się wydaje – ani przez badaczy biografii i pisarstwa Norwida, ani przez komentatorów twórczości Kraszewskiego. Chodzi tu o powieść *Chore dusze*, w której zawiera się rozbudowane i w „belletrystykę" przetworzone podsumowanie [...] tego, co najgłośniejszy powieściopisarz ówczesny sądził o Norwidzie" (s. 324). Autor *Promethidiona* sportretowany został w postaci Emila Marii Otoskiego, malarza, poety, lepszego w teoretyzowaniu niż w artystycznej praktyce, snoba, megalomana, czasem zdolnego do przenikliwych uwag, heroicznego w swym ubóstwie, lecz liczącego wciąż na zdobycie względów jakiejś damy z pozycją i posagiem. Obraz ten nie odbiega od opinii, jakie na temat Norwida żywili pisarze i krytycy 2. połowy XIX w., co badacz zaznacza już w pierwszych słowach. Godne zainteresowania wydają mu się głębsze, pozaosobiste przyczyny takich opinii, sprowadzające się do odmienności poglądów estetyczno-literackich: „Okiem realisty nie udało się zobaczyć, tym bardziej nie udało się docenić, wartości symboliki Norwida i intelektualizmu jego poezji" (s. 330). *Chore dusze* potwierdzałyby zatem – zdaniem badacza – wyjaśnienie T. F. Domaradzkiego, który tłumaczył niechęć Kraszewskiego przeciwstawnością jego realistycznego i popularnego pisarstwa elitarystycznym i presymbolistycznym tendencjom twórczości Norwida[9]. „Okiem realisty, ufającego potocznemu zdrowemu rozsądkowi, nie udało się przeniknąć Norwidowego «mroku»" – podsumowuje J. Bachórz (s. 330), a czytelnikowi jego szkicu może się w tym momencie nasunąć wątpliwość, jak się ma to stwierdzenie do liryki Kraszewskiego, która bywa mało realistyczna i daleka od „potocznego zdrowego rozsądu" i tkwi wyraźnie w starej tradycji romantycznej.

Omówiony zestaw prac cechuje, jak widać, tematyczna i metodologiczna rozpiętość, jak również zróżnicowanie pod względem stopnia odkrywczości i prawomocności poszczególnych interpretacyjno-badawczych propozycji.

Sławomir Świontek – STUDIUM O EGIPSKIEJ TRAGEDII NORWIDA

Elżbieta Żwirkowska. *Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C. K. Norwida „Kleopatra i Cezar"*. Lublin 1991 ss. 271. Redakcja Wydawnictw KUL.

Książka Elżbiety Żwirkowskiej *Tragedia kultur* jest próbą monograficznego ujęcia dramatu Cypriana Norwida *Kleopatra i Cezar*. Określenie tego studium jako monogra-

[9] T. F. Domaradzki. *Les post-romantiques polonais: l'exemple de Joseph I. Kraszewski et de Cyprian K. Norwid*. W: *The Canadian Contributions to the Seventh International Congress of Slavists*. The Hague–Paris 1973.

fii byłoby jednak mylące, ponieważ nie mamy tu do czynienia z całościowym opisem czy analizą utworu. Monografie „całościowe" poszczególnych dzieł nie są zresztą we współczesnych badaniach literaturoznawczych ani częste, ani chętnie podejmowane. Żwirkowska postępuje raczej zgodnie z tymi trendami badawczymi, które stawiają sobie za cel nie tyle monografię dzieła, ile monograficzne ujęcie jakiegoś istotnego dla niego problemu. Pomija na przykład genezę utworu, jego zakorzenienie w tradycji, nie poddaje analizie warstwy językowej, stylistycznej, wersyfikacyjnej czy retorycznej – skupia się przede wszystkim na problematyce zasygnalizowanej tytułem książki: *Tragedia kultur*. Dokonany przez autorkę wybór problematyki decyduje o późniejszych poziomach analizy.

I tak dla omawianej książki tematem decydującym o perspektywie, z jakiej będą oglądane i analizowane poszczególne warstwy strukturalne dramatu, stał się zawarty w nim obraz przeciwstawionych sobie dwóch kultur, z których każda znajduje swą „reprezentację" na różnych poziomach konstrukcyjnych dzieła: w akcji, w postaciach, w konstrukcji czasu i przestrzeni. Kolejno też poziomy te stają się przedmiotem omówienia w poszczególnych rozdziałach książki.

