeleniogórzanie. Już we wrześniu 1981 r. Mieczysław Inglot z UW r. zadeklarował pomoc w organizacji sesji naukowej poświęconej poezji Norwida.

Środowisko jeleniogórskie z wdzięcznością przyjęło inicjatywę badaczy wrocławskich i w kwietniu 1982 r. powstał komitet obchodów Roku Norwidowskiego pod patronatem wicewojewody Jerzego Gołaczyńskiego. W pierwszym spotkaniu komitetu, 24 kwietnia 1982 r., wzięli udział pracownicy naukowcy Instytutu Filologii Polskiej UW r.: Mieczysław Inglot, Bogdan Zakrzewski oraz Janusz Degler. W tym gronie ustalono ramowy program obchodów Roku Norwidowskiego, poszerzając wstępne zamiary organizatorów o szereg nowych propozycji. Zebrano je następnie w postaci *Noty informacyjnej*, 2-stronicowej ulotki, która – docierając do szkół, instytucji kulturalnych i zakładów pracy – stanowiła zaproszenie do współpracy dla „każdego, kto lubi twórczość Norwida i kto chciałby ją przybliżyć swojemu otoczeniu, nam wszystkim”.

W kompleksie obchodów norwidowskich na plan pierwszy wysuwają się inicjatywy Teatru im. Cypriana Norwida. Na sezon 1982/83 przygotowano trzy premiery – godzinne programy, stanowiące wybór określonych nurtów tematycznych w twórczości poety. Są to następujące spektakle: *Pielgrzym* (w reżyserii Tomasza Łukasiaka), *Śpiewam miłosny rym* (w reżyserii Aliny Obidniak i z muzyką Bogdana Dominika), *Moja ojczyzna* (w reżyserii Ireny Dudzińskiej). Umożliwiły one popularyzację osobowości twórczej Norwida w szkołach, domach kultury, zakładach pracy województwa jeleniogórskiego. Każdy z trzech spektakli był grany ponad trzydzieści razy i obejrzało go w sezonie około sześciu tysięcy widzów, głównie młodzież szkół średnich.

Podczas obchodów rocznicowych Teatr im. Cypriana Norwida zorganizował też ogólnopolskie spotkania teatralne. Dominowały prezentacje norwidowskie: Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego z Kalisza przedstawił *Zwolona* (w reżyserii Jacka Pacochy i ze scenografią Jana Ciecierskiego), Teatr Dramatyczny ze Słupska zaprezentował *Miłość-czysta u kąpieli morskich* i *Noc tysięczną drugą* (ze scenografią Barbary Harnickiej), warszawski Teatr Studio zaznaczył swą obecność w Jeleniej Górze monodramem *Jest źródło* w wykonaniu Ireny Jun, wrocławskie Centrum Sztuki Współczesnej przedstawiło widowisko plenerowe pt. *Norwid i my*. Ponadto obejrzelśmy inscenizację *Księdza Marka* Juliusza Słowackiego w wykonaniu zespołu Teatru Współczesnego z Wrocławia (reżyseria Andrzeja Makowieckiego, scenografia Łucji Mróz).