

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-

czno-moralizatorskich zarysów” (s. 12). W kreowaniu postaci salonowej damy posługiwał się przede wszystkim ironią. Odwoływał się także do osiągnięć francuskiej powieści obyczajowej Balzaka i George Sand. Niekiedy posługiwał się techniką sternowską.

Realizację stereotypu kobiety idealnej znajdował Norwid w wędrownkach po historii. Tylko tam spotykał postaci kobiet o niezależnej, głębokiej osobowości. Kleopatra, legendarna Wanda, historyczna Jadwiga, Assunta, Zofia z poematu *Quidam* to najbardziej znane wcielenia tego wzorca kobiety. Zdaniem M. Ingłota historia jest najważniejszym czynnikiem determinującym te postaci. Równie ważną sprawą jest to, że bohaterki te ukazane są w chwilach historycznych przełomów. Tym koncepcjom towarzyszą też odmienne środki formalne. W kreacji postaci kobiet idealnych daje się zauważyć duży udział wyobraźni plastycznej Norwida. I sprawą chyba najważniejszą, jaką zauważa autor referatu w ukazywaniu historycznych bohaterek, jest fakt, że Norwid „[...] kreował ów ideał w konwencji portretu psychologicznego, techniki obrazowania, powstającej co prawda w epoce romantyzmu, lecz rozwiniętej w pełni dopiero w literaturze XX wieku” (s. 20).

Próbą przybliżenia Norwidowego rozumienia pracy jest referat J. Maciejewskiego *Kategoria pracy w kontekście aksjologii Norwida*. Rozważania swoje rozpoczyna autor właśnie od naszkicowania aksjologicznego kontekstu świata Norwida. W świecie tym zaś na czoło wysuwają się trzy fundamentalne wartości: prawda, dobro i piękno. Te właśnie wartości – rozpatrywane w porządku filozoficznym, etycznym i estetycznym – wykazywały zdaniem Norwida specyficzną jedność, były w pewnym sensie tą samą wartością, ale realizowaną w różnych postaciach i rodzajach.

Praca, zajmująca ważne miejsce w światopoglądzie Norwida, a do której, jak pisał, miało „zachwycać piękno”, była równie ważną kategorią w filozofii romantycznej. Występowała ona najczęściej w kontekście takich pojęć, jak: czyn, słowo, sztuka. Naczelne miejsce zajmowała kategoria czynu, rozwijana chociażby w „filozofii czynu” A. Cieszkowskiego. Jak podkreśla J. Maciejewski, praca zastąpiła jednak u Norwida „[...] romantyczny «czyn» – jako pojęcie lepsze, bardziej adekwatne, obejmujące bowiem także (a nawet przede wszystkim) działania powolne, długofalowe, ale przez to trwalsze” (s. 36). Kategoria ta, znana już w polskiej filozofii lat czterdziestych („filozofii słowiańskiej” K. Libelta oraz pism H. Kamińskiego), zajęła w twórczości Norwida miejsce centralne, niezależnie od jej późniejszej pozytywistycznej promocji.

Jak przypomina J. Maciejewski, praca jako wszechobjemny obowiązek, od najprostszego wysiłku fizycznego parobka po pracę uczonego, miała według Norwida tworzyć „łańcuch prac coraz to idealniejszych”. W zakres tak rozumianej pracy wchodziła także twórczość artystyczna, której efektem była sztuka. Właśnie sztukę Norwid w *Promethidionie* nazwał „jednym z zakonów pracy ludów i pracy ludzkości”. Wysiłek twórczy artysty miał być połączeniem pracy ducha z pracą fizyczną. Stąd sztuka była owocem nie tylko czasem nawet genialnej myśli roznieconej twórczym natchnieniem, ale także wynikiem żmudnej i długiej pracy rzemieślniczej. Jedność tych elementów miała być warunkiem piękna, rozumianego nie jako wartość sama w sobie, ale piękna, w którym byłaby „pewna porcja użyteczności”. J. Maciejewski rozważania swoje kończy następującą konkluzją:

[...] Norwid był kontynuatorem romantycznego aktywizmu, ale czyn rozumiany głównie jako walkę zamienił na czyn – pracę (której ważnym składnikiem była praca myśli, ducha – było Stowo). Różnił się

przy tym od idących częściowo w tym kierunku biedermeierowców, a potem pozytywistów, że nie poprzestał na „pracy organicznej” (na polu społeczno-gospodarczym), że tę ostatnią czynił tylko niewielką częścią rzeczy, która dlań była przede wszystkim czynem moralnym, pracą nastawioną na przebudowę całokształtu świadomości narodu i ludzkości (s. 38).

