

ucieczki od schematu. Szukając analogii dla tego zjawiska w literaturze współczesnej, badacz przywołuje Jamesa Joyce'a i Gerarda Monley Hopkinsa.

CZY WSPÓŁCZESNOŚĆ NADUŻYWA AUTORYTETU NORWIDA?

W wielu szkicach zebranych w londyńskim tomie powraca motyw obecności Norwida we współczesnej kulturze lub skojarzenia wiążące poetę z ważnymi zjawiskami literatury XX w. Ten nurt refleksji znakomicie pointuje esej Stanisława Barańczaka o obecności Norwida w polskiej poezji współczesnej (*Using and Abusing Norwid: Modern Polish Poetry in Search of Tradition*). Autor szkicu twierdzi, że twórczość XIX-wiecznego pisarza stała się nawiązanym ogniwem literackiej tradycji dopiero po 1956 r., toteż ten okres przyciąga jego uwagę. Tworząc wszakże tło dla tak rozumianej współczesnej recepcji, pisze i o odbiorze Norwida w kręgach skamandrytów, i o odrzuceniu poety przez awangardę krakowską, i o jego wpływie na Czechowicza oraz Miłosza.

Modele obecności autora *Vade-mecum* w polskiej poezji popaździernikowej wywodzi Barańczak z biegunowo odmiennych artykułów Mieczysława Jastruna *Norwid-nieznanny*¹⁴ i Juliana Przybosia *Próba Norwida*¹⁵. Jastrun widział w pisarzu „poetę myśli”, dostrzegał jego dążenie do odkrywania moralnych prawd w duchu etyki chrześcijańskiej. Akcentował kolokwialność stylu, nastawienie na rozmowę, respektowanie różnych punktów widzenia. Barańczak określa ten wzór recepcji jako „otwarty”. Przyboś natomiast uwypuklał nieprzejrzystość myśli, patos stylu i anachronizm koncepcji. Z interpretacji wyłaniał się Norwid koturnowy, pomnikowo upozowany. Autor eseju nazywa ten model „nieprzeniknionym”. Uważa, że te dwa wzorce można odnaleźć w poezji współczesnej, co nie oznacza, że poeci inspirowali się wspomnianymi artykułami czy przyjęli jako własne wyrażone tam poglądy. Z Norwidem „nieprzeniknionym” łączy Barańczak „norwidowskie” wiersze Ernesta Brylla i Stanisława Grochowiaka, z Norwidem „otwartym” – nurt, który określa jako „ironiczny moralizm”. A wywodzi go z twórczości Jastruna i Miłosza, dostrzega jego kulminację w poezji Zbigniewa Herberta, Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig i innych z tego pokolenia, a kontynuację – u Ewy Lipskiej, Ryszarda Krynickiego, Adama Zagajewskiego. Dość zaskakujące przy tym, że imitowanie stylu poetyckiego Norwida wiąże się raczej ze wzorem lektury Przybosia niż Jastruna. Czytanie Norwida „nieprzeniknionego” prowadzi do naśladowania „literary”, Norwida „otwartego” – do przyjmowania „ducha” i ironicznego dystansu.

Sławomir Rzepczyński – POWTÓRKA Z NORWIDA

Mieczysław Inglot. *Wyobraźnia poetycka Norwida*. Warszawa 1988 ss. 217.

Twórczość Norwida, jak dowodzi tradycja badań nad nią, wymyka się próbom całościowego scharakteryzowania. Najczęściej powstają prace ujmujące jakiś wycinek dorobku autora *Vade-mecum* albo dające obraz subiektywnego „czytania poety”. Książka Inglota obiecuje w tytule rozpoznanie rzeczy istotnej – wyobraźni poetyckiej Norwida. Jednakże, jak zaznacza autor we wstępie, nie jest to książka monolityczna, jest „wiązaną” różnych tekstów powstałych w latach 1976–1984, które łączy osoba Norwida. Tytu-

¹⁴ M. Jastrun. *Gwiazdzisty diament*. Warszawa 1971.

¹⁵ W: *Nowe studia o Norwidzie* s. 65-79.

łowa „wyobraźnia” ma być „dominantą problemową” zbioru, w którym obecna jest „refleksja nad Norwidowską rzeźbą w słowie” (s. 8). Jakie jednak znaczenie nadaje Inglot pierwszemu słowu z tytułu książki, terminowi wieloznacznemu, którego rodowód sięga starożytnej refleksji o twórczości artystycznej? Być może chodzi o rozumienie romantyczne wyobraźni jako czynnika sprawczego poezji. Szkoda, że wskazując zasadę nadania książce tytułu, nie dookreślił autor wyrażnie pojęcia lub chociaż nie wskazał zakresu jego funkcjonowania.

Książka jest niejednorodna pod względem gatunkowym. „W skład owej «wiązanki» – pisze Inglot – wchodzi rozprawy, artykuły czy szkice o różnym stopniu uogólnienia. Dzieli się one na przedstawione w pierwszej części prace o ambicjach syntetycznych oraz analizy poszczególnych utworów, zamieszczone w części drugiej” (s. 8). Nie wdając się w określanie, do jakiego gatunku należy każda z jedenastu przedstawionych tu prac, będziemy używać terminu „szkie”, który wydaje się najpojemniejszy i najmniej zobowiązujący.

Z różnym czasem powstawania tekstów łączy się problem ich scalenia w książkę, co narzuca autorowi konieczność dokonania zabiegów, które umożliwią czytelnikowi refleksję nie tylko nad pojedynczymi szkicami, ale również nad całością. Zbyt mało dokonano w książce tych zabiegów, stąd liczne powtórzenia myśli, szczególnie refleksji uogólniających, wśród których prym wiedzie sentencja, że twórczość Norwida to „dramat życia prawdę wyrabiający”.

