

Wypada też wyrazić nadzieję, że wkrótce będziemy mogli przeczytać nowe teksty Autorki o Norwidzie. Być może, zweryfikuje tam ona niektóre ze swych dotychczasowych twierdzeń, być może, skieruje swe zainteresowania w stronę nie zbadanych jeszcze problemów twórczości poety. W każdym razie odniesiemy się do jej nowych pomysłów z zainteresowaniem, na jakie zasłużyła swym, widocznym w całej książce, żarliwym obcowaniem z Pismem i śmiałym, choć nie pozbawionym jeszcze braków i błędów, spojrzeniem na Norwidowskie dzieło.

Jan Ciechowicz – CAŁY ŚWIAT GRA KOMEDIĘ

Sławomir Świątek. *Norwidowski teatr świata*. Łódź 1983 ss. 212.

1

Metaforyka teatralna, określająca zjawiska życia społecznego – efektowna i generalizująca – ma swój prastary rodowód. Owo *theatrum mundi*, od Platona do Calderona, od Księgi Rodzaju do Szekspira, zapłodniło niejedną teorię socjologiczną. Najgłośniejszą i zwartą propozycję przedstawił Erving Goffman w sławnej książce *The presentation of self in everyday life* (1956)¹. Goffman reprezentuje skrajnie interakcyjną orientację socjologii personalnej. Czyta ludzi jako aktorów i graczy, bez wiary w możliwość ocalenia autentyczności i autonomii ludzkiej osoby. Życie społeczne jest teatrem, jednostka zaś nie może uciec spod władzy społeczeństwa. Goffman bada wrażenia wywoływane (najczęściej nieświadomie) i przekazywane – przykładając perspektywę dramaturgiczną do tej komedii ludzkiej społeczności, gdzie wciąż przedstawiamy siebie innym. Problem udramatyzowania życia jest jego uzewnętrznieniem (uwidocznieniem niewidocznego) z wiecznym dylematem: robić wrażenie czy działać? Wnikliwie, chociaż kontrowersyjnie, poprowadził tę refleksję Gombrowicz, dla którego prawda nie jest sprawą argumentów, tylko sprawą atrakcji przekazu, czyli przyciągania; urzeczywistnia się ona w starciu osób. Aktorski kostium i maska są bronią przeciw ofensywie otoczenia, ponieważ „być człowiekiem to znaczy być aktorem – być człowiekiem to znaczy udawać człowieka [...] recytować człowieczeństwo”².

Sławomira Świątka *Norwidowski teatr świata* to książka „z pomysłem”, w której twórczość dramatyczna Norwida potraktowana została jako artystyczny wyraz widzenia rzeczywistości ludzkiej w kategoriach teatru³. Norwid – ten „nad-kompletny aktor” – wierzył, że kłamstwo teatru wyraża najgłębszą prawdę życia. Właściwie trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, co dla Świątka jest ważniejsze: prezentacja teorii i metody czy dramaturgia Norwida? Raczej prezentacja metody, dla której Norwid stanowi wdzięczne i szerokie pole egzemplifikacji. Wszystkie ważniejsze prace Świątka – w tym również studia norwidologiczne – prowadzą nieuchronnie do tej książki; warto więc pokrótce tę drogę przypomnieć. W r. 1967 Świątek ogłosił rozprawę, w której udowodnił, że operacja dramatyczna to formowanie znaczeń i znaków rzeczywistości teatralnej⁴. Ję-

¹ Por. E. Goffman. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przełożyli H. P. Śpiewakowic. Opracował J. Szacki. Warszawa 1981.

² W. Gombrowicz. *Dziennik*. T. 2. Paryż 1984 s. 10.

³ S. Świątek. *Norwidowski teatr świata*. Łódź 1983.