Ciekawym przykładem lektury dramatu *Pierścień Wielkiej-Damy* jest referat S. Świontka *Komedia współczesności Norwida*. Autor pracy wychodzi od stwierdzenia: „Tak silnie wyeksponowana w *Aktorze* i *Za kulisami* tematyka teatru, aktorstwa, warsztatu i funkcji dzieła dramatyczno-teatralnego znika niemal zupełnie z dramatu *Pierścień Wielkiej-Damy* (s. 41). Nie oznacza to jednak całkowitego pominięcia tych zagadnień. Problematyka teatru obecna jest w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*, ale nie chodzi tutaj o teatr w dramaturgiczno-teatralnym tego słowa znaczeniu. Rzecz dotyczy teatru, który istnieje w rzeczywistości, a świat przedstawiony dramatu jest jego obrazem. Tak więc utwór „[...] staje się metaforą tego teatru, jego figuralnym unaocznieniem, które poprzez «postaciowanie sprawy ludźmi» (*Rzecz o wolności słowa*, IX 589) ma w zamierzeniu autorskim uzyskać sens paraboliczny” (s. 41).

Przeniesienie problematyki teatru na płaszczyznę pozafabularną dokonuje się na wiele sposobów. Jest ona obecna już we *Wstępie* do *Pierścienia Wielkiej-Damy*, gdzie Norwid pisze o próbie „uzupełnienia nowego tragedii rodzaju”, czyli stworzeniu tzw. tragedii białej. W praktyce sprowadza się to do tego, iż tragiczne serio wyrażone jest w typowo komediowej konwencji. Jak podkreśla S. Świontek, tragizm nie jest tutaj ani kategorią metafizyczną, ani estetyczną. Nie jest także „[...] wpisany w akcję dramatyczną, nie objawia się przez «zgoni i wylanie krwi», lecz istnieje w układzie odniesienia przez dzieło prowokowanym. Jest prawdą, do jakiej należy dojść, prawdą o świecie i o sytuacji w nim człowieka. Funkcjonuje nie w planie rzeczywistości przedstawionej, ale na poziomie jej interpretacji. Jest elementem przemilczanym, ale jednocześnie prowokowanym przez utwór” (s. 46).

Próbie stworzenia nowego gatunku dramatycznego towarzyszy specyficzna konstrukcja języka dialogu i dramatycznych zachowań. Słowo w wypowiedziach postaci jest nie tylko środkiem wzajemnej komunikacji, ale zostaje obciążone dodatkowymi funkcjami i znaczeniem. S. Świontek formułuje to tak:

Przede wszystkim chodzi Norwidowi o takie związanie słowa z sytuacją i dramatycznym działaniem się, w którym stałoby ono nie tylko na usługach „zmienności, rozwojowości i walki dramatycznej”, ale by walkę tę ukazało jako dziejącą się również „wewnątrz” słowa, a raczej na płaszczyźnie sposobów jego używania (s. 43).

Ważną sprawą dla całości dramatu *Pierścień Wielkiej-Damy* jest miejsce toczącej się akcji – salon. To właśnie tam najbardziej widoczne były sformalizowane i zrutyinizowane przejawy społecznych zachowań. O ile jednak – jak pisze S. Świontek – w komedii XIX-wiecznej salon był zazwyczaj przedstawiany satyrycznie, to u Norwida „[...] nabierał znaczeń symbolicznych stając się metaforą świata. Z tą różnicą, że teatralny salon norwidowski był parabolą świata jako teatru. Teatru, w którym udanie, pozór i sztuczność nie pozwalają mu stać się «atrium spraw niebieskich»” (s. 49).

Propozycją nowego odczytania rozprawy *Milczenie* jest referat M. Adamca *Paradoksy „Milczenia”*. Autor traktując utwór Norwida jako „[...] oryginalną propozycję hermeneutyki tego, co nie wyrażone i niewyrażalne, a nawet na niewyra-

żałność skazane” (s. 55), próbuje znaleźć w samym utworze istotne wskazówki dotyczące odczytania tej rozprawy. Analiza strony brzmieniowej tekstu, jego składni, struktury intonacyjnej prowadzi autora referatu do wniosku, że utwór okazuje się szczególnie „partyturą”, która uzyskuje swoją pełnię istnienia dopiero w głośnym wygłoszeniu.

Ogląd sytuacji komunikacyjnej *Milczenia* pozwala stwierdzić, iż jest ono mową twórcy w imieniu zapomnianej przeszłości. Mowa ta – zdaniem M. Adamca – ma nawet charakter „[...] mowy oskarżycielskiej pod adresem współczesności, wytoczonej w imieniu zapomnianych czy raczej skazanych na przemilczenie wartości epok minionych” (s. 60).