Zanim E. Żwirkowska przejdzie do ich analizy, poprzedza swoje rozważania rozdziałem I, wprowadzającym, o niewiele mówiącym (choć dającym swobodę snucia refleksji) tytule „Norwid wobec niektórych aspektów polemiki filozoficznej". Zamiast enigmatycznego określenia „niektóre" można było dookreślić problematykę sygnalizując, że chodzi o aspekty historiozoficzne, bo właściwie jedynie w obrębie historiozoficznych polemik XIX-wiecznych stara się autorka umiejscowić „filozoficzną" refleksję Norwidowską. Ograniczenie to jest sensowne w kontekście całości pracy, która opisuje w głównej mierze historiozoficzną wizję przemijania i upadku cywilizacyj, jaką Norwid wpisał w swoją tragedię. O ile jednak Norwidowskie przemyślenia historiozoficzne zostały w tym wstępnym rozdziale przedstawione w sposób klarowny i interesujący, z wyodrębnieniem zagadnień takich, jak rola jednostek w historii, rola narodów w historii cywilizacji (oraz tragizm jako wynik ścierania się tych dwóch ról) – to próba umiejscowienia myśli Norwida wobec toczonych polemik historiozoficznych została ograniczona do kilku początkowych akapitów rozdziału. Podkreślić trzeba trafne – jak się zdaje – powiązanie przez E. Żwirkowską historiozoficznych przemyśleń Norwida z koncepcjami Augusta Cieszkowskiego, o których można – na podstawie różnych świadectw – powiedzieć, że były poecie z pewnością znane. Kto wie, czy stanowisko Norwida „wobec niektórych aspektów polemiki filozoficznej" nie zostało „urobione" poprzez znajomość pism Cieszkowskiego, a nie przez lektury bezpośrednie „systematów filozoficznych", wobec których pisarz deklarował niejednokrotnie swoją niechęć. Zresztą temat: „Norwid a Cieszkowski" czeka jeszcze na swoje opracowanie.

Rozdział II książki przynosi analizę układu dramaturgicznego tragedii i próbę odczytania znaczenia tego układu oraz sensów poszczególnych wydarzeń. Tak więc

omówieniu podlega rozłożenie i paralelizm wątków, kształtowanie napięcia dramatycznego[1] oraz technika odniesień parabolicznych. Wątpliwe i przypadkowe (a przynajmniej niedostatecznie wyjaśnione w książce) wydaje się zastosowanie w odniesieniu do postaci dramatu kategorii Ginestiera surexistence transcendentale. Kategorię tę odnosi francuski badacz do modelu tragedii opartym na wzorcu antycznym, a jak słusznie (i często) zauważa autorka książki, *Kleopatra* Norwida tego modelu nie realizuje. Natomiast cecha paraboliczności nie musi być (i zresztą nie jest w *Kleopatrze*) związana z odniesieniem do transcendencji. Nie sądzę, by można się gdzieś dopatrzyć w tragedii o Kleopatrze „konfrontacji człowieka z transcendencją" oraz „sygnifikacji transcendentalnej". Przecież niejednokrotnie w książce *Tragedia kultur* jest podkreślana konfrontacja człowieka z historią – i ona rzeczywiście stanowi „główny przedmiot" dramatu. Przypadkowe odwołanie się do kategorii Ginestiera zdaje się w pracy zupełnie nieuzasadnione, a stwierdzenie, że „Norwidowska koncepcja paraboli dramatycznej realizowana w *Kleopatrze i Cezarze* wydaje się być [sic! – S. Ś.] zbieżna z poglądami współczesnego teoretyka na temat »geometrii dramatycznej« – Ginestiera" (s. 70) – pozostawić trzeba jedynie i na zawsze w sferze wydawania się. Tym bardziej że bezrefleksyjna aplikacja koncepcji francuskiego badacza prowadzi do nieporozumienia polegającego na przypisaniu konstrukcji parabolicznej cech kompozycji otwartej (s. 70) jako odpowiednika ginestierowskiego dramatu o „geometrii półotwartej". Nic bardziej błędnego: albowiem jeśli mamy mówić o paraboli, to dlatego że podstawowym jej wyróżnikiem jest właśnie zamknięcie poprzez odniesienie do sensów nadbudowanych (zazwyczaj arbitralnie czy konwencjonalnie ustalonych) nad dosłownością anegdoty – i to na sposób funkcjonalnie analogiczny do alegorii (a nie np. do otwartości właściwej konstrukcji symbolicznej). Żwirkowska zdaje się traktować parabolę jako konstrukcję otwartą z tego powodu, że nie wyczerpuje ona swych sensów w tym, co dyskursywnie czy obrazowo zostało w niej przedstawione. To prawda, ale żadna wypowiedź artystyczna tego nie czyni, a parabola odróżnia się w tym względzie tym, że sfera sensów, do jakich odsyła, jest w niej przyporządkowana obrazom i zdarzeniom w ten sposób, że nie istnieją one „samodzielnie", ale jedynie ze względu na przyporządkowane im z góry znaczenie: nie są otwarte, ale zamknięte dla znaczeń. Zadaniem odbiorcy paraboli jest rozszyfrowanie tego „zamknięcia", a nie poszukiwanie polisemicznych możliwości interpretacyjnych. Nawet parabole Chrystusowe, na które tak często powoływał się Norwid,

