

## Piotr Chleboski – RZECZ O EPOPEI W TWÓRCZOŚCI NORWIDA

Krzysztof Trybus. *Epopcja w twórczości Cypriana Norwida*. Wrocław 1993 ss. 136. *Rozprawy literackie*. Pod redakcją Michała Głowińskiego [i in.] nr 72 [tzw. „seria z piórkami”].

Książka Krzysztofa Trybusia *Epopcja w twórczości Cypriana Norwida* stanowi wśród wielu innych publikacji z zakresu norwidologii, które ukazały się w ostatnich latach, ważną pozycję naukową. Zainteresowanie wzbudza choćby podjęte tu zagadnienie. Epopeja zajmuje bowiem miejsce szczególne i niezwykle ważne zarówno w poetyckim oraz filozoficznym systemie poety, jak i całej epoki. Epos to bez wątpienia – obok takich pojęć, jak: czyn, historia, dzieje, indywidualizm etc. – kategoria centralna w badaniach nad literaturą i kulturą pierwszej połowy XIX w.

Romantyzm, który dążył do zburzenia klasycznego porządku estetycznego, aksjologicznego i genologicznego, proponując w ich miejsce własny system wartości i tworząc nowe gatunki literackie (jak choćby powieść poetycką, dramat romantyczny), utrwalił swoisty mit epopei. Epopeja dla Norwida, Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Hugo stanowiła niewątpliwie najwyższą wartość artystycznych poszukiwań, była rodzajem literackiego sanktuarium, ideałem, do którego każdy z wielkich twórców epoki świadomie czy też nieświadomie dążył. Z drugiej strony ten ideał okazał się nieosiągalny w praktyce literackiej. Niemały wpływ na taki stan rzeczy miał rozwój powieści i prasy, form, do których coraz częściej i śmielej sięgał ówczesny czytelnik, i oczywiście sposób oglądu rzeczywistości, kształtowany przez romantyczny światopogląd czy też raczej światopoglądy, oscylujące wokół tego, co tajemnicze, racjonalnie niezgłębione, nieuporządkowane, rozchwiane, pozbawione z góry określonego porządku i spójności.

Rozdział pierwszy książki Trybusia (*Romantyczne marzenia o epopei*) ukazuje właśnie sposób istnienia owego „epopeicznego mitu” w świadomości epoki. Autor stara się w sposób syntetyczny przedstawić, w jaki sposób gatunek ten oddziaływał na świadomość literacką i praktykę twórczą romantyków, podkreślając przy tym z naciskiem, że żaden z nich nie był zdolny do stworzenia eposu na miarę Homera, Wergiliusza czy Dantego. Epopeja w tym klasycznym sensie została jedynie nie spełnionym marzeniem ówczesnych twórców, dając jednakże niezbędny fundament dla poezji postlistopadowej czy też będąc ważnym nośnikiem konstrukcyjnym romantycznego dramatu.

Przy tym braku krystalizacji formuł eposu w romantyzmie widoczna jest tendencja do ekspansji pojęcia „epopei” poza sferę genologii na płaszczyznę zjawisk o charakterze ideowo-filozoficznym. Romantycy z kategorii czysto literackiej uczynili epopeję kategorią estetyczną i aksjologiczną, dając jej tym samym nieograniczone wręcz możliwości semantyczne; więcej – postawili znak równości między nią a historią. Ten kierunek przemian, biegnący w dużym skrócie od formy ku idei, ujawnia się dość

wyraźnie na płaszczyźnie krytyki literackiej. Liczne spory czy wręcz batalie toczono na łamach prasy o poszczególne utwory, które mogłyby pretendować do miana eposu, prawie nigdy nie miały charakteru genologicznego, uciekały od problematyki formalno-normatywnej, a koncentrowały się głównie na tym, co związane było z ich sferą ideową.

Na tym tle Krzysztof Trybuś próbuje ukazać problematykę „epopei” w twórczości i myśli autora *Quidama*. Przy czym autor ucieka od klasyfikacji, prób przyporządkowania tego lub innego utworu do gatunku. Nie zastanawia się zatem, czy epickie utwory Norwida spełniają warunki i kryteria pozwalające nazwać je epopejami, czy też epopejami nie są. Trudno byłoby również określić tę książkę jako rodzaj monograficznego studium o funkcjonowaniu epopei jako kategorii estetycznej w myśli filozoficznej i teoretycznej Norwida. Idzie tu raczej o pokazanie jej na płaszczyźnie funkcjonalnej i zakresowej, jako rodzaju wzorca, aksjologicznego wyróżnika, przedmiotu historiozoficznej refleksji, znaku tradycji i ciągłości kulturowej.

