

HANS ROBERT JAUSS

PRZEDMOWA DO PIERWSZEGO NIEMIECKIEGO
WYDANIA *VADE-MECUM* CYPRIANA NORWIDA*

Pojawienie się pierwszego pełnego przekładu cyklu poetyckiego *Vade-mecum* na język obcy stanowi fakt szczególnie pobudzający dla teorii i historii literatury, których wzajemne relacje ta seria wydawnicza ma pomóc wyjaśnić. Tak żywe dziś zainteresowanie swoistą historycznością literatury, procesami jej recepcji i tworzenia się kanonów, które to procesy stały się głównym zagadnieniem wciąż jeszcze znajdującej się w powijakach estetyki recepcji, napotyka tu zastanawiający przypadek: ukończony w 1866 r., a pochodzący od kogoś współczesnego Baudelaire'owi tekst został wydrukowany w całości w swym cyklicznym kształcie dopiero w 1953 r. w Anglii. Jego autor, żyjący w wygnańskim Paryżu Polak, Cyprian Norwid, uchodzi post festum za klasyka nowoczesnej liryki polskiej. Historia recepcji dzieł literackich zna głośne wypadki spóźnionego oddziaływania. Dają się one wyjaśnić różnym odczuwaniem tego, co nie odpowiada duchowi czasu. Zapoznane przez współczesnych dzieło mogło sprzeciwiać się panującemu smakowi, bo proponowało odmienny kanon estetyczny (jak antyromantyczny Baudelaire wobec Wiktora Hugo), bo wskrzeszało normy estetyczne przeszłości (jak klasycystyczni poeci Parnasu wobec romantycznych liryków przeżycia), bo wreszcie antycypowało jakiś estetyczny kształt przyszłości (jak romantyczny outsider Nerval późniejszą ciemną lirykę). Z kolei

* W r. 1981 w Wilhelm Fink Verlag w serii „Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste” ukazało się dwujęzyczne, polsko-niemieckie wydanie *Vade-mecum* C. Norwida (C. Norwid. *Vade-mecum. Gedichtzyklus (1866). Polnisch und deutsch. Mit einer Einführung von H. R. Jauss. Eingeleitet und übersetzt von R. Fieguth. München 1981*). Autorem przekładu niemieckiego jest Rolf Fieguth (obecnie wykładający literatury słowiańskie we Fryburgu szwajcarskim), który też poprzedził książkę obszernym esejem o poezji Norwida. Przedmowę napisał wybitny niemiecki badacz literatury Hans Robert Jauss. „Studia Norwidiana” w poprzednim numerze zamieściły recenzję tej książki (A. Vincenz. *Norwid po niemiecku*. „Studia Norwidiana” 2:1984 s. 84-90). W niniejszym, podwójnym, numerze znajdują się tłumaczenia obu wspomnianych tekstów krytycznych (przyp. Red.).

dzieło, zrazu odrzucane, mogło samo, przez nieustające wyzwanie, by się z nim rozprawić, przyczynić się do stopniowego uznania właściwej mu innowacji jako nowej normy estetycznej (jak *Szkola uczyć* Flauberta, z której wyłoniła się powieść Prousta, a w końcu *nouveau roman*). Ale bywa też całkiem inaczej – gdy zapoznane dzieło długi czas pozostaje bez widocznego wpływu, dopóki w widzeniu i odczuwaniu estetycznym inną drogą nie wytworzy się nowa norma, która dopiero retrospektywnie ukaże jego nie rozpoznane znaczenie (jak hermetyczna liryka szkoły Mallarmégo ukazała *Soledades* Góngory).