Jest rzeczą ciekawą, że tekst Norwida został opatrzony osobliwym tytułem *Milczenie*. Jak pisze M. Adamiec, słowo to zawiera w sobie co najmniej trzy znaczenia:

Po pierwsze: to, co usłyszy odbiorca, to będzie właśnie milczenie, a zatem brak słów, zawiniony przez mówiącego lub przez słuchającego. Po wtóre: przedmiotem wystąpienia będzie milczenie – a więc mowa będzie o fenomenie, będącym zaprzeczeniem mowy. I wreszcie: reakcją odbiorcy na to, co usłyszy, będzie właśnie milczenie, bądź to pełne pogardy, bądź to podziwu. Milczenie przecież to nie tylko stan dobrowolny, to także sytuacja człowieka, któremu odebrano prawo głosu albo prawo słuchania (s. 61).

Norwid jednak nie ustala jednego znaczenia tego słowa. Co więcej, w rozprawie mówi głównie o „przemilczeniu”; jest to więc typowa wypowiedź „nie na temat”.

Rola Norwida w *Milczeniu* jako „prokuratora prawdy” nie jest oczywiście jedyną rolą. Równie ważną sprawą jest kwestia, kto i do kogo mówi. To, że mówiący, jak pisze M. Adamiec, „[...] uzurpuje sobie szczególne prawo do czynności «niegrzecznej»” (s. 58), tzn. do budzenia audytorium, zakłócania spokoju innym, zmuszania ich do słuchania. Tak więc autor referatu określa *Milczenie* „[...] jako osobliwy skandal, jako wypowiedź człowieka nie godzącego się ze skazaniem na zamknięcie, na banicję z kultury polskiej. Przede wszystkim w planie uniwersalnym. Ale także w planie prywatnej biografii” (s. 63).

Niebagatelną też sprawą, jaką sugeruje M. Adamiec, jest odczytanie *Milczenia* w świetle stygmatu salonu. Jak wiadomo, w wielu utworach Norwida sytuacja odbioru bohaterów, w tym także nie chcianego twórcy, sprowadza się często do opozycji: „milcz” albo „wyjdź”!

M. Adamiec rozważania swoje kończy m.in. takim uogólniającym wnioskiem:

Sądzę, że problem Norwida to przede wszystkim problem języka, nierozzerwalnie związanego z oryginalną koncepcją personalizmu chrześcijańskiego. Koncepcją, dla której nie było i nie mogło być miejsca w praktyce ówczesnego życia społecznego. *Milczenie* pozostało tylko milczeniem, dwa języki wzajemnie się rozmiętały (s. 66).

W nawiązaniu zaś do tytułu referatu, z perspektywy współczesnego odbiorcy, autor konkluduje:

Paradoks *Milczenia* odczytywanego współcześnie polega na tym, że uświadamia ono poniewczasie, iż dzieje jednak mogły potoczyć się zupełnie inaczej, gdyby można je było czytać zgodnie z nakazami jego autora (s. 66).

Referat A. Fabianowskiego *Norwid Jastrunowy* ma zdecydowanie charakter meta-krytyczny. Autor pracy próbuje zrekonstruować zasady lektury M. Jastruna tekstów Norwida. Czyni to głównie na podstawie tomu *Gwiazdzisty diament* (Warszawa 1971). Tłem porównawczym jest *Walka o słowo* (Warszawa 1973) oraz inne prace zgromadzone w edycji *Eseje wybrane* (Warszawa 1971).

A. Fabianowski rozpoczyna swoje rozważania od ogólnej refleksji na temat wyjątkowej predylekcji poety do pisania o poezji. Jastrunowa lektura Norwida nie jest jednak oparta tylko na rejestracji wrażeń.

Jastrun w swej książce o Norwidzie – podkreśla autor referatu – nie jest objaśniaczem poety. Nie jest także tylko poetą zmysłów – łączy te obie funkcje, wprzegając je w proces rozumienia Norwidowskiego przekazu. Dzięki temu może z a d z i w i e ć s i e! [...] To zdumienie pozwala Jastrunowi wyprzedzić krytykę naukową (s. 69).

Tak więc Jastrun w *Gwiazdzistym diamencie* łączy zgodnie interpretację historycznoliteracką z interpretacją krytycznoliteracką.

Jastrunowe odczytanie Norwida jest lekturą wielowymiarową. Przekazuje też pewną koncepcję poety.