Część pierwszą otwiera szkic *Rękawiczki Norwida. Między kulturą a cywilizacją*. Intencja autora ujawnia się w następującym zdaniu: „Nie ulega wątpliwości, iż motyw rękawiczek, przewijający się w całości twórczości Norwida, [...] odświeżający tragiczny w sumie stan zawieszenia między «być» a «mieć», ujawnia ludzkie oblicze poety, z natury rzeczy monumentalizowanego i «archaizowanego» przez współczesny nam odbiór” (s. 22). Szkic rozpoczyna się od próby określenia istoty „ludzi cywilizacji” przeciwstawionych „ludziom kultury”. Tych pierwszych dzieli Inglot na dwie kategorie: osobników o umyśle konserwatywnym i tych, którzy dążą do „podobania się”, są rzecznikami „obowiązującej” mody, bywalcami salonów. Oto więc moda przekształca ludzi w marionetki. Odchodzą oni bowiem od daru Boga, od „bycia”, ku czemuś stworzonemu przez człowieka – posiadaniu („mieć”). Ludzi cywilizacji nie cechuje, w przeciwieństwie do ludzi kultury, „pragnienie tego, co Grecy nazywali pięknem i dobrem” (s. 9), ale „personalizm” – skupienie się na własnej osobie i „asymilacja”, bezmyślne dostosowywanie się do otoczenia. Takie postawy zdaniem Ingłota cechują też naszą współczesność. Być może niepokój o nią sprawił, że bezpośrednio wywodzenie opozycji kultura – cywilizacja z twórczości Norwida odkłada autor na później, by najpierw przedstawić w eseistycznym tonie swoje rozważania na ten temat. Wychodząc od stwierdzenia, że społeczeństwo polskie współczesne Norwidowi „cechowała niechęć do prawdy” i rękawiczki stały się w twórczości pisarza symbolem „dystansu modnego człowieka do prawdy” (s. 12), autor wykazuje, że konieczność spełnienia się Norwida na płaszczyźnie społecznej sprawiła, iż poeta skazany był na salon, tam bowiem mógł jedynie szukać partnerów dla siebie. Skazany był też paradoksalnie na rękawiczki. Stały się więc one symbolem: 1) autokreacji – tu realizuje się najbardziej zabieg symbolizacji rękawiczek, gdyż okaleczoną (właściwie skaleczoną) rękę poety osłania rękawiczka, nadaje Norwid zdarzeniu skaleczenia się drzazgą wymiar okaleczenia toporem (herbem); 2) statusu społeczno-ma-

jątkowego – rękawiczki jako niezbędny element stroju bywalca salonowego; 3) „szlachectwa” czy wręcz „arystokratyzmu” – tu ambiwalentność poety: дума z własnego pochodzenia „od Sobieskich”, a zarazem przekonanie o tym, że szlachectwa nie powinno się dziedziczyć, ale na nie zasłużyć.

Motyw rękawiczek w konkluzji szkicu ma wymowę autoironiczną, dzięki temu – zdaniem Ingłota – Norwid staje się bliższy jako człowiek, a analiza tego motywu pozwala „wejrzeć głęboko i w dzisiaj bliskie dylematy relacji między cywilizacją a kulturą” (s. 22). Przywołując rozważania W. Borowego¹, autor doszukuje się analogii między Norwidem a Kochanowskim ze znanego jego wizerunku ze Zwolenia, która dotyczy obecnej u obu poetów umiejętności „dostrzegania potocznych i codziennych zjawisk życia” (s. 23). Analizując jeszcze wiersz *Ironia* Ingłot stwierdza:

Na najwyższym piętrze znaczeń wyraża on [ironiczny motyw rękawiczek – S. Rz.] cywilizacyjny kształt naszej egzystencji, czyli rzeczywistość cieni, na którą skazani są ludzie, mieszkańcy Platonińskiej jaskini uludy (s. 24).

Eseistyczny ton szkicu i swoboda skojarzeń powodują, że Ingłot nie precyzuje specyficznie rozumianych przez Norwida pojęć prawdy i ironii. Tezę o analogii między światem wyłaniającym się z twórczości Norwida a współczesnym dałoby się pogłębić, ukazując uniwersalność opozycji być – mieć. Ponadto niepokoi metodologiczna tendencja do utożsamiania osoby Norwida z „obrazem autora” wyłaniającym się z przytoczonych w szkicu fragmentów jego twórczości. Integralne traktowanie dorobku pisarza, bez oglądania się na formy wypowiedzi, stało się już tradycją, Zdzisław Łapiński pisał:

Zamknięty świat poetycki każdego pisarza dopiero wówczas otwiera się przed nami całkowicie, gdy potrafimy odczytać samą zasadę budowy tego świata [...]².

Na mocy tego stwierdzenia dla „otwarcia świata” poetyckiego norwidologia zaakceptowała zestawianie różnorodnych wypowiedzi poety. Jednakże status „ja” lirycznego i status autora (np. listu) nie są tożsame, tak więc nie jest tożsamy status sądów w tych wypowiedziach. Szczególnym przykładem będzie tu przywoływana przez Ingłota [*Autobiografia artystyczna*]³ Norwida, w której „ja” podmiotu jest, jak to wskazywał M. Adamiec, kreowane⁴.

Cel drugiego szkicu (*Duch i litera. O symbolicznej wypowiedzi poetyckiej Norwida*) sformułowany został na początku: wobec przekonania o integralności całokształtu twórczości Norwida i powtarzalności pewnych motywów (harfa, łuk, kolumna, historia, słowo) oraz wszechobecności ironii autor stawia pytanie o dominantę interpretacyjną do-

¹ W. Borowy. *Kamienne rękawiczki*. W: tenże. *Studia i szkice literackie*. T. 1. Warszawa 1982 s. 7–16.

² Z. Łapiński. *Norwid*. Wyd. 2. Kraków 1984 s. 9.

³ C. Norwid. [*Autobiografia artystyczna*]. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 6: *Proza. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 556–560.