W XIX w. kryterium przyszłości jako „K o r e k t o r k i - w i e c z n e j”¹ działało na rzecz wspomnianych autorów bez porównania szybciej niż na rzecz Norwida. Jego rękopis musiał czekać niemalże sto lat, zanim został jako dzieło po raz pierwszy wydrukowany, a wkrótce potem stał się również wydarzeniem literackim, które towarzyszyło nowoczesnym lirykom polskim na nowych drogach ery postalinowskiej i legitymowało ich poczynania. Do eksplikacji tego wiekowego opóźnienia, dotyczącego dzieła, które obecnie może pretendować do miejsca w kanonie literatury światowej, dają się zastosować po kolei, rzecz znamienna, wszystkie wyżej przywołane wyjaśnienia. Jednakże nie wystarczają one do pełnego wyświetlenia tego fenomenu z historii recepcji dzieł literackich. Bo kto dziś czyta *Vade-mecum* Norwida z myślą o dziejach liryki XIX w., ten spostrzeże wkrótce, że sprzeciwiało się ono nie tylko panującemu smakowi przeciętnego czytelnika, lecz także awangardowemu kanonowi wielbicieli Baudelaire’a, i to nie tylko dlatego, że mogło wydawać się nie na czasie lub bałamutne, ale dlatego, że – pojęte jako „poezja w krytycznej chwili” – musiało w swych czasach działać prowokacyjnie. Jeżeli bowiem zwrócimy baczną uwagę na współczesność Baudelaire’a i Norwida, którą dzisiejsza krytyka z najrozmaitszych powodów była dotąd zafascynowana, to okaże się, że *Vade-mecum* i *Kwiaty zła* w rzeczywistości powstały w układzie współrzędnych tego samego czasu, który coraz niechętniej odnosił się do wpływów poezji lirycznej. Walter Benjamin wymienia trzy symptomy tego zjawiska:

[...] poeta liryczny przestał uchodzić za poetę po prostu. Nie był on już „piewą”, jak był nim jeszcze Lamartine, lecz twórcą związanym z określonym gatunkiem. [...] masowy sukces poezji lirycznej po Baudelaire już się nie powtórzył. [...] publiczność stała się mniej przychylna poezji lirycznej, którą odziedziczyła po czasach wcześniejszych².

¹ Do *Walentego Pomiana Z. W: Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1–11. Warszawa 1971–1976. T. 2: *Wiersze. Część druga*. Warszawa 1971 s. 152 (dalej cyt. PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę).

W tej sytuacji Polak współczesny Baudelaire'owi, mimo że porusza te same tematy i uderza w podobne tony, daje w swym cyklu bezpośredni wyraz uwarunkowaniom czasowym liryki, które liryka Baudelaire'a z kręgu *Spleen et Idéal* negowała, jeśli ich nie przemilczała.

Zbieżności i rozbieżności obu „kłasyków naszej moderny” można najcelniej scharakteryzować, przywołując diagnozę wyłaniającą się oto fazy poezji, daną przez Norwida w słowie *Do Czytelnika*:

[...] poezja [...] jako siła wytrzymuje wszelkie warunki czasów, ale nie wytrzymuje ich zarówno jako sztuka. Owszem, zyskuje ona na potęgę w miarę, o ile zastępuje działalności innych a pokrewnych jej, którzy swego nie robią. Lecz tą drogą zyskując na potęgę, utracą na sztuce [PWsz 2, 10]*.

Baudelaire nie był skłonny dopuścić, aby jego poezja traciła na sztuce celem dania w niej miejsca i wyrazu konkretnym uwarunkowaniom czasowym; zamiast tego swoją nie mniej wyostrzoną świadomość epoki publicznie ujawniał w krytyce artystycznej i literackiej, a prywatnie powierzał swemu dziennikowi. Jeżeli szukamy u niego tych problemów, które do Norwida przemawiały jako tak bardzo przez współczesnych mu poetów zaniebawiane zadanie „moralisty”³, to możemy znaleźć je w swoistej formie prozy literackiej, którą Baudelaire stworzył obok *Kwiatów zła* jako „petits poèmes en prose” („małe poematy prozą”). Co w dziele współczesnego Norwidowi Francuza zostało rozdzielone między funkcje różnych gatunków: czystej liryki, pism krytycznych, zwierzeń pamiętnikarskich i nowych rodzajów poezji prozą w *Paryskim spleenie* (wydanych w formie cyklicznej dopiero pośmiertnie w 1869 r.), to Norwid pokusił się zmieścić w całości w swym cyklu wierszy. Fakt ten wyjaśnia kształt *Vade-mecum* – dysharmonijny, w szczegółach fragmentaryczny, rezygnujący z kompozycyjnej przejrzystości, a przez liczne utwory końcowe, zwłaszcza przez równie niespodziany, jak wspaniały finał przedostatni (*Fortepian Szopena*), raczej urwany niż wykończony.