[1] Dokonana przez autorkę analiza kształtowania się napięcia dramatycznego zupełnie nie uprawnia jednak do sformułowania zamykającego rozdział wniosku, że „Pisarz zadbał [...], aby napięcie dramaturgiczne wszystkich aktów zgodnie z prawami sceny rosło". Może ono i rośnie, ale nie zgodnie z prawami sceny. Zresztą nie wiadomo, o jakie prawa sceny tu chodzi: jeśli o klasyczne – to wniosek jest z pewnością błędny; jeśli o jakieś inne – to nie zostały one określone.

mają swą jednoznaczną sferę odniesienia, jaką jest dekalog, i jeśli spróbowalibyśmy je odczytać wykraczając poza zawarty w nim system wartości, to anegdota tych paraboli stałaby się albo bezsensowna, albo trywialna.

Rozdział III książki („Postaci Egiptu i Rzymu") poświęcony jest analizie postaci dramatycznych – głównie Kleopatry i Cezara, oraz zbyt zdawkowo – „nowych Rycerzy". Zbyt zdawkowo – ponieważ to oni właśnie stają się u Norwida symbolami historycznego Serio, z którym zmagają się postacie tragiczne[2]. Jeśli przyjąć – za Norwidem zresztą – że tragedia rozgrywa się pomiędzy wolą człowieka i historią (PWsz 7, 82), to należałoby dookreślić dramaturgiczne funkcje, tzn. ustalić relacje, jakie istnieją pomiędzy protagonistami tragedii a „nowymi Rycerzami".

Omawiany rozdział (jak również cz. 3 rozdz. I: „Słowo o tragizmie i tragedii") przynosi ciekawe spostrzeżenia na temat związku tragizmu postaci z ich aktem samopoznania. Choć ten sposób dramatycznej prezentacji bohaterów można określić – jak czyni to autorka – jako „nową tragiczną dramaturgię postaci" (s. 73), to warto by nie zapominać, że Arystoteles również podkreślał wagę anagnorisis dla tragicznych losów bohatera (katastrofy). O ile jednak antyczne anagnorisis wiązało się z rozpoznaniem się człowieka w swojej istocie i w swojej bezsilności wobec fatum, to w tragedii historycznej Norwida rozpoznanie dotyczy uświadomienia sobie klęski wobec ciągu i rozwoju toczącej się historii.

Rozdział IV książki („Przestrzenny »abrys« tragedii i czas") prowadzi już czytelnika do uogólnień, których ma on prawo oczekiwać po sugestii, jaką przynosi tytuł książki E. Żwirkowskiej. Nie znaczy to, że problematyka tragedii kultur nie była obecna we wcześniejszych rozdziałach, ale w pełnej wyrazistości może się ona pojawić przy omawianiu dramatycznego potraktowania przestrzeni, która dla Norwida zawsze posiada symboliczny („głębszy", „parabolizujący się") charakter, i czasu, w którego upływie dopatrywał się Norwid ustawicznie sekretów i znaków. Tak jest i w jego tragedii, gdzie przestrzeń dramatyczna i czas akcji opalizują bezustannie parabolicznymi sensami – tym bardziej że wybór historycznego momentu, w którym rozgrywają się przedstawione wypadki, jest dla poety momentem przesilenia się, a właściwie upadku pewnych kultur, jest epoką, w której pewien cykl dziejowy osiągnął swój kres, a historia się zatrzymała w oczekiwaniu nowego jej obrotu, mającego się pojawić wraz z nadejściem ery chrześcijańskiej.