⁴ M. Adamiec. [*Autobiografia artystyczna*]. W: *Cyprian Norwid. Interpretacje*. Pod redakcją S. Makowskiego. Warszawa 1986 s. 224–247.

robku Norwida, pytanie rzekomo „stawiane dotąd jedynie wobec pojedynczych utworów” (s. 27). Podstawą rozważań jest przekonanie o tym, że dla Norwida świat ma strukturę materialno-duchową. Łącznikiem w tym dualizmie jest słowo: „Poeta borykał się z materią słownego znaku, aby wyrazić najtrafniej duchowe znaczenie” (s. 28). Stąd też w twórczości Norwida mamy do czynienia z przenikaniem się w tekstach ich sensów głębokich z powierzchniowym rejestrem wskazówek ułatwiających rozumienie, współobecnością głębi myślowej z problematyką wyrażalności myśli. Tu autor przywołuje wypowiedzi Norwida wskazujące na dwa aspekty pokonywania bariery języka: konieczność „zwiększania rzeczy” dla ich uwyrażenia i konieczność „naznaczenia” tych myśli, które wydają się niewyraźne, wobec których potrzebna jest współpraca nadawcy i odbiorcy, albowiem jedynie wspólny wysiłek obu może doprowadzić do tego, aby „odgadywać sprawy Boże pod powłoką spraw ziemskich” (s. 29), zaś „odkrywanie prawdy polegało w tej sytuacji na ukazaniu dialektyki głębi i powierzchni jako gry między absolutem a historią” (s. 30).

Z kolei, przywołując termin Auerbacha, stwierdza Ingłot, że parabola Norwida ma formę „figuralną”. Brak dookreślenia autorskiego tego terminu wprowadza pewne niejasności, Ingłot dokonuje bowiem przesunięcia znaczeniowego i zbliża hermeneutyczny termin „figura” do symbolu (paraboli) i w tym sensie ma on określać „sposób istnienia «głębokiej struktury» poetyckiej metaforyki” Norwida (s. 32). „Struktury powierzchniowe” zaś organizowane są również „figuralnie”, ale w sensie „plastycznym i geometrycznym”. Trzy figury plastyczne: krzyż, koło i kula, zdominowały zdaniem Ingłota twórczość Norwida. Analiza pierwszej z nich prowadzi autora szkicu do refleksji, że we współczesnej recepcji znaczenia głębokie symboli są bardziej zrozumiałe niż struktura powierzchniowa. Podając przykłady stara się wykazać, że krzyż u Norwida przybiera wiele znaczeń, jest więc symbolem a) narodowego losu Polaka i chrześcijanina, b) „chrystianizmu”, c) ofiary, d) „bramą do nieba dla jednostki i narodu”, e) poniżenia, f) znakiem wiary, przypominającym „nieustannie o obowiązku cierpienia”. Wydaje się, że autor nie wyczerpał możliwości interpretacji tego symbolu w sensie egzystencjalnym, bowiem przecięcie linii horyzontalnej i wertykalnej każdorazowo wyznacza u Norwida miejsce i istotę bytu człowieka.

W drugiej figurze, kole, według badacza Norwid doszukuje się „archistrategii dziejów”, wywodząc jej sens od spuścizny Piasta jako tego, kto był twórcą jedności narodu i pozostawił potomności wskazówkę integracji i zgody. Jednakże w swej współczesności widzi Norwid odejście od Piastowej idei koła, dostrzegając chorobę działań „pozornych, uludnych i fasadowych” (s. 42), najostrzej widoczną w życiu salonowym.

Figura trzecia, kula, nie jest przez Ingłota zinterpretowana dostatecznie. Wychodząc od dokonanego przez Jana Potockiego utożsamienia kuli ze słowem, które znali i Mickiewicz, i Norwid, gdzie „słowo to kula złożona z dwóch półkul, z których jedna jest niewidoma, a druga materialna”, a także z tradycji Ewangelii Janowej, autor odnotowuje obecność motywu kuli jako: a) planety-globu, b) okrągłości elipsy uczonych, którzy zatracili prostą drogę do Boga oraz c) pomarańczy, które uzyskały wymiar Newtonowskiego jabłka.

W metaforycznie napisanym zakończeniu szkicu Ingłot łączy swe konkluzje dotyczące trzech omawianych figur i stwierdza, że „Czytanie Norwida to schodzenie do głębi – po stopniach historii ku promieniowi absolutu” (s. 47). Szkic ten nie zawiera jasnego

wyvodu, jakby komplikacje „wyobraźni” Norwida promieniowały na kształt rozważań badacza. Nie negując ważności wyodrębnienia krzyża, koła i kuli jako istotnych motywów twórczości Norwida, trzeba stwierdzić, że nie można na podstawie wypowiedzi Ingłota określić, jaką wartość mają te figury dla interpretacji całokształtu dorobku poety, czy w istocie są „dominantami interpretacyjnymi”.

Trzeci szkic zatytułowany został *Opus magnum Norwidowskiej liryki. Rzecz o „Vade-mecum”*. Na wstępie Ingłot przypomina znane okoliczności powstania tomu i przyczyny, które sprawiły, że wbrew pierwotnemu planowi oficyny Brockhousa zamierzenie to nie doczekało się druku. Określa też autor istotę przedsięwzięcia Norwida: „Jego [Norwida] poezja miała prowadzić poezję polską i jej czytelników ku Nowemu Jeruzalem, ku boskiej prawdzie zawartej w objawieniu” (s. 55). Była skierowana przeciw epigonom Mickiewicza, poezji pejzażowej i sielskiej, zaściankowości i opisowości. Była też polemiką z „wielkimi i słynnymi poprzednikami”, z tradycją, którą cechowały: 1. rozważania nad prawami narodu przy pomijaniu jego obowiązków wobec ojczyzny, 2. przewaga motywów ludowych, ujmowanych w tonacji arkadyjskiej, 3. bogactwo elementów opisowych, obrazowych, epickich, reagowanie na ulotne zjawiska dnia powszedniego” (s. 55). Autor traktuje *Vade-mecum* zgodnie z sugestią samego Norwida jako cykl o konsekwentnej, logicznej konstrukcji. Początek cyklu uznaje za zarys „nowego programu w opozycji do zastanej konwencji poetyckiej” (s. 56), widzi tu też nadmiar teoretycznych wyjaśnień, które mają świadczyć o niepokoju Norwida wobec tego, co w tomie nowe i zaskakujące czytelnika. Utworem kończącym cykl natomiast przyporządkowuje sylwetki: czytelnika, krytyka i wydawcy. Zakończenie, jego zdaniem, wiąże z początkiem tomu obecność polemiki z przeszłością i dialogu z czytelnikiem, obrazu „późnego wnuka” i przyszłości „korektorki-wiecznej”.