* Wydaje się, że autor *Przedmowy* niesłusznie utożsamia diagnozę „stanu obecnego polskiej poezji”, jaką dał Norwid w uwagach *Do Czytelnika*. z przekonaniem poety, jaka powinna być nowa faza tej poezji (przyp. Red.).

² *Über einige Motive bei Baudelaire*. W: *Gesammelte Schriften*. I.2. Hg. R. Tiedemann i H. Schweppenhäuser. Frankfurt 1974 s. 607 n.

³ W przedmowie *Do Czytelnika* Norwid zarzuca swoim „wielkim i słynnym poprzednikom”: „[...] szkoła ta, cechująca się rozjaśnianiem i wyrokowaniem o szerokich historycznych sytuacjach lub o prawach narodu, nie miała zapewne dosyć czasu, aby w utworach jej strona obowiązków, strona moralna, znaczne zajmowała miejsce... W ogóle literatury naszej moralności zbyt szczupłym są zastępem [...]” (PWsz 2, 9–10). Literatura francuska miała wprowadzić wielką tradycję moralistyczną, ale ta skończyła się jednak wraz z Joubertem u progu romantyzmu.

Stwierdzenie to nie ma umniejszać tytułów do sławy Norwida z racji bogactwa jego poetyckich, retorycznych i potocznych stylów językowych, posługiwania się poetycką niejasnością czy głębią myśli, pełnymi dowcipu pointami czy najwznioślejszym patosem. Jednakże te bezsporne przymioty nie składają się na zamkniętą całość niby złotniczego dzieła sztuki – jeżeli będziemy rozumieli przez nie nieodwracalność pewnego porządku, harmonię części i całości albo wchłonięcie tworzywa przez formę. Sam Norwid w liście wierszem do Walentego [Pomiana] Z., w kapitalnym słowie zamykającym *Vade-mecum*, takiemu substancjalnemu pojęciu dzieła przeciwstawił nowoczesne pojęcie „pisma”, wyprzedzające w tym o sto lat awangardę paryską. Wprowadził on to pojęcie albo za *Agendami* Woltera, dotyczącymi założenia wytwórni zegarków, albo za „namiętnymi powiastkami greckimi Byrona”: aktualne, obliczone na współczesny rezonans, jak i na przyszłe znaczenie, pojęcie dzieła otwartego, które jest tytułem do sławy swego twórcy właśnie przez to, że nie kończy on go tak, jak poeta romantyczny: „W pałace z tęcz, w tęcz szlaki wabiąc czytelnika, / By mu się świat tam zamknął, gdzie książkę zamyka” [*Do Walentego Pomiana* Z. PWSz 2, 154].