⁴ S. Świątek. *O strukturalnych związkach i zależnościach tworzyw dzieła teatralnego*. „Kultura i Społeczeństwo” 1967 nr 3 s. 163–169. W latach 1966–1967 Świątek drukował sporo krytyk na łamach „Odgłosów” (zadebiutował w „Osnowie” wierszem pt. *Cisza*).

zyk i postać pełnią funkcję naczelnych ośrodków dyspozycyjnych tworzyw dramatycznych. Unaocznienie semiozy, czyli sytuacji znakowej dramatu, buduje jego sceniczność. Realizacja teatralna zaś polega na selekcji i kombinacji możliwości narzuconych przez tekst dramatu. Po roku rewelatora reformy teatralnej zobaczył Świontek w Janie Augustynie Kisielewskim, u którego doczytał się koncepcji dzieła teatralnego opartej o żywego człowieka (z elementami mimiki, gestyki i tańca)⁵. Kisielewski wychodzi poza Wagnera i wyprzedza Craiga, czuły na konwencjonalizm teatralny, rytualny, kulturowy i inscenizacyjny.

Szkieo Kisielewskim zapowiadał najważniejszą rozprawę Świontka, właśnie o konwencji teatralnej⁶. Oto główne tezy tego studium: 1. W teatrze odgrywa się zachowania społeczne; tworzywem teatru jest żywy człowiek; 2. Język teatralny zbudowany został z elementów rzeczywistości; 3. Historia teatru jest historią sposobów prezentacji modeli świata; 4. Konwencja teatralna to suma chwytów dramaturgicznych i inscenizacyjnych, a także zespół reguł strukturyzowania znaku teatralnego (systemy modulacyjne); 5. Tradycja teatralna nie istnieje w postaci materialnej. Badania konwencji teatralnej muszą uwzględniać problematykę odbiorcy i odbioru, gatunków dramatyczno-teatralnych, kulturowych i socjologicznych uwarunkowań życia teatralnego.

W r. 1975 Świontek opublikował dwie wypowiedzi o charakterze programowym. W dyskusji na łamach „Teatru” (z udziałem: Jerzego Ziomka, Henryka Szletyńskiego, Stefanii Skwarczyńskiej, Kazimierza Kowalewicz, Tadeusza Siverta, Macieja Żurowskiego) gorąco przekonywał – za G. Sinką – o potrzebie teorii w badaniach nad teatrem⁷. Nie pogodzony z tradycyjną historią teatru powtarzał swój dekalog. Przyszłość teatrologii zawierał semiologii i antropologii kulturalnej. Głosił – skądinąd oczywiste prawdy – że proces teatralny to akt komunikacji (z tożsamością czasu kreacji i percepcji), że „działanie teatralne polega na przedstawieniu, reprezentacji, artykulacji tego, co już jest znakiem, a więc na tworzeniu znaku wyższego stopnia, na kreacji tego, co jest znakiem znaku”⁸.

Dla pracy o Norwidzie (która była przedmiotem obrony doktorskiej na Uniwersytecie Łódzkim w r. 1972) ważniejszy się wydaje krótki, ale efektowny artykuł-manifest pt. *Teatr we współczesnym teatrze świata*⁹. I znowu Świontek przyjmuje postawę odkrywcy „chodzącego po górach”. Teatr jest miejscem odgrywania ról społecznych; gry życia odgrywaniem. Aktor na scenie odgrywa nie teatralność teatru, ale teatralność życia. Stwarza on fikcyjny świat przy pomocy siebie samego jako rzeczywistego człowieka. Teatr jest iluzją iluzji, grą o grze, fikcją fikcji.

2

Predyspozycje badacza fundamentalisty ze skłonnościami do metodologicznych nowości przywiodły Świontka dość szybko do Norwida. Z drugiej strony dzieło autora *Vade-mecum* kształtowało Świontkowe myślenie o teatrze i świecie. Już w r. 1967 ogło-

⁵ Zob. S. Świontek. *Jan August Kisielewski w nurcie polskiej reformy teatralnej*. W: *Poetyka i historia. Konferencja teoretycznoliteracka w Polczynie*. Red. J. Trzynadłowski. Wrocław 1968 s. 123–129.

⁶ S. Świontek. *O konwencji teatralnej*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971 s. 167–183.

⁷ S. Świontek. *Jeszcze o potrzebie teorii*. „Teatr” 1975 nr 9.

⁸ Tamże s. 11.