Swoje wnioski na temat tragedii kultur kontynuuje Żwirkowska w rozdziale ostatnim (rozdz. V – „»Kleopatra i Cezar« C. Norwida tragedią kultur"), w którym znalazły się uwagi o traktowaniu przez dramaturga tworzywa historycznego, o projekcji wizji historii w czasy współczesne oraz o nowatorstwie utworu Norwida wobec ist-

[2] Analogiczną rolę w białej tragedii – w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* – odgrywa Sędzia Durejko („ex-machina" zresztą).

niejących modeli tragedii (szczególnie tragedii historycznej)[3]. Wniosek, jaki formułuje autorka w odniesieniu do tej ostatniej sprawy, jest nieco zaskakujący. Pisze ona mianowicie, że określenie, którym nazwała *Kleopatrę i Cezara* – tragedia kultur, stanowi propozycję nazwy genologicznej dla nowatorskiego, bo „nie powielającego schematów fabularnych, żadnej tragedii ani nie wykorzystującego dotychczasowych wersji tragizmu – jako kategorii organizującej konstrukcję utworu" (s. 158) dramatu Norwida[4]. Pomijając ryzykowność tworzenia przez badaczy nowych pojęć gatunkowych, to zaskoczenie polega tu na tym, że czyta się książkę z przekonaniem, iż zawarte w jej tytule określenie „tragedia kultur" dotyczy (zresztą w sposób trafny, choć metaforyczny) tematyki utworu, obrazu świata przedstawionego, historycznej wizji upadających cywilizacji. I tak rzeczywiście jest to ujmowane w książce E. Żwirkowskiej. Ale temat taki może mieć (ma i miał) charakter ponadgatunkowy i jego podjęcie nie może stanowić o wyróżniku gatunkowym utworu.

Wskazana tu niekonsekwencja związana jest z pewnym wrażeniem, które nasuwa się podczas lektury całej omawianej książki, a które dotyczy spraw ogólniejszych. Chodzi o pewne utrudnienie lektury polegające na tym, że autorka posługuje się często terminami czy pojęciami (nierzadko i sformułowaniami[5]), które nie zostają przez nią dostatecznie wyjaśnione, które w różnych kontekstach mogą znaczyć (i pewnie znaczą) co innego lub o których nieraz nie wiadomo, czy używane są w rozumieniu norwidowskim czy w rozumieniu własnym badaczki. Zresztą w obydwu wypadkach ich znaczenie powinno zostać zdefiniowane. Przykładowo: nigdzie nie zostało podane znaczenie używanego często w charakterze kategorii analitycznej (a przejętego od Norwida) pojęcia „oś dramatyczna" (lub tragiczna), w związku z czym niejasne staje się zdanie o przyjęciu jej jako „centralnego spoiwa konstrukcji dramaturgicznej" (s. 68), co z kolei prowadzić ma nas do generalnych pytań: „co jest zatem zasadniczym podmiotem dramaturgii? (bohater czy inna jakość)" [?!] i „co stanowi zatem jej przedmiot? (postać – czy wartość?)" [?!][6]. Innym przykładem

[3] Nie wiadomo, dlaczego autorka dołączyła do tego rozdziału pobieżny zarys dziejów inscenizacji *Kleopatry i Cezara* (zatytułowany „Dla widza i słuchacza", s. 161–165); ma on raczej postać aneksu, choć i w tym charakterze zupełnie nie ma nic wspólnego z tragedią kultur.

[4] O przekonaniu o nowatorstwie tragedii Norwida świadczy ryzykownie wartościujący ten utwór passus: „Norwidowska tragedia wydaje się być [sic! – S. Ś.], jedyną w II połowie XIX w., poświęconą zarówno Kleopatrze i Cezarowi jak i kulturze. Po trzystu bez mała latach, od napisania przez Szekspira *Juliusza Cezara* i *Antoniusza i Kleopatry*, Europa mogła (bez zażenowania polskiego twórcy) spojrzeć na tragedię obu postaci i obu kultur z innej perspektywy poznawczej. Nie stało się tak z oczywistych dla losu Norwida powodów" (s. 160).

[5] Kuriozalnym przykładem niech będzie tu sformułowanie ze s. 82: „Tragizm Kleopatry sięga ontologii", przy czym czytelnik nie może z żadnego kontekstu dowiedzieć się, dlaczego tragizm królowej Egiptu miałby „sięgać" nauki o bycie.

[6] A pomijając niejasność terminów, to alternatywy tutaj podane są zupełnie niezrozumiałe.

może być operowanie – jasnym i zrozumiałym skądinąd – terminem „konflikt wartości" (s. 64, 69 i in.), ale jasny i zrozumiały staje się on wtedy, gdy się określi, o jakie wartości w tym konflikcie chodzi. Jeśli ten termin ma wyjaśniać istotę tragizmu dramatu Norwida, to sprecyzowanie charakteru wartości będących tu ze sobą w konflikcie wydaje się konieczne. Tymczasem w książce analizowane i wyjaśniane są wszelkiego innego rodzaju konflikty (między wolą bohatera a historią, między społeczeństwem czy narodem a jednostką, między postaciami), ale nigdzie nie można w niej znaleźć dookreślenia wartości, których konflikt ma jakoby wyznaczać tragizm utworu (bo przecież ani bohater, ani społeczność czy naród, ani historia, ani wreszcie postaci jako takie nie są wartościami).