Współczesność Norwida i Baudelaire’a ma swe korzenie zarówno w ich przynależności do tego samego pokolenia (obaj – także Flaubert – urodzili się w r. 1821), jak i w ich odwróceniu się od autorytetu takich samych ojców – romantycznych wzorów ich młodości. Klęska romantyzmu politycznego – rewolucji 1848 i powstania polskiego 1863 r. – poprzedziła ukończenie *Kwiatów zła* i *Vade-mecum* i pogłębiła niewątpliwie sceptycyzm obu poetów wobec wszelkiej wiary w demokrację, postęp, wiedzę i technikę, chociaż ich liryka wykazuje mniej śladów tego nastawienia, niż można było tego oczekiwać. Ich krytyka romantyzmu literackiego dotyczyła głównie jego estetyki inspiracji, wymowy uczuć, samowystarczalnemu subiektywizmowi i roli ideologicznej „poety-pieśniarza”. Zwrot Norwida ku klasycystycznym normom poezji i retoryki można zestawić ze zwrotem Baudelaire’a ku klasycznym formom wersyfikacji i personifikacyjnej alegorii. Wspólne im było, zdaje się, przeświadczenie, że forma epicka, jak i powieść nowej szkoły realizmu, nie odpowiada najwyższym wymogom współczesnej sztuki. Znakomita satyra Norwida na powieść (XXXVI), satyra, w której ma on na myśli m.in. *Pana Tadeusza*, odpowiada maksymie Baudelaire’a „que toute intention épique résulte évidemment d’un imparfait de l’art” („że wszelki zamysł epicki wynika w sposób oczywisty z niedoskonałego wycucia sztuki”)⁴. Przeciwnieństwo sielskiej natury i miejskiej cywilizacji awansowało w obu cyklach do rangi tematu nowoczesnej poezji, ale z niejednakową oceną. Baudelaire z właściwą sobie prowokacyjną wrogością wobec natury wyśmiałby nawet skargę elegijną, za pomocą której Norwid w doskonale hölderlinowski

⁴ *Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe.*

sposób zdołał ewokować obraz rozkwitu sielsko niewinnego świata, by potem w przerażających obrazach ukazać jego zagładę („Brudne fale przez mur cmentarza / Przerzucają trumny ciężkimi” XVII.); Norwid nie pozwoliłby sobie w swej bezlitosnej krytyce wielkomięjskiego wyobcowania przemysłowego (XIX) na taką poezję melancholijną, jaką Baudelaire odkrywa jako nowe doświadczenie włóczęgi w anonimowej masie i którą skrycie sławi. Takiego wiersza jak *Nerwy*, który pozwala wyrazić protest przeciwko wielkomięjskiej biedzie nędzarczy w sposób tak niesentymalny i pozaideologiczny, w *Kwiatach zła* szukalibyśmy na próżno. Tematycznie pokrewny utwór *Les yeux des pauvres* w poezjach prozą (XXVI) przekształca taki protest natychmiast w społeczną obojętność zakochanych – owych par excellence romantycznych postaci, których u Norwida (abstrahując od napisu nagrobnego LXXXV) programowo brak, podczas gdy u Baudelaire’a powracają one stale z szokującą obsesją, służąc zamyślowi odsubiektywizowania uczuć właśnie w ich najsubtelniejszym kręgu: miłości seksualnej.

Rozpoznanie pokrewieństwa duchowego podzielanego przez Baudelaire’a i Norwida krytycznego stosunku wobec utopij i samoułudy ich czasów oraz wspólnych poglądów na zadania i granice przyszłej poezji doprowadza wkrótce do punktu, w którym ich drogi w praktyce estetycznej się rozchodzą. *Vade-mecum* Norwida podejmuje te same problemy „poezji w krytycznej chwili”, co dzieło Baudelaire’a, suponuje jednak, że rozwiązanie proponowane przez *Kwiaty zła* jest już niemożliwe do powtórzenia i próbuje na swój własny sposób stawić czoło wyzwaniu prozaicznych czasów. Po sukcesie Baudelaire’a, po proklamacji Gautiera *l’art pour l’art* (por. [LXIV]) i po wprowadzeniu nowej estetyki postrzegania Flauberta punkt wyjścia Norwida mógł zostać zaznaczony w utworze LXXVIII, w którym Norwid wyraża pogląd, że spór „szkoły-stylu” ze „szkołą-natchnienia” ustaje wobec wezwania, iż teraz chodzi o to, by być jako „[...] Współcześni, których przeznaczenia / Od do-ra-ż-nego w chwili że zależą słowa (PWsz 2,110). I rzeczywiście, *Vade-mecum*, przewyższające pod tym względem całą lirykę Drugiego Cesarstwa, czyta się też niby poetyckie ukształtowanie „czasu ujętego w myśli”, jak gdyby Norwid słynną definicję filozofii podaną przez Hegla zastosował do poezji i przez to wyciągnął nieoczekiwany wniosek z jeszcze słynniejszej prognozy o „końcu okresu sztuki”. Aktualizm Stendhala, sposób pisania Heinego, którzy za cel stawiali sobie ujmowanie przez literaturę biegu czasu⁵, utorowały tę drogę, którą Norwid tu kontynuuje. I Baudelaire odwołał się do postulatu Stendhala, by sztuka była aktualna, postulatu, który przekreślał samo nastawione na przeszłość pojęcie tego, co romantyczne, gdy w *Salon de 1846* określił współczesny