⁹ „Nowy Wyraz” 4:1975 nr 3 s. 83–86.

sił on szkic o paraboliczności *Pierścienia Wielkiej-Damy*, później pisał o białej tragedii Norwida, a także o *Norwidowskim teatrze świata* i o *Świadomości dramatycznej Norwida*¹⁰. Wszystkie te studia i rozprawy łatwo odnaleźć, oczywiście w wersji zmienionej, w recenzowanym tomie. Czas chyba najwyższy dać krótkie sprawozdanie z jego lektury, z zachowaniem autorskiego porządku: od „Dramatu życia”, poprzez „Teatr świata” do „Teatru w teatrze” i „Tragedii historii, komedii współczesności”.

W „Dramacie życia” Świontek próbuje nie tyle zrekonstruować światopogląd poety zawarty w jego katolicyzmie, ile przypomnieć – głównie za Z. Stefanowską i M. Janion – hasłowo ułożone cechy konstytuujące ten światopogląd w takich oto układach podwójnych: uniwersalizm – partykularyzm, tradycjonalizm – postępowość, indywidualizm – kolektywizm, realizm – symbolizm. Świontek operując całym dziełem Norwida zadbał o stosowne cytaty dla tej siatki opozycji. Już Błoński w znanym szkicu *Norwid wśród prawników* ostrzegał badaczy przed traktowaniem autora *Białych kwiatów* jako poety „błyskawicznych mądrości poetyckich”, z ważnym postulatem, aby składniki jego poezji interpretować całością¹¹. U Świontka te głębokie sprzeczności i zaprzeczenia Norwida zostały wpisane w kategorie dramatyczności, w świadomość dramaturgiczną poety, dla którego dramatem były „zarówno indywidualne dzieje człowieka, jak i losy cywilizacji narodów i pokoleń”. Tę dość mocno uproszczoną w recenzowanej książce refleksję historiozoficzną związał Świontek z uwagami Norwida o „zagadnieniach dramatu” (w aspekcie genologicznym). Konkluzja brzmi kategorycznie: poetyka dramatów Norwida wyraża jego świadomość dramatyczną – służy temu zarówno przybliżenie, parabolizacja, jak i postaciowanie idei, trzy główne sposoby stwarzania świata w dramatach autora *Krakusa*. Tymczasem są to zaledwie – nienowe przecież – sygnały i tropy badawcze.

Więcej nowych pomysłów i ustaleń przynosi kluczowy dla całej książki rozdział pt. „Teatr świata”. Norwidowe:

[...] Teatr, ile wiemy,
Jest atrium spraw niebieskich – i stąd tak go zwiemy
[...]

Aktor. PWSz 4, 370

stało się dla Świontka bodźcem do myślenia genetycznego, do prezentacji krótkiego wykładu na temat historii koncepcji theatrum mundi. Lektury Platona, Cyserona, Seneki, Epikteta, św. Pawła, Tertuliana, św. Augustyna, św. Tomasza, Dantego, Szekspira, Cervantesa, Calderona budowały w myśli Norwidowskiej porównanie życia ludzkiego do dramatu, a świata do teatru, na którego scenie dramat ten jest odgrywany. Norwid wielokrotnie opisywał swoją współczesność, ów „niemistrzowski teatr”, za pomocą kategorii i pojęć związanych ze sceną: pozór, udanie, gra, manekin, marionetka, lalka. Także ironia – wedle Świontka – umożliwiała Norwidowi eksponowanie jednostki jako isto-

¹⁰ Zob. S. Świontek. *Paraboliczność struktury scenicznej „Pierścienia Wielkiej Damy”*. W: *Dramat i teatr*. Red. J. Trzynadłowski. Wrocław 1966; tenże. *Biała tragedia Norwida*. W: *Z polskich studiów slawistycznych*. Red. M. Janion. Warszawa 1972; tenże. *Norwidowski teatr świata*. „Pamiętnik Literacki” 62:1971 z. 3 s. 33–50; tenże. *Świadomość dramatyczna Norwida*. W: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*. Pod redakcją M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1973 s. 53–71.