Gwiazdzisty diament to – zdaniem A. Fabianowskiego – „różnogłosy monolog”, w którym wymieniają się przynajmniej cztery głosy: Norwida, jego epoki, Jastruna i współczesności. Nie słyszany, ale wciąż w podtekście milczenia istniejącym jest głos piąty – weryfikującej nie tylko dzieło Norwida, ale i trud czytelnika, który z czasem musi zrosnąć się z tym dziełem. Zaciera się granica między literaturą a krytyką literacką (s. 73).

Lektura Norwida zaproponowana w dziele Jastruna podlega stałej dynamice, zgodnie z rytmem zmian historycznego kontekstu, jak i przemian samego czytającego. Najlepiej to widać na przykładzie odczytań poematu *Quidam*. Jak podkreśla A. Fabianowski, elementem jednak stałym jest ciąg dychotomicznych opozycji, który według Jastruna da się sprowadzić do opozycji pierwotnej, tzn. myśli i energii.

Twórczość Norwida nie należy do łatwej; wymaga od czytelnika przede wszystkim pewnej dojrzałości. Autor *Vade-mecum* jest dla Jastruna poetą ciągle jeszcze odkrywanym. Jest twórcą, który zmienia się pozgonnie; każde pokolenie znajduje w nim nowe wartości.

Esej Jastruna jest więc – według A. Fabianowskiego – świadectwem aktualizacji Norwida w świadomości jego pokolenia, ale jest także czymś więcej – odkryciem procesu, który może doprowadzić do zespolenia myśli Norwida i społeczeństwa (s. 75).

Specyfika twórczości Norwida tkwi m.in. w poetyckiej wrażliwości na myśl. Jest ona także – zdaniem A. Fabianowskiego – istotą eseistyki Jastruna. Tak więc mamy do czynienia z kontaktem intelektualnym dwóch poetów. Jastrun – przy całej wrażliwości na myśl – umiał jednak w swych interpretacjach zachować naturę poetyckości utworów Norwida. A zatem, jak pisze autor referatu, „[...] esej ten jest zaproszeniem do myślenia – nie zezwala na agnostycyzm wobec zjawiska poetyckiego. Odbiorca projektowany przez Jastruna to człowiek, który wraz z eseistą chce myśleć o intelektualnej propozycji Norwida” (s. 75).

K. Raczyński w referacie *Terminologia epicka Cypriana Norwida* podejmuje próbę rekonstrukcji sposobów rozumienia poprzez Norwida „różnorodnych gatunków i form prozatorskich”. Autor wyodrębnia w słowniku terminologii epickiej Norwida 20 haseł: proza, powieść, romans, opowiadanie, nowela, gawęda, szkic, powiastka, klechda, podanie, anegdota, facecja, przypowieść (parabola), apolog, pogadanka, pamiętnik, kronika, biografia i nekrolog. Niewątpliwie hasłem o największej frekwencji jest termin „proza”. Występuje on w czterech podstawowych znaczeniach: 1) jako określenie różnych kwitów, notatek, memoriałów, korespondencji; 2) „mówić prozą” oznaczało wypowiedź jasną, nieco pospolitą, potoczną wobec języka salonów; 3) jako wypowiedź nie ujęta w żaden system wersyfikacyjny, wyrażona językiem potocznym o dominującej funkcji poznawczej; 4) jako kategoria estetyczna o ujemnym nacechowaniu; szczególnie w latach pięćdziesiątych termin „proza” staje się synonimem „płaskości”, banalności.

Zdaniem K. Raczyńskiego także hasło „powieść” zawiera kilka znaczeń. Po pierwsze, zgodnie z ówczesnym rozumieniem i użyciem tego terminu oznacza u Norwida „plotkę, pogłoskę, nawet legendę, nowinę, doniesienie czy bardziej szeroko – czynność opowiadania” (s. 81). Po drugie, idąc za romantyczną praktyką literacką, Norwid terminem „powieść” opatrywał szeroko rozumianą epikę wierszowaną. Po trzecie, nazwa „powieść” służyła na oznaczenie gatunku prozy literackiej.

Stosunkowo dużą frekwencję ma także hasło „romans”. Jak pisze K. Raczyński, oprócz romansu w znaczeniu związku uczuciowego i romansu historycznego Norwid rozumie go „[...] jako określenie gatunku literackiego pisanego prozą, który ma być: nieprawdopodobny, fantastyczny, fikcyjny (w pejoratywnym znaczeniu), skłamany, wyspany z palca, daleki od życia” (s. 80).