Następnie, unadrażniając w swych rozważaniach problem czasu, podporządkowuje mu Ingłot zagadnienia pojmowania przez Norwida człowieka, historii i tradycji. Przeszłość dla poety jest zawsze punktem wyjścia, teraźniejszość stanowi przedmiot polemiki i ciąży ku przyszłości. Omawiając wizję procesu historycznego, Ingłot przedstawia Norwida jako oponenta idei postępu-walki przeciwieństw. Historia ma być według poety przedłużeniem ofiary Chrystusa i wypełnić się w ten sposób, by wszelkie męczeństwo stało się zbędne wobec zwycięstwa powszechnej miłości. Tymczasem nowy ład świata tworzą jednostki wybitne, których przykładem w twórczości Norwida jest John Brown, powtarzający w wierszowej kreacji męczeństwo św. Jana Ewangelisty i samego Chrystusa. I choć wiersz *Do obywatela Johna Brown* nie został zamieszczony w *Vade-mecum*, to wydał się autorowi przydatny do egzemplifikacji symbolu ofiary. Człowieka, wbrew swej epoce, Norwid pojmował według Ingłota w wymiarach transcendentnych, dlatego w *Vade-mecum* dominuje problematyka egzystencjalna. Celem życia jest walka o realizację prawdy objawionej przez Chrystusa. W rozumieniu Norwida jego współczesność nie podejmuje tak pojętego „kapłańskiego” zadania, przydając orędownikom walki o prawdę cierpienie i samotności, które Ingłot nazywa „tragicznymi cechami ludzkiej egzystencji” (s. 58). Cechy te to: a) przemijanie, objawiające się apoteozą pielgrzymowania, daremnością prób zatrzymania czasu, odchodzeniem bliskich i zapominaniem; b) symbolizowana często przez „cyprysową czarność” śmierć, która u Norwida dotyczy fizyczności człowieka, nieśmiertelne natomiast jest to, co duchowe (Ingłot przywołuje znane inter-

pretacje tego tematu⁵, mówiące o tym, że narodziny są pierwotne wobec śmierci, że człowiek od niej godniejszy, że zgon – w przeciwieństwie do śmierci – kończy życie harmonijne, że wreszcie umiera wszystko, co ludzkie, choć zdarzają się dzieła „nieśmiertelne” i taką sugestią nieśmiertelności *Vade-mecum* widzi badacz w wierszu *Finis*).

W dalszej części omawia Ingłot Norwidowską polemikę z romantyczną filozofią czynu. Za materiał egzemplaryczny służy mu liryk *Język-ojczysty*. Genezę wiersza wiąże z wypadkami powstania 1863 r., które sprawiły, że „jedyny tom jego poezji minął bez echa” (s. 66), oraz z wojną prusko-austriacką, która udaremniła wydanie *Vade-mecum*. Zbyt jednoznaczne jest jednak to powiązanie i niezgodne z biograficznym i historycznym kontekstem interpretacyjnym. Również stwierdzenie, że wiersz ten jest polemiką z rzymskim powiedzeniem „*Inter arma silent Musae*”, nie znajduje potwierdzenia w wywodzie autora i jest nadużyciem odwołania się do uniwersalnej frazeologii kulturowej.

Przechodząc do problemu stosunku autora *Vade-mecum* do tradycji, przywołuje Ingłot m.in. wiersz *Fortepian Szopena*, w którym dostrzega wagę przejawów tradycji antycznej, motywów biblijnych i rodzimej tradycji Piasta Kołodzieja oraz tradycji czarno-leskiej. Każda wielka sztuka ma być jednocześnie zgodna z ideą Objawienia – i taka jest muzyka Chopina. Pochodzi ona z twórczego natchnienia, które należy potwierdzić życiem. Łączy Ingłot takie widzenie sztuki z twórczością nie skażonego cywilizacją ludu. Do tego ideału sztuki zgodnego z ideą Objawienia dążył według badacza także sam Norwid.

Omawiając krytykę gustów czytelniczych w poezji Norwida, przedstawia Ingłot oczekiwanie autora cyklu na odbiorcę żyjącego „tragedią zniewolonego narodu” i czującego „tragizm konfliktów społecznych”. Konkluduje tę część rozważań zdaniem:

Tylko człowiek o autentycznych doświadczeniach i głębokiej wierze mógł pojąć dramat zawarty w tekstach poety (s. 77).

Dialogowość poezji Norwida widzi Ingłot w stosowaniu w wielu wierszach ironii, która skierowana była przeciw potocznym ocenom zjawisk przez „literaturę, krytykę i czytelników” (s. 78). Wskazuje na stosowanie przez Norwida zabiegów ułatwiających odczytanie ironii (np. przypis do wiersza *Wierny-portret*, łącznik w jego tytule). Wyróżnia dwie odmiany Norwidowskiej ironii: ironię postawy odautorskiej i ironię zjawisk, która tkwiła „w istocie rzeczy i ujawniała się z chwilą zderzenia marzeń człowieka z rzeczywistością” (s. 79).

W zakończeniu szkicu porusza jeszcze Ingłot problem konfliktu Norwida ze współczesnością; ma on być świadectwem wielkości odrzuconych, wobec których sprawiedliwy sąd może wyrazić dopiero przyszłość. Cały cykl określa autor jako integralną część twórczości poety.

Jest to chyba najmniej spójny z zawartych w książce szkiców. Sam temat wydaje się materiałem na obszerne zamierzenie badawcze i zaproponowana tu wędrowka po wybranych problemach cyklu nie mogła w pełni wyjaśnić, na czym polega istota „wielkiego dzieła” Norwida. Przenikanie się trzech tendencji: do przybliżeń pojedynczych wierszy,

⁵ Zob. np. S. Sawicki. *O „Śmierci” Cypriana Norwida*. W: tenże. *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986 s. 83–92.

do omawiania wybranych idei oraz do panoramicznego ujmowania całości cyklu, nie tylko utrudnia lekturę, ale nie pozwala też na rekonstrukcję zamierzenia badawczego autora. Szkic ten nie wnosi do literatury przedmiotu wiele nowego.