¹¹ J. Błoński. *Norwid wśród prawników*. „Twórczość” 23:1967 nr 5 s. 67–94.

ty odgrywającej podwójną rolę w rzeczywistości, z przyjęciem funkcji widza i aktora. Teatralność stworzonego świata nie była u Norwida rezultatem demiurgicznych możliwości wyobraźni twórczej, ale cechą immanentną świata jako takiego. Stąd specjalna pozycja artysty:

[...]

Zaiste – być aktorem trza, i być w teatrze...

Oderwać się od siebie i wejść w siebie: słowem,

Aby być narodowym – być nad-narodowym!

I aby być człowieczym, właśnie że ku temu

Być nad-ludzkim... dwoistym być a jednym – [...]

Rzecz o wolności słowa. II. PWSz 3, 569

Za tymi pogrubionymi uogólnieniami, do których Świontek wykazuje niejaką predylekcję, idą partie analityczne, mocniej już związane z twórczością dramaturgiczną Norwida. O szopkowej maskaradzie w *Za kulisami* z korowodem tańczących par, zapamiętanych dopiero z *Wesela* Wyspiańskiego, pisała wcześniej Irena Sławińska¹². Mieczysław Jastrun trafnie określał tę Norwidową wersję „teatru w teatrze” jako teatr podwójny w podwójnym dramacie zakomponowany (*Za kulisami–Tyrtej*)¹³. Juliusz W. Gomulicki podnosił wagę pierwszych doświadczeń teatralnych Norwida, związanych z jasełkami i teatrem lalkowym¹⁴. Tadeusz Kowzan w słusznym dążeniu do zawężenia pola badawczego wyznaczonego przez magiczną prawie formułę „teatr w teatrze” sygnatariuszem tej koncepcji uczynił „sztukę wewnętrzną”, wprowadzoną w porządek zdarzeniowy dramatu właściwego (tą sztuką wewnętrzną może być także próba teatralna)¹⁵. Elementy teatru epickiego (gra z dystansem, komentowanie własnego działania), ale również dramaty o teatrze – nie stanowią o istocie zjawiska, dla którego hasłem wywoławczym pozostaje niezmiennie *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* L. Pirandella. W długim szeregu egzemplifikacji znalazło się u Kowzana miejsce dla Wyspiańskiego i Szaniawskiego; zabrakło go dla Norwida. Świontek, zgadzając się w zasadzie z Kowzanem, wybiera wariant szerszy, autotematyczny. W ten sposób łączy *Za kulisami* i *Tyrteja z Aktorem*. W obu wypadkach głównym tematem staje się bowiem sztuka teatralna. W komedio-dramie *Aktor* dostrzega Świontek konfrontację dwóch rodzajów gry: życiowej i teatralnej; pierwszą dyktuje modus vivendi życia społecznego, drugą „prawda teatru”; pierwsza ma smak komedii ludzkiej, druga jest artystyczna. Wychodzi na to, że teatr (gdzie alfą i omegą jest aktor) jako sztuka stanowi wyższą formę życia. Przy dyptyku fantastycznym *Za kulisami–Tyrtej* Świontek eksploatuje swój ulubiony temat: proces tworzenia i proces odbioru – z dość prostą konstatacją, że żywioł teatralny poczyna obejmować scenę i widownię, gdyż widownia staje się przedmiotem przedstawienia, a scena zwierciadłem zachowań publiczności. Elementy metateatru i zwielokrotnienia dramatycznego – jak u Szekspira – demaskują teatralność świata środkami scenicznymi. Następuje zbawienny proces samowiedzy.

¹² I. Sławińska. *O komediach Norwida*. Lublin 1953 s. 262.

¹³ M. Jastrun. *Gwiazdzisty diament*. Warszawa 1971 s. 194 i n.

¹⁴ J. W. Gomulicki. *O miniaturach dramatycznych Norwida*. W: C. K. Norwid. *Miniatury dramatyczne*. Warszawa 1968.

¹⁵ T. Kowzan. *Teatr w teatrze, czyli o dialektyce iluzji scenicznej*. „Dialog” 16:1971 nr 4 s.107–118.