⁵ Zob. W. Preisendanz. *Heinrich Heine – Werkstrukturen und Epochenbezüge*. München 1973 s. 21–68.

„romantyzm” jako „expression la plus récente, la plus actuelle du beau” („najnowszy, najbardziej aktualny wyraz piękna”) i zapoczątkował nowoczesną sztukę dewizą: „Intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini” („Intymność, duchowość, barwa, otwarcie się na nieskończoność”)⁶. Ale Norwid idzie o wiele dalej, gdy poezji stawia zadanie wchłaniania „warunków czasu”, które musi znosić; co więcej – nawet zadanie wykonywania powinności innych, „którzy swego nie robią” (*Do Czytelnika*).

Tym samym dla *Vade-mecum* przestaje istnieć upowszechniający się, a nawet już usankcjonowany, rozdział poezji od nie-poezji, nie zaangażowanej i zaangażowanej literatury, sztuki i moralności. W dziele Norwida dochodzą do głosu nie tylko aktualne wówczas przeciwieństwa: „liryka i druk”, „dziennik i epos”, „czas i prawda”; można w nim też naszkicować „początek broszury politycznej”, sumienie indywidualne podnieść znowu do rangi społecznej instytucji, hasła i frazesy epoki postawić przed sądem, a ideologię upojonego postępem społeczeństwa uczynić przedmiotem satyry. W takich utworach jak *Czynownicy* nawiązuje Norwid do tradycji „tableaux parisiens”⁷, ale fizjonomiczny opis sprowadza do celnej krytyki usankcjonowanych ról społecznych. Tak poeta, jako moralista swoich czasów, gra zapoznaną rolę historyka współczesności! A ponieważ władza szeroką skalą tonów, sięgającą od elegii po sarkazm, od zagadki po prorocstwo, od lakoniczności po gniewną kaskadę słów, i ponieważ nie gardzi uroczystą formą epigramatu, jak i ironicznym rozwiewaniem iluzji na wzór Heinego (głównie w utworach VI, X, XXXVI, LIV lub LXII), czasami zaś potrafi wpaść w ton mentorskich pouczeń, a często oddziałuje najsilniej, gdy zbliża się do formy epigramatycznej (np. w niezapomnianym utworze LVI. *Czułość*) – jest w stanie ująć to, „Co znika dzisiaj (iż czytane pędem) / Za panowania Panteizmu-druku” (I). Takie „ujęte w myśli” uświadamianie sobie i innym zmienionych czasów z jednej strony ocenia historię jako syzyfowe prace ludzkości (III), a z drugiej zwraca się przeciwko ideologicznemu jej uwzniośnieniu, przeciwko zawołowanej zamianie jej fatalnych „jatek” na nie mniej w owych czasach okropne „warsztaty”. Być historykiem znaczy dla Norwida „zaglądać Epokom w głąb”, a przeto współczesnemu czytelnikowi odtwarzać „strach ów, z jakim dziad [...] drżał, / Patrząc na pierwszego kometę” (XCIV). Tak staje się on obrońcą „przeszłości nie pojętej” (I), starotestamentowej, chrześcijańskiej, jak i rzymskiej, której nieznaną spuściznę przeciwstawia pokoleniu, „Co w wilię chrześcijańskiej prawdy objawienia, / Między zachodem greckiej i żydowskiej wiedzy, / Dziko rośnie i ginie jak ziolo na miedzy” (*Do Walentego Pomiana Z.*) [PWsz 2, 155].