W kolejnym szkicu (*Kreacja postaci kobiecych w twórczości poetyckiej Norwida*) najczęściej miejsca zajmuje „Norwidowska polemika z romantyczną wizją postaci kobiecej” (s. 85). Norwid negatywnie ocenił stworzone w dziełach romantyków postaci kobiece, którym zarzucał brak dookreślenia psychologicznego. Z kontynuacją średniowiecznego wzoru miłości rycerskiej, który przekształcił się w „donkiszoterię”, rozprawia się poeta – zdaniem Ingłota – w wierszu *Epos-nasza* oraz we wszystkich tych utworach, gdzie adres „Pani”, przywołujący tradycję poezji trubadurów, przybiera wyraz ironiczny. W szczególnie ostro krytykowanej przez Norwida literackiej konwencji „nieznanej ukochanej”, obecnej i u Mickiewicza, i u Słowackiego, która z czasem przekształciła się w modę „demoralizującą wyobraźnię kobiet” (s. 88), widzi Ingłot antycypację tego kierunku krytyki romantyzmu, który rozwinie się w *Lalce* Prusa. Częstym sposobem ataku Norwida jest ironia służąca „prześwietlaniu analizowanych obiektów” (s. 90), funkcjonująca na zasadzie pozornego akceptowania salonowych reguł, by w efekcie doprowadzić je do absurdu. W sposobie przedstawiania salonowej damy widzi Ingłot realizm, który nie ma, jak to jest np. u Fredry, wymiaru satyryczno-moralizatorskiego. Z kolei, rozpatrując postać bohaterki *Nocy tysięcznej drugiej* autor stwierdza, iż Norwid charakteryzuje tu kobietę poprzez otaczające ją drobniaki i w efekcie łączy dwie tendencje: realistyczną, wprowadzającą kontekst społeczno-obyczajowy, i romantyczną, wprowadzającą indywiduację psychiki, przy czym bohaterka taka jako „postać otwarta” mieści się w typowo romantycznym modelu kreacji postaci. Jednakże trudno orzec autorowi, jaki był stosunek Norwida do „roztargnienia” współczesnych mu kobiet, bowiem ironiczne ujęcie motywu w wielu utworach utrudnia jednoznaczny interpretację. Wreszcie próbuje Ingłot nakreślić trzeci typ kobiety obecny w twórczości Norwida – kobiety idealnej, dla którego nie odnajdywał poeta odpowiednika w swoim otoczeniu, i dlatego modeli tego typu szukał w historii. Tu wyróżnia badacz: kobiety-muzy poetyckiego natchnienia; kobiety, których ucieleśnieniem jest Kleopatra (jej miłość do Cezara uzyskała wymiar zapowiedzi chrześcijaństwa; do tego typu zalicza też „legendarną Wandę i historyczną Jadwigę”). W postaci Zofii z *Quidama* ujawnia się według autora wyobraźnia plastyczna poety, co ma odpowiadać technice określania postaci-ideału „z oddalenia”. W kreacji tego typu znów jawi się Ingłotowi Norwid jako prekursor, tym razem – „konwencji portretu psychologicznego, techniki obrazowania powstającej co prawda w epoce romantyzmu, lecz rozwiniętej w pełni dopiero w literaturze XX wieku” (s. 103).

Do kreacji postaci kobiecej powraca Ingłot w następnym szkicu: *Norwidowska lektura „Pana Tadeusza”*, ale tu interesuje go kobieta jako bohaterka epopei. Sam szkic ma na celu „odtworzenie poglądów Norwida na *Pana Tadeusza* w kontekście Norwidowskiej wizji literatury i jej odbiorcy” (s. 129). Przywołuje autor opinie mówiące o ciasnocie horyzontów myślowych ziemiaństwa, o dominacji „sąsiedztwa” nad społeczeństwem w Polsce, popieraniu przez szlachtę literatury „wiejskiej” o sentymentalno-idealnym charakterze oraz epicko-obyczajowej literatury zaścianka, która otrzymuje wymiar „karczny flamandzkiej” jako synonimu „wulgarniej rzeczywistości”, ukazywanej w niej. Relacjonuje też polemikę Norwida z programem „powieści narodowej” Michała Grabowskiego, gloryfikującym szlachtę i jej narodową odrębność, unikającym wielkich proble-

mów historycznych, odwołującym się do historii szlacheckich rodów, co dla Norwida było równoznaczne ze „zdradą ideałów romantycznych i romantycznego sposobu ujmowania rzeczywistości” (s. 115). W kwestii genologii *Pana Tadeusza* powołuje się autor na badania Wyki i Głowińskiego. Według nich Norwid oczekiwał pojawienia się eposu na wzór klasyczny i wąpił jednocześnie w możliwość jego realizacji. *Pan Tadeusz* nie spełniał oczekiwań Norwida, jest bowiem według poety „genialną satyrą” typów szlacheckich, rozrachunkiem z sielankowo-opisowym widzeniem przeszłości szlacheckiej. Chwali więc Norwid Mickiewicza i jego utwór, uznając za najwyższą wartość to, czego nie dostrzegli XIX-wieczni krytycy i być może sam autor nie przewidział. Jednocześnie pochwała *Pana Tadeusza* w wypowiedziach Norwida odbywa się kosztem drwiny z czytelników, którzy nie zrozumieli Mickiewiczowskiej istoty rzeczy, przy czym zwraca Ingłot uwagę na niejednorodność opinii Norwida o dziele, która z upływem czasu była coraz bardziej krytyczna.

Szkic ten sygnalizuje tylko pewien wycinek dziejów recepcji Mickiewiczowskiego arcyepoematu, nie ogarnia ani całokształtu Norwidowskiego widzenia, ani pełni XIX-wiecznego odbioru. Autor zdaje sobie z tego sprawę, pisząc o niekompetentności „przykładów dokumentujących «powieściowy» rytm odbioru poematu” i ich „jednostronności” (s. 130).