Jakby w poczuciu nienasyceń dopisuje Świontek do tak zamkniętej całości jeszcze jeden rozdział, uwolniony w dużym stopniu od teatralnej wizji świata. Dobrze wie, że tajemnica i historia to dwa bieguny myśli Norwidowskiej. Specjalnie interesuje go historia. W ukochanej tragedii Norwida, *Kleopatrze i Cezarze*, dostrzega jej fatalizm, konieczny wszakże dla objawienia się jednostek, które działaniem lub myślą torują drogę postępowi moralnemu i cywilizacyjnemu. Cezar ponosi klęskę jako człowiek i jako polityk, zwycięża jednak jako myśliciel, którego koncepcje są przecuciem i zapowiedzią epoki chrześcijańskiej, bowiem „upadek, który pozostawia po sobie następstwa – żywotne, jest zwycięstwem”. Świontek znajduje dla takiej filozofii historii punkty styczne w *Fenomenologii ducha* Hegla, gdzie historia potraktowana została jako realizująca się w rzeczywistości tragedia.

Chyba najwnikliwsze, wieloaspektowe oświetlenie (co może być sygnałem wartościującym) otrzymał w Świontka *Pierścień Wielkiej-Damy*. Dramat ten wywołuje w książce kilka kluczowych zagadnień, takich jak: świadomość teatralna Norwida, paraboliczność dramatyczna, biała tragedia. Niestety, sporo tutaj powtórzeń i tautologii w stosunku do partii wcześniejszych (np. o teatrze jako narzędziu samowiedzy odbiorcy), jak i w stosunku do tzw. literatury przedmiotu (np. przyjęcie bez dyskusji dawnych ustaleń I. Sławińskiej i T. Sinki). Dla przywołania świadomości teatralnej Norwida ucieka się Świontek nie tylko do fundamentalnego *Wstępu do Pierścienia Wielkiej-Damy*, ale także pamięta o tezach *Widowisk w ogóle uważanych* i o przedmiowie do *Krakusa*. Rzecz jednak w tym, że nie zbiera tych przemyśleń razem, nie buduje programu, nie odsiewa plew od ziarna. Poetyka sformułowana Norwida w sprawach dramatu i teatru zasługuje na wnikliwy komentarz, mocniej osadzony w dyskursie teatralnym epoki (rewelacyjna egzegeza *Lekcji teatralnej* Mickiewicza przeprowadzona przez Zbigniewa Raszewskiego i Tymona Terleckiego może być dla takiej pracy wzorcowym przykładem)¹⁶. Nie znaczy to jednak, aby Świontek nie dostrzegał wagi problemu. Próbuje on przecież wiązać wysoką komedię Norwida z dramą mieszczańską i komedią poważną w wydaniu Diderota, Merciera i Musseta. Przywołuje Norwidowy model negatywny dla białej tragedii, czyli fantastyczno-filozoficzne dramaty (ze wskazaniem na *Dziady*) i komedię buffo Fredry (również jako dramat najbardziej skończony). W zakresie języka dramatu Świontek zaledwie dotyka rozpoznanych już i opisanych figur: białego kwiatu, słów bezbarwnych czy przemilczeń, tych żywotnych części mowy (także monolog jest u Norwida „rozmową ze sobą albo z duchem rzeczy”). Za to sporo nowego powiedział Świontek o parabolizacji w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*. Nastawienie paraboliczne charakteryzowało Norwida na co dzień; każdy fragment rzeczywistości mógł być podniesiony do wyższej sfery myśli (paraboliczność wynikała z wiedzy o rzeczach). W *Pierścieniu Wielkiej-Damy* Norwid przedkłada parabolę realistyczną nad zalegoryzowaną, dopatruje się w otaczającym świecie znaków świata niewidzialnego. Salon hrabiny Harrys – podobnie jak później u Ibsena i Czechowa – nabiera znaczeń symbolicznych, stając się metaforą świata, którym rządzi udanie, pozór i sztuczność („wszystko to coś jak w komedii”). Paraboli towarzyszy u Norwida ironia, ujawniająca dwuznaczność zachowań i dziejów świata. Świontek zdecydowanie i kategorycznie sumuje wszystkie części składowe opisywanej