I wreszcie kluczowe dla pracy pojęcie tragizmu. Używane jest ono w tak różnych sensach, że czytelnik musi się często godzić na jego płynne i przenośne niekiedy znaczenie, ponieważ autorka książki nie precyzuje, czy w przypadku konkretnego użycia tego terminu chodzi jej o kategorię estetyczną, właściwość konstrukcyjną dramatu czy cechę przedstawianego w utworze świata. W zasadzie celem książki jest prześledzenie, w jaki sposób Norwidowskie rozumienie pojęcia tragiczności znalazło swój wyraz w *Kleopatrze i Cezarze*. I słusznie autorka zwraca uwagę i podkreśla znamienną odmienność[7] traktowania tej kategorii przez Norwida. Jeśli tragiczność jest zawsze związana z jakimś fatum, to rzeczywiście „[...] »fatalność« dla Norwida nie jest »ślepym losem«"[8]. Jest „skutkiem k o n i e c z n e g o ścierania się wartości [jakich? – S. Ś.], które towarzyszy procesom historii i kultury" (s. 41). Ale gdy się raz przyjmie tę – słuszną i trafną zresztą – interpretację Norwidowskiego rozumienia tragizmu (i tragedii), to zupełnie niezrozumiałe staje się kategoryczne stwierdzenie na s. 93: „Tragedia Norwida opiera się na »odtworzeniu relacji międzyludzkich« [a więc już nie na konflikcie wartości? – S. Ś.] (obecnych w nowożytnym dramacie) i niewątpliwie [?] relacje są poddane subiektywizacji". Sprzeczność jest tutaj aż nader widoczna, tym bardziej iż wydaje się, a nawet z pewnością można powiedzieć, że tragedia Norwidowska nie ma nic wspólnego ze sformułowaną przez P. Szondiego (na którego się tutaj autorka powołuje) koncepcją dramatu subiektywnego.

Z rozumieniem przez Norwida tragizmu i tragedii wiąże się jeszcze jedna sprawa, w której pozwolę sobie szlachetnie różnić się z autorką książki *Tragedia kultur*.

Na s. 42 podaje ona ciąg cytatów z różnych wypowiedzi Norwida dotyczących związków tego, co poeta nazywał serio, z tragedią. Otóż ustalenie tych związków nie jest proste, a przynajmniej nie może być ani proste, ani oczywiste, jeśli nie weźmie

[7] Odmienność w stosunku do klasycznego modelu tragizmu, ale nie do jego XIX-wiecznych koncepcji.

[8] Choć nie jest to takie oczywiste, gdy się rozważy rolę, jaką przypisywał Norwid – w dziejach i w losach ludzkich – przypadkowi (trafowi).

się pod uwagę, że w różnych kontekstach terminy te oznaczają u Norwida rzeczy bardzo różne.

Cóż bowiem ma na myśli Norwid, gdy z uporem podkreśla, że w tragedii nie ma istotnego serio? Autorka zauważa tę konsekwencję i „upór", ale zaraz potem przytacza cytat z Norwida, że „żywioły serio [...] sumienia dotyczą". Pozwala to jej na konstatację: „Obserwacje Norwida kierują się więc ku wartościom moralnym" (i słusznie – skoro o sumieniu mowa), ale nie zostaje wyjaśnione, dlaczego Norwid tak bardzo „upierał się", że serio nie może być cechą tragedii. Wynikałoby logicznie ze stwierdzeń Norwida, że tragedia nie powinna dotyczyć ani spraw sumienia, ani wartości moralnych! Cała książka E. Żwirkowskiej jest jednak takiej tezy zaprzeczeniem i nigdzie w niej nie zostaje wyjaśnione, dlaczego tragedia nie byłaby tragedią, gdyby była serio, skoro serio wiąże się u Norwida z wartościami moralnymi. Zadziwiające jest przy tym to, że z cytatu tego, w którym Norwid wyraźnie i wprost (co przecież rzadko u niego się zdarza, bo zazwyczaj mówi nie wprost) mówi o wykluczaniu się tragedii i serio, z cytatu, który autorka kilkakrotnie przytacza i uznaje go na s. 62 za Norwidowską definicję tragedii – wyprowadza ona wniosek o „akcentowanej wielokrotnie przez poetę spójności tego serio z tragedią". W tym momencie, kiedy wykluczanie się dwóch rzeczy traktowane jest jako ich spójność ze sobą, czytelnik przestaje cokolwiek rozumieć. Rodzą się u niego wątpliwości, czy nawet w tej jasnej i stanowczej wypowiedzi Norwid pozostaje na tyle ciemnym, że jej sens może być odwrotny od tego, co explicite w niej zostało wyrażone.