⁶ *Oeuvres complètes*. Éd. de la Pleiade. Paris 1961 s. 878 n.

⁷ Zob. K. Stierle. *Baudelaires „Tableaux parisiens” und die Tradition ‘Tableau de Paris’*. „Poetica” 6:1974 s. 285–322.

Nowoczesna poezja jako doświadczenie czasu jest dla Norwida równie daleka od romantycznego kultu przeszłości, jak i od ucieczki z terażniejszości w utopijną przyszłość rozczarowanych socjalistów. Jego ustawiczna przestroga kierowana do współczesnych z obu obozów, że przynależność do terażniejszości nie jest stanem oczywistym, który wystarczy tylko przyjąć, lecz stanowi pozostającą dopiero do stworzenia „współczesność”, wypływa z tego samego spojrzenia zarówno na przeciwieństwa „dwojakiej cywilizacji”, technicznej i kulturalnej, i prowadzące do katastrofy drogi wierzącego w postęp społeczeństwa, jak i na pesymistyczne oczekiwanie odnoszące się do przyszłości w dzienniku Baudelaire’a czy w *Bouvard et Pécuchet* Flauberta. Pełnemu rezygnacji pesymizmowi swoich awangardowych współczesnych przeciwstawia Norwid przekonanie, że „nie skończona jeszcze Dziejów praca” (III) i że nawet w katastrofach politycznych, jeżeli nie synowie, to przecież wnuki terażniejszości potrafią rozpoznać iskrę prawdy dziejowej. Ta iskra może być wykrzesana jeszcze nawet z najabsurdalniejszego gestu zniszczenia – jak ten, gdy w czasie powstania 1863 r. fortepian Chopina, „podobny do trumny”, wydzwignięty „przez ganku kolumny”, zrzucony został na ulicę i gdy to ostatnie zdarzenie w cyklu zostawia czytelnika z vademecum ostatniej strofy:

Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,
 Nawołując: „Ciesz się, późny wnuku!...
 Jękły – głuche kamienie:
 Ideał – sięgnął bruku – –”.

Tym może zakończyć się i mój szkic, ukazujący rangę polskiego liryka – w uzupełnieniu jego prezentacji przez Rolfa Fiegutha – na tle literatury francuskiej XIX w., wieku, na którego oczach on, jako wygnaniec, swoje *Vade-mecum* stworzył. Jeżeli przez to zostało potwierdzone przypuszczenie, że dzieło Norwida zaczęło oddziaływać tak późno z paradoksalnego powodu, iż będąc nie na czasie, w znacznej mierze było na czasie, to chyba zbędne są dalsze usiłowania umieszczania go w nader wątpliwych rubrykach szkolnych czy w domniemanych stylach takich okresów, jak: „Parnas”, „symbolizm” czy „hermetyzm”, albo wyjaśnianie jego wpływu głównie drogą antycypacji późniejszych teorii i programów nowoczesnej liryki. Mierzone hermetycznością poetów wykszolonych na Mallarmém albo deformacjami języka i montażami surrealistów czy dadaistów ciemność, ekscentryczność i mieszanie stylów u Norwida okazuje się czymś względnie skromnym; do swoistego profilu jego liryki, która w swoim czasie tak prowokacyjnie rozszerzyła granice tego, co poetycko wyrażalne, takie retrospekcje niewiele wnoszą. Ale dzieło Norwida może rzucić nowe światło na drogę nowoczesnej liryki, którą od czasu ukazania się w 1956 r. *Strukturen moderner Lyrik* Hugona Friedricha umieszczamy zwykle w orszaku Baudelaire’a, Rimbauda i Mallarmégo na drodze postępującej dezobiektywizacji i de-