¹⁶ Por. Z. Raszewski. *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*. „Pamiętnik Teatralny” 8:1959 z. 1-3. T. Terlecki. *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza*. W: tenże. *Rzeczy teatralne*. Warszawa 1984 s. 82-87.

wcześniej poetyki dramatu, wpisanej teraz w nadrzędną perspektywę Norwidowskiego teatru świata: „Teatr jest uświadomieniem konieczności gry w życiu jako aktu zakładającego współuczestnictwo aktorów i widzów. I samouświadomieniem człowieka co do tej swojej, podwójnej roli. Ograniczenie swojego istnienia jedynie do roli aktora jest istnieniem durejkowatym”. U Norwida bowiem być człowiekiem – znaczy być widzem własnego aktorstwa.

3

Dramaturgia Norwida, wiadomo: „piękna trudność”. Książka Świontki, postawiona na półce obok rozpraw Szmydtowej, Sławińskiej i Brauna, na pewno trochę tę trudność rozjaśnia. Jest jednak bardziej rozprawą z tezą aniżeli studium monograficznym. Świontek nie ma ambicji ogarnięcia całego dorobku dramaturgicznego autora *Miłości-czystej u kąpieli morskich*; raczej dobiera teksty i cytaty pogodzone z tytułowym teatrem świata. Nieobca jest mu sztuka interpretacji rozumiana jako akt miłości wobec dzieł położonych obok siebie; bliższa historia dramatu jako historia idei. Chociaż pamięta o wyznaniu Norwida:

[...] w piąty poruszeniu,
W korku trzewika duszę widzieć, jak zadziała,
To – dramaturgia! [...]

Aktor. PWSz 4, 342

właściwie zupełnie nie interesuje się miniaturami teatralnymi Norwida (na boku pozostawił nawet *Teatr bez teatru*).

Świontek, niewątpliwie zwolennik teatralnej teorii dramatu, bada larwę – nie motyla. Dystansuje się wyraźnie w stosunku do kształtu teatralnego dramatu Norwida, nie słucha głosu teatru w sprawie jego dzieła (nawet nie odnotowuje klasycznej rozprawy Zdzisława Jastrzębskiego¹⁷). Norwid często podkreślał, że „nadzwyczajnego wiele jest u zwykłych”.

Świontki nie zajmuje w ogóle recepcja Norwida-dramatopisarza w krytyce literackiej i teatralnej. Jego zestaw lektur nie wykracza tutaj poza prace uznane i fundamentalne. Świontek nierzadko posługuje się aksjomatami, jakby zmierzał do jeszcze mocniejszego „wymarmurzenia” konsystencji dramaturgicznej Norwida. Tymczasem zarówno Przyboś, jak i Bieńkowski (przywołuję znawców, nie profanów) zgodni byli w tym, że trudno kochać całe dzieło Norwida z tą samą mocą i uwielbieniem. Świontek w poszukiwaniu wielkości z rosnącą miłością do przedmiotu badań (Miłoz nazwał tę skłonność „uprawianiem wyniosłości”) prawie zupełnie porzuca myślenie aksjologiczne. A przecież nie od dzisiaj istnieje podejrzenie, że na przykład *Aktor* to nie arcydzieło ani nawet dojrzały i wykończony dramat; raczej zapis pomysłu, który u Świontki przechodzi w posąg. Poza tym Świontek chyba zbyt często krzywi to, co jest proste, w popisowych partiach o mechanizmach konotacyjnych, modelowych systemach opozycji, eksperymentacji wirtualnego bytu wyobrażonego, wartości znakowej przedmiotu artystycznego, identyfikacji i dystancjalizacji itp.

¹⁷ Por. Z. Jastrzębski. *Sceniczne dzieje Norwida*. „Pamiętnik Teatralny” 9:1960 z. 2 s. 259–294, a także prace I. Sławińskiej, K. Brauna, A. Klimalanki, L. Kuchtówny.

Wolno sądzić, że są to wszystko uboczne konsekwencje dużej ambicji autora, który zaprezentował czytelnikowi naprawdę studium istotne. Mimo to niżej podpisanego dręczą nieustannie dwa zupełnie szkolne pytania:

a) jaki jest stosunek Norwida do teorii – apologii teatru jako teatralizacji życia (choćby w ujęciu N. Jewreinowa)?

b) jakie są rzeczywiste wymiary wielkości Norwida-dramatopisarza?