Chyba mamy tu do czynienia z pewnym – prowadzącym do nadinterpretacji, charakterystycznej zresztą nie tylko dla recenzowanej pracy norwidologicznej – ciągiem rozumowania, który można by przedstawić w ten sposób: tragedia jest dla Norwida rodzajem poważnym, a więc rodzajem serio, w związku z czym niemożliwe jest, by wykluczyć problematykę Serio z tragedii. To, że czyni to sam Norwid, staje się sprawą drugorzędną, a z jego stwierdzeń o nieobecności serio w tragedii wyciąga się wnioski o związku Tragedii z Wielkim Serio. Autorka *Tragedii kultur* trzy- lub czterokrotnie cytuje stwierdzenie Norwida, że tragedia z serio przestaje być tragedią, po czym na wielu stronicach swojej książki poszukuje istnienia owego serio w *Kleopatrze*, próbując udowodnić „spójność" – jak pisze – owego serio z tragedią Norwidowską. I zupełnie nie bierze pod uwagę, że cytat ten poprzedza Norwid w swojej rozprawce *Znicestwienie narodu* ironiczną – ba! wręcz sarkastyczną – uwagą wobec tych, którzy tak usiłują czynić: „Mniemanie niektórych jest, iż tam serio być przecie musi, gdzie groźna odgrywa się tragedia! – i takowa apostrofa wydaje się być imponującą" (PWsz 7, 90).

Byłbym jednak niesprawiedliwy, gdybym nie zauważył, że habilitantka nie stwierdza „nieobecności serio" w analizowanej przez siebie tragedii. Widzi jednak jego brak, a raczej przypisuje Norwidowi „objawienie braku »serio« w egipskim świecie zdarzeń" (s. 62). Traktuje więc ową „nieobecność serio" jako cechę właściwą pewnej

społeczności, pewnej chylącej się ku upadkowi, umierającej kultury, w której doszło do „zachwiania całego systemu wartości" (s. 60). Pomyłka jednak polega tu na tym, że to, co Norwid określa jako cechę charakterystyczną pewnego gatunku, jako genologiczną cechę tragedii, interpretowane jest jako właściwość świata przedstawionego czy – ściślej – jako właściwość przedmiotu przedstawiania.

Pomyłka ta dałaby się jeszcze wytłumaczyć, gdyby autorka nie wzięła pod uwagę tego, co Norwid rozumie przez to swoje Serio, którego wykładnię dał w *Rzeczy o wolności słowa*. Ale nie – na s. 60 stwierdza ona bowiem, że „znaczenie serio [Norwid – S. Ś.] rozwija" w tym właśnie poemacie. I rzeczywiście – „rozwinięcie" to jest tam zawarte na przestrzeni aż pięćdziesięciu wierszy poematu. I wynika z niego, że owo Serio (fałszywe zresztą – jak pisze – i okrutne) znajduje Norwid w społeczeństwie zakłamanym i fałszywym, którego członkowie prawdę widząc, czczą kłamstwo wierutne, co prowadzi do uczynienia z ogółu asocjacji przeniewierstwa (PWsz 3, 599–600, w. 152–202). Niewątpliwie sytuacja taka jest wynikiem „zachwiania całego systemu wartości", ale z wywodów poety wynika, że właśnie owo „zachwianie" zaświadcza dla Norwida o tym, co nazywa on Serio społecznym, a nie – jak chce autorka rozprawy – o jego braku.

Wydaje się, że Elżbieta Żwirkowska bezkrytycznie i a priori przyjmuje założenie, że jeśli Norwid używa terminu „serio", to mówi (bo samo słowo – ex definitione et ex usu – na to zdaje się zasługiwać) o rzeczach „wielkich" i „poważnych", a przede wszystkim – dodatnio wartościowanych. W świetle *Rzeczy o wolności słowa* okazuje się, że presupozycja taka jest błędem. Pisząc o „serio" mówi, co prawda, Norwid o rzeczach dla niego ważnych, bo go irytujących, ale dlatego go irytujących, że dotyczą spraw – w historii cywilizacji i we współczesności – sprzecznych z wyznawanym przez niego systemem wartości, ale rzeczywiście istniejących, tzn. prawdziwych, bo potocznych.