Druga część książki ma charakter analityczno-interpretacyjny. Interpretacja wiersza *Człowiek* rozrosła się w minieseję, którego ambicją miało być dotarcie do Norwidowskich przemyśleń na temat istoty człowieka. Zamierzenie przekracza oczywiście możliwości realizacji w niedługim tekście, czego autor ma świadomość. Koniecznością wobec postawionego zadania stało się sięganie po inne teksty, a także konteksty, z których siłą rzeczy najczęściej obecne są Biblia i tradycja romantyczna. Skusiło też Ingłota przytaczanie własnych skojarzeń (np. mamki z wiersza z mamką Puszkina), które w zasadzie nie wprowadzają istotnej perspektywy interpretacyjnej. Wnioski, do jakich dochodzi w tekście, przybliżają obraz „Norwidowskiego człowieka”, który, powołany do istnienia przez Boga, w życiu powtarza pasję Chrystusa, zmierza prometejskim wysiłkiem do odzyskania utraconego raju, jest nosicielem Łaski i idei przekształcania świata, wbrew „czasowym modom” głosi niepopularne prawdy. Patronuje mu Mojżesz – reformator i rewolucjonista. Rozumiejąc słowo „lewica” w sensie politycznym (co wydaje się wątpliwą interpretacją), Ingłot nadaje Norwidowskiemu człowiekowi miano „rzecznika dziejowego postępu”, łącząc ów postępek z ideą „budowy przymierza między ludem a szlachtą” (s. 154).

Określając gatunek wiersza Ingłot wskazuje na tradycję „wiersza na urodziny” (genethliacum), przez co umieścić trzeba utwór obok Mickiewiczowskiego *Do matki Polki*. Przytaczając dokonaną przez Wacława Kubackiego charakterystykę cech gatunku⁶ i przywołując jego tradycję, począwszy od Kochanowskiego. Interesująca perspektywa interpretacyjna jako polemika Norwida z Mickiewiczem została przez Ingłota w zasadzie zaniechana.

W interpretacji wiersza *Ostatni despotyzm (Norwidowski dramat słowa)* autor dostrzega dwuznaczność tytułu. Wieść o upadku despotyzmu jest ważną informacją przyniesioną do salonu, a jednocześnie salonowy rytuał rozmowy dla rozmowy nabiera sam wymiarów despotyzmu. Jednoznacznie potraktował jednak Ingłot ostatni wers w wier-

⁶ W. Kubacki. *Do matki Polki*. „Przegląd Humanistyczny” 5:1961 z. 3 s. 13.

szu: „...jakże? runął ów Despotyzm”. Zwyczajem Norwida była szczególna interpunkcja, która sprawia wiele kłopotów badaczom i edytorom. Wbrew sugestii autora szkicu, że jest to dwugłos (pytanie i odpowiedź), należy chyba potraktować ten fragment jako ostatnie w utworze pytanie, w którym, dla wzmocnienia intonacji pytającej, pytajnik przesuwają się na początek, po słowie „jakże”. Rytuał salonowy trwa więc dalej w wierszu. Interesujący nas wers jest kolejnym przejawem „ostatniego despotyzmu” i – jak to określa Ingłot – „konfliktu między poznawczą a fatyczną funkcją języka” (s. 163), czyli pytaniem rzuconym „od niechcenia” w celu podtrzymania rozmowy i usatysfakcjonowania gościa przez gospodarza salonu. Interpretacja wiersza staje się też dla Ingłota pretekstem do zrelacjonowania Norwidowskiej „teorii języka”, według której w dziejach ludzkości następuje upadek Słowa – od biblijnej doskonałości po „szablon frazeologiczny” salonu. Wskazuje też autor na funkcjonowanie krytycznego obrazu salonu w literaturze XIX w. (Mickiewicz, Berwiński, Borkowski, Gribojedow i wreszcie – Karol Kucz, do którego komedii *Zapomnienie chwilowe* wiersz Norwida jest aluzją).

Poszukiwania „kontekstu z epoki” zdominowały też następną próbę interpretacyjną – wiersza *Koncept a Ewangelia*. Autor uznaje słuszność wniosku Stefana Sawickiego⁷, według którego, jak relacjonuje Ingłot: „[...] kluczem do zrozumienia całego tekstu jest gra słów proponowana czytelnikowi w tytule” (s. 175). Owa gra polega na zmianie punktu widzenia: dla panicza koncept to zdroworozsądkowe wymysły sługi Jędrzeja, „Ewangelia” jest filozofia dziejów Hegla. Dla podmiotu wiersza i odbiorcy „prawdziwą mądrością staje się mądrość ludowa” (s. 175), na co wskazuje też motto, które zgodnie z sugestią Sawickiego można interpretować w duchu Ewangelii Janowej. Potwierdzenie możliwości proponowanego przez Sawickiego rozumienia słów „koncept” i „ewangelia” znajduje Ingłot w słowniku Lindego i *Księżde przystów*. Słownik odsyła go do komedii G. S. Golszewskego *Podstępna przyjaźń, czyli miłość bez szczęścia*, gdzie w sposób modelowy rysuje się sytuacja z wiersza Norwida: „Z jednej strony zmanierowany panicz, patentowany uwodziciel płci pięknej, z drugiej zaś jego służący, rzecznik prostych, moralnych prawideł” (s. 177). Podobną sytuację wskazuje też Ingłot w *Kordianie* Słowackiego (Kordian – stary sługa Grzegorz). Trudno przypuszczać, by Norwid znał komedię Golszewskego, przekonuje natomiast autor twierdząc, iż na przełomie XVIII i XIX w. oba słowa z tytułu wiersza mogły być używane w takim sensie, jaki uzyskują w interpretacji Sawickiego, której zabrakło jednak szerszego kontekstu uzasadniającego.

W szkicu *O „Posiedzeniu”* sytuuje Ingłot wiersz Norwida w tradycji gatunkowej frazki, sygnalizując współobecność dwóch wariantów gatunku: dowcipu sytuacyjnego i dowcipu słownego. Pierwszy sprowadza się do obrazu zaskorupienia Akademii w formalizmie, rytuale „życia naukowego”, podczas gdy ważne odkrycia naukowe mają miejsce poza nim. Drugiemu Ingłot poświęca więcej miejsca. Słowem-kluczem określa czasownik „siedzieć”, od którego pochodzi tytuł i który oddaje bezczynność utytułowanych członków Akademii, milczenie twórczej myśli. Przypominając pierwotny sens słowa „akademia” i dialogową tradycję platońską, autor wskazuje na zmianę dialogu w milczenie. W konkluzji stwierdza, że wiersz odsłonił „dysonans między jarzmem konwencji i stereotypu a znakiem żywym, zakorzenionym w prehistorii, a także między cywilizacją

⁷ S. Sawicki. *Gdzie „Ewangelia”? Komentarz do wiersza Norwida „Koncept a Ewangelia”*. „Ruch Literacki” 19:1978 z. 2 s. 128.