Jerzy Starnawski – NAD ANTOLOGIĄ WIERSZY O NORWIDZIE

Andrzej Mierzejewski, Zbigniew Sudolski (oprac.). „Głosów zbieranie”. *Wiersze o Norwidzie 1841–1980*. Warszawa 1983 ss. 335.

Stulecie śmierci poety przypadające w 1983 r. uczczone zostało m.in. wydaniem tomu wierszy o nim; nadano mu tytuł zaczerpnięty z *Lauru dojrzalego*. Przedmowa wydawców przypomina na początku istniejące antologie wierszy o dwu największych poetach romantycznych – i o Chopinie. Skoro wymieniona została ta ostatnia, nie dotycząca poety, nie należało zapomnieć o istniejącej od lat już przeszło dziesięciu antologii wierszy o Koperniku¹. Wracając do poetów, nie należało zapomnieć o istniejącej od przeszło pół wieku antologii wydanej anonimowo przez Wacława Borowego pt. *Poeci polscy o Kochanowskim*². Szczupła, ale ważna. Zręcznie stworzony tytuł „poeci polscy o ...” dopuścił możliwość włączenia fragmentu prelekcji paryskich Mickiewicza. Lata Kochanowskiego, obchodzone w naszej współczesności (1980, 1984) nie mogły nie wydać nowej antologii wierszy o Kochanowskim. Równocześnie z recenzowaną tu antologią wierszy o Norwidzie ukazał się zestaw XVI-wiecznych i XVII-wiecznych wierszy o czarnoleńskim poecie³; antologia obszerna pt. *Jan Kochanowski w poezji polskiej* jest pod prasą⁴. Już po ukazaniu się recenzowanej antologii o Norwidzie poświęcono inną Lechoniowi⁵. Autor *Karmazynowego poematu* jako pierwszy spośród skamandrytów i jako pierwszy spośród XX-wiecznych poetów polskich otrzymał zbiór poetyckich hołdów złożonych mu na równi z Kochanowskim, z Mickiewiczem, ze Słowackim i z Norwidem.

Tyle z XX-wiecznej tradycji antologii wierszy o polskich poetach. Do tej tradycji wypadnie się zresztą odwoływać. Ale godzi się historykowi literatury wspomnieć o jednej jeszcze, bardzo dawnej: „Horacy Sarmacki”, Maciej Kazimierz Sarbiewski, uczczony został za życia, w 1632 r., nie tylko tym, że Rubens ilustrował antwerpską edycję jego poezyj, wydrukowaną w sławnej oficynie Plantin–Moreta, ale tym także, że zbiór zawierał cykl 15 wierszy jemu poświęconych, zatytułowany *Ad Matthiae Casimiri Sarbievii e Societati Iesu Lyricorum Libros Epicitharisma sive eruditorum virorum ad auctorem poemata*. Dawne są zatem tradycje poetyckich antologii; układając podobne w naszej współczesności, kroczymy szlakiem wytyczonym przed wiekami.

Dwudziestowieczne antologie wierszy o największych poetach nie powstawały w jednym czasie, nie należą do tej samej serii wydawniczej, każda z nich przyjęła inne założenia edytorskie. Wydawcy norwidowskiej położyli nacisk specjalny na słowach tytuło-

¹ J. Kapuścik, W. J. Podgórski (oprac.). *Obroty słów serdecznych. Antologia poezji o Mikołaju Koperniku*. Warszawa 1974.

² „Pamiętnik Świętokrzyski” 1930 (odb. Kielce 1931).

³ R. Montusiewicz (oprac.). *Hołdy Janowi Kochanowskiemu „poetycznie składane”*. W: *W kręgu dawnej poezji*. Warszawa 1983 s. 3–93. Silva Medii et Recentoris Acvi. T. 8.

⁴ R. Montusiewicz (oprac.). *Jan Kochanowski w poezji polskiej* (w druku).

⁵ S. Kaszyński (oprac.). *Strofy o Janie Lechoni*. Łódź 1985.