I tutaj dochodzimy do wyjaśnienia powodów, dla których Norwid tak kategorycznie wyklucza obecność serio w tragedii. Otóż w cytacie ze *Znicestwienia narodu*, na który tak często się autorka *Tragedii kultur* powołuje, pisze autor *Kleopatry*, że tragedia nie może być serio, albowiem serio jest to właśnie sam ciąg i rozwój, sama potoczność. Nigdzie nie znalazłem w omawianej książce przekonującego wyjaśnienia, jak owa potoczność i ów ciąg, i rozwój miałyby stać na przeszkodzie występowaniu serio w tragedii. Otóż jeśli się przyjmie (jak przyjmowano w w. XIX za Heglem i Schleglem), że tragizm pojawia się wówczas, gdy zaistnieje konflikt wartości, to nie może on zaistnieć w świecie, w którym nastąpiło „zachwianie systemu wartości" i w którym istnieje już jedynie i tylko potoczny, bezbarwny i jałowy ciąg i rozwój – a więc Norwidowskie Serio! Obecność (a nie brak!) takiego serio widział Norwid w umarłym, współbytującym z mumią narodzie egipskim. Istnienie tegoż serio widział w zastygłym w umarłych formułach społeczeństwie sobie współczesnym (szczególnie polskim – i kto wie, czy nie istnieje jakaś ukryta paralela między Egiptem w *Kleo-*

patrze a Polską). Z tej perspektywy interpretacyjnej patrząc, zrozumiałe się staje, że przedmiotem przedstawienia dramatów o tematyce współczesnej miałoby być – jak to określa Norwid we *Wstępie* do *Pierścienia Wielkiej-Damy* – samo nagie, wielkie Serio. I jeśli – jak czytamy dalej – miałoby ono zastąpić te wrażliwe momenta, które tragedia ma możność krwią ubroczyć wyraźną i czerwoną, to dlatego, że owo potoczne i codzienne, fałszywe i okrutne Serio staje się siłą niszczącą jednostki bądź zbyt wrażliwe lub nie chcące się przyjąć potocznych reguł gry (Mak-Yks, Omegitt), bądź indywidualności wyprzedzające swą myślą obowiązujący formalizm myślenia lub jawnie przeciw niemu występujące (Sokrates, John Brown). I jeśli utwór swój, *Kleopatrę i Cezara*, Norwid nazywa tragedią historyczną, to dlatego że postacie Kleopatry i Cezara włącza poeta do tych kategorii jednostek. Ale zdaje sobie sprawę z tego, że klasyczny model tragedii (tzn. oparty na konflikcie dwóch równorzędnych wartości) jest niemożliwy do realizacji, jeśli jedna ze stron konfliktu reprezentuje wartości fałszywe: nierównorzędność wartości uniemożliwia zaistnienie tragizmu. I ani śmierć Cezara, ani śmierć Kleopatry w dramacie Norwida nie są śmierciami tragicznymi. Są jedynie (czy aż) dramatycznym upostaciowaniem destrukcji jednostek przez Historię.

Ta polemika z autorką *Tragedii kultur* dotyczy w większości wypadków spraw interpretacji – i to nie tyle samego dramatu Norwida, ile rozumienia pewnych Norwidowskich pojęć, za pomocą których wyrażał on swoje estetyczne poglądy. Wydaje się bowiem, że badaczka zbytnio zawierzyła istniejącym w tej mierze w norwidologii polskiej ustaleniom, w których przyjmuje się z dobrą wiarą to, że tragizm bohaterów Norwidowskich musi się wiązać z transcendencją i etyką i że nie może być wynikiem ironii zdarzeń i ironii czasów, w których miałkość, banalność i trywialność rzeczy potocznych i ludzi bez sumienia ścierają osobistość.

Książka Elżbiety Żwirkowskiej jest właściwie pierwszą (od czasów publikowanych przeszło 30 lat temu, bardziej zresztą szczegółowych studiów Wandy Achremowiczowej) w literaturze krytycznej próbą całościowego spojrzenia na tragedię historyczną *Kleopatra i Cezar* Cypriana Norwida. Autorka sumiennie (choć szkoda, że czasem bezkrytycznie) wykorzystała istniejącą literaturę norwidologiczną. Docenić należy szczególnie jej poszukiwania „egiptologiczne", które pozwoliły niejednokrotnie na nowe ustalenia interpretacyjne Norwidowego dramatu. Horyzonty rozprawy poszerzyłyby się z pewnością, gdyby autorka skorzystała w większej mierze z badań na temat tragizmu i tragedii, jakie pojawiły się na świecie w ostatnich latach czy dziesięcioleciach. Dobór tej literatury jest w pracy wielce przypadkowy i nie zawsze właściwie „dostosowany" do kontekstu norwidowskiego[9].