personalizacji. *Vade-mecum* Norwida, które nie szło tą drogą, pozwala nam nie tylko lepiej poznać, jak wielka była cena nowoczesności, która związek między liryką a światem przenosiła w idealność języka jako ostatniego miejsca ucieczki dopuszczającego jeszcze tworzenie czystych znaczeń, ale zaprasza nas do tego, byśmy szukali związku poezji, osobistych doświadczeń i czasu znowu tam, gdzie go kanon rzekomo wolnej od świata „poezji czystej” skrywał, albo tam, gdzie nowocześni poeci starali się na marginesie tego panującego kanonu estetycznego uwolnić od swego obowiązku bycia „pierw W s p ó ł c z e s n y m i”. Byłoby warte osobnego studium zestawienie pod tym względem *Paryskiego spleenu* Baudelaire’a, który ukazał się pośmiertnie w 1869 r., a więc dopiero w trzy lata po *Vade-mecum*, i obejmował po raz pierwszy w cyklicznej formie poezje prozą, z *Kwiatami zła* i zinterpretowanie go jako wypowiedzi „moralisty swoich czasów”, przed czym w swych utworach wierszowanych Baudelaire się zarzekał. Co się tyczy naszej terażniejszości, to można przypuszczać, że *Vade-mecum* Norwida towarzyszyło nie tylko polskiej liryce w jej wymarszu na postalinowski ugór i ją legitymowało, lecz że Norwid jako późno odkryty klasyk stłumionej moderny mógłby pomóc także niemieckiej liryce stworzyć nowy kanon. Zaznacza się przecież i tutaj, mniej więcej od śmierci Celana (1970), pewien zwrot w twórczości lirycznej nowego pokolenia, które stara się – w opozycji do starego, przez dzieło H. Friedricha tak sugestywnie usankcjonowanego ezoterycznego kanonu – sprawdzić nowe określenie liryki, liryki pokolenia, które nawet po rozczarowaniach chybionej reformy bynajmniej nie zapiera się swej współczesności, jak i nowej podmiotowości, by w tym, co społeczne, szukać swego osobistego losu⁸.

Przeł. Michał Kaczmarski

⁸ W związku z przełomem w nowej liryce niemieckiej po śmierci Celana odsyłamy do: J. Kelter. *Poetischer Text, lyrischer Wildwuchs. Eine Betrachtung zum Lyrik-Boom und zur westdeutschen Poesie der letzten Jahre*. Hamburg 1978, a zwłaszcza do jego charakterystyki „gotowości tej poezji do uwzględniania rzeczywistości dnia codziennego i otoczenia społecznego bez jednoczesnego dopasowywania ich do jakiegoś nowego «realizmu», do bycia partią bez stawiania się poezją partyjną, do stawiania nie na nadzwyczajne przeżycia, lecz na tropienie rzeczywistości w niepozornych detalach, w codziennych urazach, nadziejach i lękach, w których spełnia się egzystencja”.

PREFACE TO THE FIRST GERMAN EDITION OF CYPRIAN NORWID'S
VADE-MECUM

(translated from the German by Michał Kaczmarkowski)

SUMMARY

The article examines Norwid's position in contemporary European poetry against the background of the fates of 19th century French poetry. Norwid is compared first of all with Baudelaire and his *Les fleurs du mal*, and many differences are noted in the way that these two "classics of the modern era" approached similar problems. Growing out of common (biographical) roots and sharing similar experiences of the eclipse of political romanticism (the years 1848 and 1863), the two poets made an analogous retreat from romanticism to classicistic forms and ultimately reached different destinations. Both take up the problem of "poetry at the point of crisis", but Norwid's *Vade-mecum* is not a continuation of *Les fleurs du mal* because ethical questions and moral duties to his own time are of more concern to him than questions of poetic form. Norwid's poetry embodies a conscious experience of the present and a striving to transform it. Norwid's paradoxical and harrowing lack of success in his own time invalidates such labels sometimes given to him as "Parnassian", "symbolist" or "hermetic poet". Norwid is a classic of a suppressed modernity that associates its individual destiny with the social as well as the subjective element.

Transl. Adam Pasicki