(sala posiedzeń) a naturą” (s. 185). Dysonans ten „promieniuje ironią” – stwierdza autor w ostatnim zdaniu. Warto było ironiczną perspektywę wziąć pod uwagę wcześniej, gdyż dotyczy ona (ironia) i tytułu wiersza wraz z podtytułem, i słowa-klucza „siedzieć”, i zakończenia utworu.

W przedostatnim szkicu (*O „Malarzu z konieczności”*) punkt wyjścia interpretacji budzi wątpliwości. Stwierdza bowiem autor: „Zamówiony przez damę rysownik ma wykonać szkic portretowy” (s. 186). Rzeczywiście, w wierszu występują dwie osoby – JA i ONA, lecz o zamawianiu portretu w ogóle nie ma mowy. Udramatyzowana sytuacja bez wątplenia ma miejsce w salonie i właśnie rozmowa, nie „pozowanie modelu”, ma nadać sens przedostatniej scenie. Dramat rozgrywa się wokół tematu tej rozmowy. JA proponuje temat dotyczący „rytmu sił, / Które sprawują planet korowody”. Dalsza część jego wypowiedzi przepełniona jest ironią wobec przemilczanej reakcji damy, która najprawdopodobniej gestem, mimiką lub w inny sposób zasygnalizowała niechęć do zaproponowanego tematu. Mówiący „zniża” więc temat i zaczyna grać rolę salonowca, który domaga się poczęstunku i oczekuje od rozmówczynie przyjęcia roli salonowej partnerki, uprzedzając jej pozę:

I siądz – na ramię zarzuciwszy szal,
Nieumiejętnie, jak nimfy szal kładą:
Błękitną niechaj on harmonią fal
Jak z s k a ł y spada kaskadą! – –

Zwraca tu uwagę podkreślenie „skały”, która tożsama jest z „Panią” i oznacza jej bezdusność, kamienną, sztuczną nimfowatość skrywaną błękitem szalu i sztucznie dopełnioną blaskiem księżyca oraz akwarium ze złotymi rybami. Pani ironii nie rozumie i tak jak najpierw uniknęła tematu, tak w obu swych odpowiedziach próbuje „wykręcić się” od rozmowy i zbyć rozmówcę. Ma rację Ingłot, przywołując kontekst wiersza *Fatum*, że „JA” – artysta „odejrział mu” (jej) i „patrzy – co? skorzysta / Na swym nieprzyjacielu”, toteż, nie chcąc dopuścić do straty swego czasu, zamierza wykonać szkic „dla siostry”, najprawdopodobniej – szkic toalety, fryzury itp. Zostaje więc „malarzem z konieczności”, gdyż celem spotkania nie było portretowanie: „Pani – mam m ó w i ć z nią” (podkr. – S. Rz.). Postawa podmiotu najbliższa jest tej, jaką zajmuje mówiący w wierszu [*Daj mi wstążkę błękitną*].

W szkicu *Rękawiczki Norwida* Ingłot wskazywał już na aktualność Norwidowskiej myśli dla dzisiejszego odbiorcy. Ostatni rozdział „*A Dorio ad Phrygium*” *Cypriana Norwida* i „*apollinijskie*” wiersze *Zbigniewa Herberta*. *Paralele* nawiązuje w zamyśle do tego stwierdzenia. Poemat Norwida zestawia autor z wierszami *Do Apollina* i *Apollo i Marsjasz*. *Apollo* Norwida jest zdaniem badacza prawodawcą sztuki, ale jednocześnie „patronem pseudoklasykistycznego kiczu”, strażnikiem jej zewnętrznego porządku, rzecznikiem rytuału. Sztuce doryckiej przeciwstawia frygijską (dionizyjską, bachiczną), której domeną jest dysharmonia, dysonansowość. Z jednej strony więc to, co klasyczne, z drugiej – prometejskie, romantyczne. Kluczowym pojęciem jest w poemacie siedmiokrotnie użyte słowo „nominalny”, które zrazu oznacza to wszystko, co jest doryckie, konwencjonalne, by jednocześnie w niektórych partiach tekstu przywoływać elementy frygijskości, oznaczając „zachowanie nieokreśloności miejsca i czasu, jak również elementów lu-

dycznej fantastyki, zawartej w nazwie Serionice” (s. 198). Apollo Herberta z wiersza *Do Apollina* jest w interpretacji Ingłota dla podmiotu – młodego poety, obiektem marzeń o doskonałości w sztuce, lecz z perspektywy poety dojrzałego, który staje się romantycznym pielgrzymem, bóg przekształca się, jak to określa cytowany przez Ingłota Hegel, w teatralnego pajaca. W tak opuszczonym przez idola świecie poeta odrzuca zasadę mimesis na rzecz kreacji. Apollo z drugiego wiersza zapowiada według Ingłota upadek sztuki („skamieniały słowik” i „siwiejące drzewo”), która w związku ze śmiercią Marsjasza skazana jest na jeden kierunek. Chociaż autor zbyt jednostronnie interpretuje motywy skamienienia i osiwienia jako zanik witalizmu w przyrodzie, bo raczej przyroda reaguje tu wyraźnie na ludzkie cierpienie (w wykorzystanych przez Herberta frazeologizmach: osiwieć z rozpaczy i skamienieć z gniewu, grozy, z bólu zaznacza się jej współczucie dla Marsjasza), to wniosek o upadku sztuki jest słuszny. Kończy Ingłot stwierdzeniem:

U obu poetów sztuka winna zawsze wychodzić ze stanu „klasycyzmu” i przechodzić, mówiąc słowami Norwida, „Z doryckiego na frygijskie” (s. 205).