[9] Por. zawarte w tej recenzji uwagi nt. Ginestiera i Szondiego. Jeśli chodzi o tego ostatniego autora, to bardziej przydatna (od cytowanej w pracy *Teorii nowoczesnego dramatu*) dla rozważań o Norwidowskiej tragedii kultur byłaby książka *Versuch über das Tragische* (Frankfurt 1961).

W norwidologii jest jeszcze dużo do zrobienia... I przyznać trzeba, że książka o *Kleopatrze i Cezarze* Norwida wypełnia jedną z jej luk, tematem opracowania czyniąc utwór przez norwidologów jakby zapomniany. Jej ustalenia będą musieli brać pod uwagę ci wszyscy, którzy zechcą zająć się nie tylko norwidowskim dramatopisaniem, ale również jego poglądami na historię, estetykę, kulturę i cywilizację[10].

Sławomir R z e p c z y ń s k i – WARSZTAT BEZ IDEI

Krzysztof R a c z y ń s k i. *Słowa i brzmienia. Studia o prozie i warsztacie pisarskim C. Norwida.* Opole 1991 ss. 88.

Książka Krzysztofa Raczyńskiego zainteresować może ze względu na dwie zapowiedziane we wstępie perspektywy badawcze: wielokrotnie już podejmowaną, ale ciągle aktualną, kwestię przyczyn niepowodzeń literackich Norwida, którą autor obiecuje potraktować inaczej niż we wcześniejszych pracach, bowiem – jak wyjaśnia – przedmiotem badawczej penetracji mają tu być prozatorskie dokonania Norwida oglądane „od strony warsztatu" (s. 8). Drugą perspektywę wyznacza sposób widzenia Norwida jako pisarza, który w ujęciu Raczyńskiego ma być „bardziej kontrowersyjny, niż głosi to krytyka ostatnich czterdziestu lat, a przy tym jakże ludzki, nieheroiczny ze swymi potknięciami i niedoskonałościami artystycznymi, bez których zresztą nie mogą powstać utwory wybitne" (tamże). Pojęcia „warsztatu pisarskiego" Raczyński nie definiuje. Uznając je za termin „powszechnie używany" uważa, że definiowanie w tym przypadku byłoby niemerytorycznym sporem o pojęcia, natomiast znaczenie, w jego intencji, wynikać ma z kontekstu. Jakkolwiek istotnie trudno o jednoznaczną definicję „warsztatu pisarskiego" (brak takiego hasła w *Słowniku terminów literackich*), to warto było jednak pokusić się o „zakreślenie granic" pojęcia, by nie stało się przysłowiowym „workiem bez dna", do którego włożyć można wszystko. W od-

[10] Książka *Tragedia kultur* zaopatrzona jest w adnotację, że została wydana „bez opracowania redakcyjnego wg maszynopisu przygotowanego przez Autorkę". Być może jednak opracowanie redakcyjne pozwoliłoby uniknąć pewnych przeoczeń w stosowaniu interpunkcji, a także – może nie rażących, ale denerwujących swoją powtarzalnością – błędów frazeologicznych. Chodzi mi tu głównie o uporczywe stosowanie zwrotu „wydaje się być" (s. 78, 105, 108, 109, 111, 151, 159, 160) oraz zdarzające się niekiedy (s. 38, 64, 69, 177) zbędne dorzucanie słówka „to" po wprowadzającym zdanie podrzędne zaimku „który" (np.: „Metaforę spalania się, które to jest konsekwencją [...]"; „[...] historię ducha dziejów, którą to czynił przedmiotem [...]").

Koniecznej korekty domagałyby się tytuły niektórych pozycji bibliograficznych (w przypisach i bibliografii), szczególnie francuskich, które wyglądają niekiedy bardzo dziwacznie (np. „Osiński Z. Le „Symbolisme du Centhre" [!] an [!] theatre [!] de Wiliam [?!] Horzyca" – (s. 266); nie wiadomo również, dlaczego tytuł tragedii E. Jodelle'a podany jest (przypis 10, s. 211) w wersji włoskiej, a nie francuskiej: *Cléopatre captive.*