Istotnym hasłem, godnym jeszcze odnotowania szczególnie ze względu na praktykę literacką Norwida, jest termin „parabola-przypowieść”. K. Raczyński podkreśla: „Nie funkcjonuje ona, co prawda, jako odrębny gatunek literacki, lecz raczej jako technika ideostylistyczna o nieco mniejszej autonomii niż np. anegdota” (s. 83). Była ona wysoko ceniona przez Norwida, szczególnie ze względu na swą wykładnię historiozoficzną. Dość schematyczna i uboga w realia fabuła paraboli miała zawsze pełnić funkcję wykładni ogólnych, uniwersalnych prawd o świecie i człowieku.

Rozważania swoje K. Raczyński kończy następującymi wnioskami:

U Norwida wyraźnie wyczuwa się brak ambicji wniesienia własnego, konstruktywnego głosu w sprawie prozy. O wiele częściej gra rolę emocja i podkreślana dosadnie niechęć, przy stosunkowo słabej trafności sądów, nieznamośności najgłośniejszych często nazwisk i osiągnięć współczesnej mu prozy, celów, do których dążyła, oraz – przeważnie – braku argumentów teoretycznych (s. 90).

J. Maliszewski w referacie *Muzyka w liryce Cypriana Norwida* koncentruje się głównie na relacji pomiędzy muzyką a poetyką dzieł Norwida. Stara się dać odpowiedź na zasadnicze pytanie, „[...] w jaki sposób odzwierciedla się muzyka, muzyczność w liryce twórcy *Promethidiona* i jak wpływają te kategorie na kształtowanie się jego świadomości poetyckiej” (s. 96).

Jednym z najbardziej widocznych przejawów obecności muzyki w liryce Norwida okazuje się specyficzna terminologia muzyczna, z reguły odbiegająca od ustalonego sposobu jej rozumienia. I tak np. terminem o najbogatszej frekwencji jest słowo „pieśń”. Występuje ono w co najmniej trzech znaczeniach: 1) jako określenie gatunku wiersza;

2) jako synonim utworu poetyckiego; 3) jako faktyczne określenie muzyczne w znaczeniu „śpiewać pieśń”. „Pieśń” służy często na określenie aktywności podmiotu lirycznego lub samego autora: „pieśń zaśpiewam”, „piosnkę zanucę”, „zateśknę pieśnią”, „pieśń psalmem rozpale”. Słowo „pieśń” przybiera także inne formy, które chociaż często odbiegały od istoty samej pieśni, kojarzyły się Norwidowi ze śpiewem („hymn”, „chór”, „chorał”, „Gloria”, „Sanktus”).

Muzyka w liryce Norwida przejawia się także w postaci typowych atrybutów, jakimi są instrumenty muzyczne. Stanowią one – zdaniem J. Maliszewskiego – rodzaj emblematów muzycznych, przy czym w symbolice tej daje się zauważyć wewnętrzne zróżnicowanie. Ludowym „drumlom”, „fujarkom”, „gęśłom” przeciwstawia poeta antyczne „harfy”, „liry”, „lutnie” oraz współczesne „skrzypce”, „fortepian”, „harpsychord” („klawesyn”), „flet”.

Kwestia muzykaliów w liryce Norwida to oczywiście także pytanie o źródła inspiracji, o genezę muzycznych fascynacji poety. I tutaj autor referatu zajmuje polemiczne stanowisko wobec tych, którzy pisząc o źródłach muzyczności, wskazywali jedynie na folklor i salon, na muzykę ludową i muzykę salonów oraz sal koncertowych. Zdaniem J. Maliszewskiego Norwid traktował muzykę bardzo indywidualnie; była ona sprawą wewnętrznego „ja” poety. Stąd też postępująca głuchota, często wyolbrzymiana, nie miała żadnego wpływu na stosunek poety do muzyki. Ważnym źródłem inspiracji w twórczości Norwida była muzyka natury, w czym oczywiście widać pewne zbieżności z schellingańską koncepcją „Naturphilosophie”.

Percepcja muzyki dla Norwida to nie tylko sprawa dźwięków i melodii, to także kwestia łańcucha ruchów i gestów towarzyszących wykonywaniu muzyki. *Fortepian Szopena* jest wzorem nie tylko poetyckiego przekładu harmoniki i konfiguracji dźwiękowych, ale także wyrazem gestów pianisty, które nabierają wymiarów sakralnych, a gra sama staje się nieomal misterium.

Innym przykładem wykorzystania żywiołu muzycznego w liryce Norwida jest tworzenie wierszy o typowo muzycznej kompozycji (np. *Scherzo* [I]) oraz sięganie do gatunków o proweniencji czysto muzycznej, które w epoce poety stały się formami interdyscyplinarnymi, np. „pieśń”, „rapsod”, „fantazja”, „hymn”, „chorał”, „piosenka”.