Przy lekturze tego szkicu rodzą się wątpliwości metodologiczne. Czy w tak poprowadzonej interpretacji porównawczej nie kryje się niebezpieczeństwo doszukiwania się miejsc wspólnych ponad miarę i pomijania niuansów różniących teksty? Czy tendencja wskazywania analogii nie prowadzi do interpretacji różnych tekstów nie w ich duchu, ale w duchu tego, co tworzy się między nimi? I co jest w takim ujęciu nienaruszalnym datum: tekst czy erudycyjna tendencja badacza? Tego typu wątpliwości pojawiają się w wielu miejscach książki. Interesujące jest, co prawda, przyglądanie się różnym sposobom obcowania Ingłota z twórczością Norwida: od pokory wobec niej i ukrycia osoby badacza za prezentowanym wywodem, przez swobodne „przykrawanie” i „dopasowywanie” materii literackiej z ukrytym pytaniem – „co z tego wyniknie?”, po oczekiwanie potwierdzenia w utworach własnych też i przypuszczeń.

Jeśli przyjąć, że tytuł książki jest jednocześnie wyrazem dążeń autora i zgodzić się na romantyczne rozumienie terminu „wyobraźnia poetycka” w sensie czynnika sprawczego poezji, wówczas omawiana tu książka wskazuje na następujące źródła Norwidowskiej twórczości. Są to:

- 1) plastyczne widzenie rzeczywistości (m.in. figury krzyża, koła i kuli);
- 2) ironia jako środek dystansowania się podmiotu wobec rzeczywistości (głównie salonowej), zdominowanej przez modę i konwencję;
- 3) negacja współczesności jako czasów, które sprzeniewierzają się ideałom wynikającym z tradycji helleńsko-łacińskiej i chrześcijańskiej;
- 4) refleksja o sztuce, której zadaniem jest docieranie do prawdy i uwznioślanie człowieka-Prometeusza-Chrystusa.

Ponadto podkreśla Ingłot 5) symboliczny charakter wyobraźni Norwida. Wskazuje też na 6) troskę poety o perspektywę rozwoju sztuki, starając się wykazać paralele między Norwidem a problemami współczesności.

„Wyobraźnię poetycką” można też rozumieć na sposób awangardowy jako twórczy stosunek do języka i być może w tym znaczeniu pojawiają się u Ingłota uwagi na temat stosunku Norwida do języka w sensie filozoficznej teorii mowy i problemu wyrażalności słownej.

Na koniec wypada usprawiedliwić się z przyjętej metody omawiania książki. Wobec jej „wiązańkowości” i „różnego stopnia uogólnienia” nie można potraktować jej jako propozycji całościowej, zamkniętej, stąd sprawozdawczy ton i omawianie każdego rozdziału-szkicu z osobna oraz – z konieczności – pominięcie niektórych aspektów przedstawionych przez autora problemów.

Jest w konsekwencji książka wyrazem osobistych przemyśleń autora nad Norwidowską rzeczywistością, jest też swoistym repetytorium, co ujął Inglot w zdaniu rozpoczynającym jeden ze szkiców: „Zarządziłem sobie powtórkę z Norwida” (s. 173).

Włodzimierz Toruń – NORWID W OPOLU

C. K. Norwid w setną rocznicę śmierci. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983 r. Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu. Opole 1984 ss. 129.

Zebrane w omawianej edycji prace są plonem ogólnopolskiej sesji naukowej zatytułowanej „Norwid żywy”. Sesja ta – jako jeden z punktów obchodów Roku Norwidowskiego – została zorganizowana przez Instytut Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu oraz opolski oddział Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza w dniach 18–19 maja 1983 r. Trzy referaty wygłoszone na sesji (B. Zakrzewskiego „Norwid wśród zoilów”, S. Makowskiego „«Fortepian Szopena» i dotychczasowe propozycje jego interpretacji”, L. Pośpiechowej „Recepcja Norwida w Młodej Polsce”) nie weszły w skład wymienionego wydania.

Tom prac otwiera referat M. Ingłota *Kreacja postaci kobiecych w twórczości poetyckiej Cypriana Norwida*. Celem, jaki stawia sobie autor, jest „ukazanie zasad istnienia kobiety jako postaci literackiej” (s. 14). Jak podkreśla M. Inglot, w twórczości Norwida można wyróżnić trzy literackie stereotypy postaci kobiet: „nieznanej ukochanej”, salonowej damy oraz kobiety idealnej. Jeśli chodzi o romantyczny ideał „nieznanej ukochanej”, to Norwid zajmował wobec niego stanowisko zdecydowanie polemiczne (świadczą o tym chociażby takie wiersze, jak: *Pożegnanie*, *Epos-nasza*, *Malarz z konieczności*). Poddawał krytyce obyczajowe funkcje takiej konwencji. Przestrzegał przed zgubnymi wychowawczo skutkami w ten sposób kreowanych postaci. Uważał, iż „Wyobrażenia fałszywe o uczuciowości bez-materialnej stały się powodem zagmatwania wszystkich stosunków w społeczeństwie” (PWsz 8, 196). Krytyka ta dotyczyła szczególnie Mickiewiczowskich kreacji postaci kobiecych, ale nie oszczędziła także Marii Malczewskiego.

Polemiczną postawę zajmował Norwid również w stosunku do stereotypu salonowej damy. Jak pisze M. Inglot, „Częsty w salonowych lirykach Norwida schemat adorator – salonowa dama [...] zostaje ukazany w postaci konfliktu dwóch systemów wartości: świata kultury i świata towarzyskich układów. W świecie kultury najwyższą wartością jest talent – w świecie salonu: majątek i pochodzenie. I ten ostatni – na zasadzie ironii rzeczy – góruje nad pierwszym” (s. 9). Salonowa dama, będąca centrum świata towarzyskiego, a zniewolona modą i etykietą, okazywała się nieautentyczną i skazaną na fałsz lalką. Jak to pokazują m.in. *Marionetki*, *Pamiętka*, *Nerwy*, *Szczesna*, stosunek Norwida do takich postaci był negatywny. Ale, jak pisze M. Inglot, poeta „unikął ostrych, satyry-