Wśród wprowadzanych przez Norwida muzykaliów znajduje się także taniec. Jako salonowy taniec towarzyski czy jako ludowe tańcowanie kojarzył się poecie – zdaniem autora referatu – „z prymitywnością i czczością”. Przyczyną tego była nie tylko osobista niechęć Norwida do ludycznych form kultury masowej; miały na to wpływ także religijno-patriotyczne uczucia poety. Przeciwnieństwem tak negatywnie nacechowanego tańca był balet, który – jak to pokazuje wiersz *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznaney zakonnicy* – mógł być wielką sztuką.

Sprawie wzajemnego przenikania się prawdy historycznej i mitu poświęcony jest referat A. Wolnego *Historia i mit w dyptyku dramatycznym Cypriana Norwida „Za kulisami. Tyrtej”*. Podjęcie przez Norwida mitu Tyrteusza było zjawiskiem wielce znaczącym. Jak podkreśla A. Wolny, w epoce porobiorowej żywotność mitu poety greckiego, który pieśniami zachęcał Spartan do walki z Messenńczykami, miała naturalne uzasadnienie w sytuacji historycznej naszego narodu. Mit ten znalazł literackie opracowania w twórczości licznych pisarzy. Można by wymienić tutaj poemat J. Czeczota *Tyrtej*, W. L. Anczyka *Tyrteusz* oraz monodram T. Lenartowicza *Tyrteusz*. Tak więc Norwid, jeśli chodzi o tę problematykę, sięgał do znanej już tradycji literackiej. Ale jak zauważa A. Wolny, w

Norwidowym ujęciu mitu dwie sprawy wysuwają się na czoło: „Po pierwsze, polemika z polskimi tyrtejadami oraz własna propozycja rozumienia losu poety pieśni wojennych. Po drugie, los Tyrteja to zręczna parabola dla wykładni istotnych poglądów autora *Vade-mecum* w sprawie zadań poezji wobec zbiorowości” (s. 110).

W polskich wersjach odczytania mitu Tyrteusza utrwaliły się dwie interpretacje: pierwsza widziała w nim „kreatora nowej rzeczywistości estetycznej i moralnej”, „przeobraziciela ludów”, druga zaś „głośniego werblistę grającego do wtóru marszowego bojownikom o wolność zniewolonej Europy” (s. 111). Norwidowi, który zawsze starał się iść przeciw fali łatwego patriotyzmu, oczywiście bliższa była ta pierwsza, bardziej pogłębiona lektura mitu Tyrteusza.

W literackim opracowaniu mitu Tyrteusza ważną sprawą jest stosunek twórcy do materiału historycznego. I tutaj A. Wolny stwierdza liczne odstępstwa Norwida od przekazów historycznych. Mimo iż znał źródłowe przekazy Strabona i Pauzania, stwierdzające spartańskie pochodzenie Tyrteusza, wybrał wersję spopularyzowaną przez Platona, według której Tyrteusz był poetą ateńskim, z woli wyroczni wysłanym do Sparty jako pomoc w jej walce z Messenią. Jest rzeczą zrozumiałą, że przyjęcie takiej wersji podyktowane zostało względami ogólniejszymi.

Wersja ta – pisze A. Wolny – pozwalała na zastosowanie przez Norwida ulubionej metody paralelizacji zjawisk, w tym wypadku skonstrastowanie żywej, twórczej, demokratycznej kultury Aten, z martwą literaturą surowego prawa Sparty. To przesunięcie znaczeniowe pozwoliło także na kreowanie Tyrteusza na posłannika prawdy... (s. 113).

Ujęcie Tyrteusza jako posłannika prawdy, „przekazującego Sparcie Słowo Boże”, wydaje się sugerować pewne analogie ze starotestamentowymi prorokami, z Mojżeszem, a nawet Chrystusem.

Analogia z Męką Pańską – według A. Wolnego – rysuje się dość wyraźnie, a wymowa tego zestawienia charakterystyczna jest dla myślenia historycznego Norwida, przenikniętego przekonaniem o tragizmie dziejów i ironii czasów, w których ludzie mijają się ze swoim powołaniem lub przychodzą za wcześnie (s. 114).

Tragizm dziejów to także związana z nim osobista tragedia głównego bohatera dramatu; problem – zdaniem A. Wolnego – pomijany w dotychczasowych badaniach. Jak sugeruje autor referatu, wpisana w utwór koncepcja tragizmu może być „[...] rozpatrywana jako tragizm egzystencjalny oraz tragizm chrześcijański. Tragizm egzystencjalny konstytuuje się bowiem w wyniku wierności samemu sobie, zaś tragizm chrześcijański to dawanie świadectwa prawdzie wbrew wszelkim okolicznościom. [...] Prawdziwa tragedia Tyrteja, posłanica żywej prawdy Aten, do martwej cywilizacji Sparty, rozgrywa się w sumieniu bohatera. Norwidowy Tyrteja w miarę, gdy zbliża się jego los, ziemski koniec, musi zmobilizować wszystkie siły, zbliża się bowiem próba jego człowieczeństwa i boskości w człowieku” (s. 117).

Ważną sprawą, jaką porusza jeszcze A. Wolny, jest sygnalizowana już na wstępie kwestia współzależności dramatów *Za kulisami* oraz *Tyrteja*. Przyjmuje on, iż okalające *Tyrteja* sceny maskaradowe tworzą swoisty chwyt teatru w teatrze, który ma ukazać „[...] fałsz praw lub zasad, którymi rządzi się świat inscenizujący owe widowisko”

(s. 114). Jak się okazuje, kreowany na scenie antyczny świat kultury Aten jest bardziej prawdziwy, żywy i aktualny aniżeli ukryci za maskami uczestnicy balu. To – zdaniem A. Wolnego – nie Omegitt, autor wygwizdanej sztuki, ponosi klęskę, ale właśnie „[...] świat masek i póź patriotycznych, zgodnie współżyjących ze światem biznesu teatralnego, sprzedających krytyków i autorów oraz przebranych żandarmów w roli publiczności teatralnej ujawnia swoją sztuczność i nieautentyczność” (s. 115).

Głównym celem referatu S. Gajdy *Norwida myślenie o języku* jest „[...] rekonstrukcja «nadbudowy» w Norwidowskiej świadomości językowej” (s. 119). Zabieg ten – zdaniem autora – jest szczególnie celowy, gdyż dostarcza kategorii, z reguły uzasadnionych teoretycznie przez samego Norwida, bardzo przydatnych w analizie jego dzieł artystycznych. Refleksja Norwida nad językiem nie ma jednak charakteru autonomicznego; stąd nie można zrozumieć pewnych szczegółowych rozwiązań bez ich konfrontacji z całym światopoglądem poety, z jego historiozofią, stosunkiem do tradycji, przemyśleń dotyczących historii kultury.

Zdaniem S. Gajdy w Norwidowej refleksji o języku można wyróżnić dwa poziomy: poziom filozoficznojęzykowy, który jest dominujący ze względu na wagę i „ilość”, oraz podporządkowany mu poziom językoznawczy. Stąd też – jak podkreśla autor referatu – wprawdzie Norwid dość pilnie śledził osiągnięcia współczesnego mu językoznawstwa historycznoporównawczego, to jednak interpretował lub akceptował tylko te szczegółowe rozwiązania, które nie przeczyły jego wcześniej przyjętym założeniom filozoficznojęzykowym.

Centrum Norwidowej teorii języka stanowi koncepcja Słowa, ściśle związana z jego historiozofią. Wyraz „Słowo” ma wiele znaczeń, ale – zdaniem S. Gajdy – najczęściej można sprowadzić go do dwóch znaczeń: „1) duch, opatrność: prawidłowości rozwoju, 2) świat idei pośredniczący między Bogiem a ludzkością: kultura, sztuka” (s. 122). Słowo, pochodzące od samego Boga, w swojej „architekturze” zachowuje dualistyczny charakter. Strona wewnętrzna Słowa jest boską stroną prawdy, strona zewnętrzna zaś wyraża ludzki, empiryczny wymiar tejże prawdy. Harmonia między obu stronami Słowa decyduje o jego wolności.

W Norwidowej koncepcji Słowa ważne miejsce zajmuje litera. To właśnie ona, jako zewnętrzna forma Słowa, pełni bardzo ważną funkcję. Norwid pisał o niej: „Stara jak słowo: ona – czyni je statecznym”. Nie jest czymś dowolnym, lecz pozostaje „uzasadniona na pierwiastku wiecznym”. Takimi pierwiastkami miały być m.in. pierwoformy.

Z problematyką Słowa ściśle związana jest sprawa pochodzenia języka. Kwestia ta, tak żywa w oświeceniu, w XIX w. nie była szerzej podejmowana, u Norwida jednak zajęła czołowe miejsce. Poeta zdecydowanie odrzucał tezę o naturalnym rozwoju języka i jego ludzkiej genezie. Niemniej uznawał zasadę zmienności i rozwoju języka.

Z dość wyraźnie sformułowanej koncepcji Słowa Norwid wyciągał określone wnioski dla swych praktyk etymologicznych. W zasadzie każdy rozbiór etymologiczny wyrazu, którego podstawą było „mianownikowanie filologiczne”, miał polegać na przywracaniu słowom ich „wygłosu-pierwszego”, na docieraniu do prajęzyka. I chociaż analizy swoje Norwid traktował bardzo poważnie, to – jak podkreśla S. Gajda – w praktykach tych, znamionujących wpływ poglądów J. N. Kamińskiego, widać więcej poetyckiej fantazji aniżeli znajomości pewnych naukowych ustaleń językoznawstwa historycznoporównawczego.

Zainteresowania Norwida nie ograniczały się tylko do Słowa i języka; dotyczyły całego procesu komunikacji językowej. Autor *Rzeczy o wolności słowa* dużą wagę zwracał na akt samego mówienia i zjawisko „czytania”. Akcentował też wielką rolę pozawerbalnych środków wyrazu, takich jak ton i gest. Rozwinął złączoną z historiozofią koncepcję przemilczeń.

S. Gajda kończąc swoje rozważania, raz jeszcze podkreśla filozoficznojęzykowy charakter przemyśleń Norwida. Mimo wielu zastrzeżeń uwzględnienie tych poglądów jest niezbędne, gdyż „Norwid nie jest jednak filozofem języka czy językoznawcą, lecz profesjonalnym jego użytkownikiem, artystą. Rekonstrukcja jego myślenia o języku ma służyć przede wszystkim opisowi jego własnego języka artystycznego” (s. 128).

Podsumowując te uwagi należy stwierdzić, iż praca *C. K. Norwid w setną rocznicę śmierci* jest godną odnotowania pozycją w „dorobku” Roku Norwidowskiego. Mimo skromnych środków organizatorom udało się zgromadzić kilku znanych norwidologów i doprowadzić do wydania materiałów z sesji. Problematyka wystąpień była bardzo różnorodna; obok tematów znanych już w norwidologii pojawiły się także zagadnienia nie podejmowane szerzej w dotychczasowych badaniach. Nie zabrakło również nowych odczytań interpretacyjnych utworów Norwida.

Myślę, że praca ta – wydana na prawach maszynopisu powielonego i w nakładzie tylko 540 egzemplarzy – pod względem merytorycznym wcale nie ustępuje jubileuszowym publikacjom, wydanym przez renomowane ośrodki uniwersyteckie w kraju. O wiele gorzej jest ze stroną techniczną wydania. W wielu miejscach książka jest niedopracowana. Występują liczne literówki, przekręcenia wyrazów, zniekształcenia i opuszczenia w cytatach dzieł Norwida, trafiają się błędy w przypisach, numeracji stron. Wkradła się nawet pomyłka w tytule referatu; praca J. Maliszewskiego opatrzona została dwoma tytułami: *Muzyka w liryce Cypriana Norwida* oraz *Cypriana Kamila Norwida słuchanie muzyki*. Pierwszy tytuł pojawia się dwukrotnie: w spisie treści oraz w słowie wstępnym, co by sugerowało większe prawdopodobieństwo tej wersji.

Tak więc strona formalna edycji *C. K. Norwid w setną rocznicę śmierci* raz jeszcze, niestety, potwierdza ciągłą aktualność słów Norwida, że „Sklawus” zawsze „Czuł słowo, niekoniecznie się troszcząc literą”.

Jadwiga Rudnicka – POEZJE NORWIDA PO UKRAIŃSKU

Cyprian Norwid. *Poezj. Pieriektad z polskoj.* „Dnipro Kijw”. Kijw 1971 ss. 190 + 2 nlb. Pierlini Switowoj Liriki.

W r. 1971 wyszły w Kijowie *Poezje* Cypriana Norwida w języku ukraińskim. Stanowią one jeden z tomów wydawanej tam serii pod nazwą Перлини Світової Лірики (Perły Światowej Liryki), w której m.in. ukazały się przekłady wierszy Hafiza, P. Bezruča, O. Niekrasowa¹, J. P. Bérangera.

Tom jest nieduży (14 na 10 cm), oprawiony solidnie w kremowe kaliko, które na przedniej okładce zdobią inicjały autora, a na grzbiecie pełne nazwisko. Ponadto posia-

¹ Inicjał „O” na określenie imienia rosyjskiego poety Niekrasowa dano w spisie nazwisk autorów publikowanych w serii Перлини Світової Лірики zamieszczonym na obwolucie tomu *Poezji* Norwida. Może to pomyłka, może chodzi o znanego poetę rosyjskiego Mikołaja A. Niekrasowa (1821–1878)?