Ten problem pojawia się u Norwida niemal od samego początku. Silne poczucie generacyjnej przynależności poety, a co za tym idzie, naturalne przywiązanie do tradycji ukształtowanej przez Mickiewicza, zrodziło u autora *Zwolona* potrzebę wpisania się w model pokoleniowego sporu. Oczywiście nie mógł być to spór między Norwidem i klasykami. Zresztą stosunek późnego romantyzmu do „szkoły krasomówców” musiał z zasady ulec przewartościowaniu w stosunku do wielkich poprzedników. Pokolenie autora *Zwolona* wychowane na micie „epopei” raczej starało się ukazać walory literackie twórców przełomu XVIII/XIX w. Stąd nie dziwi dość wysoka ocena poezji Kajetana Koźmiana w wierszu Norwida *Odpowiedź* z 1841 r. Ale nie tylko Norwid przychylnie odnosił się do sędziwego klasyka. Dość entuzjastycznie przecież przyjmowali poemat *Stefan Czarniecki* Krasiński i Michał Grabowski. Obaj jednak nie byli zresztą bezkrytyczni wobec tej dość nietypowej wówczas propozycji poetyckiej, pisanej z punktu widzenia zasad „rozumnego heroizmu” epoki oświecenia. W dyskusji, jaka toczyła się głównie drogą korespondencyjną w trakcie powstawania tego utworu, starali się przekonać autora do zacierania klasycznej ornamentyki i wprowadzania aktualnych profetycznych i mesjanistycznych „korekt”. Nie zmienia to jednak faktu, iż utrzymany w konwencji klasycznej epopei *Stefan Czarniecki* miał, zwłaszcza dla Krasińskiego, stanowić „kontrapropozycję wobec owładniętego ideą postępu i rewolucji nurtu literatury współczesnej” (s. 37). Być może ta przychylna ocena wiąże się z narastającymi wówczas rozbieżnościami ideowymi wśród romantyków, czego przykładem może być polemika Krasińskiego ze Słowackim wokół *Psal-mów przyszłości*. Spory o kształt epopei przybrały na sile w latach czterdziestych, a ich punktem krytycznym okazała się *Wiosna Ludów*. Wydaje się, iż początkowo Norwid, żywo zainteresowany całym zjawiskiem, usytuował się po stronie autora *Irydionia*. Wkrótce jednak, bo już po 1848 r., zaczął poszukiwać własnej, niezależnej drogi.

Tym poszukiwaniom poświęca Trybuś drugi rozdział książki (*Bez epopei? Norwid – w poszukiwaniu własnej drogi*). Ich ważnym etapem stała się podróż poety do Włoch, a zwłaszcza jego pobyt we Florencji w 1844 r. Tu bowiem, próbując studiować tajniki rzeźbiarstwa, Norwid zetknął się ze sztuką klasyczną i w naturalny sposób zaczął poszerzać zainteresowania plastyczne o poezję włoską. Wówczas to zrodziła się fascynacja twórczością Tassa oraz Dantego. O ile wysoka ocena *Boskiej Komedii* nie odbiega od ogólnych tendencji epoki, uznających ją za osiągnięcie wybitne i wzorcowe, to uwielbienie dla *Jerozolimy wyzwolonej* można uznać za fakt znaczący dla Norwidowej estetyki, wskazujący wyraźnie na poszerzanie problematyki epopei o perspektywę religijnego widzenia rzeczywistości oraz uwypuklenia roli i znaczenia chrześcijaństwa w historii świata. Śladem twórczych poszukiwań poety są również przekłady fragmentów dzieła Dantego oraz poemat *Ziemia*, o znamienym podtytule: „*Komedii*” *Danta tom czwarty*. Utwór pisany z jednej strony pod wpływem Krasieńskiego (idzie oczywiście o powracającą stale u autora *Irydiona* koncepcję „ziemskiego piekła”), ale z drugiej wyraźnie rysujący nową płaszczyznę dla artystycznych i ideowych peregrynacji epoki, czwartą krainę „Boskiej Komedii”, po której odbywać się będzie twórcza wędrówka autora *Vade-mecum*.

Norwidowa refleksja nad kształtem romantycznej epopei, która przybrała na sile po wydarzeniach Wiosny Ludów, czego znamienym przykładem może być np. *Zwolon*, wydobyla całą odmiennosc poety wobec jego wielkich poprzedników. Jego niechęć do rewolucyjnych przemian i wstrząsów oraz jawna deklaracja przynależności do sił konserwatywnych w trakcie rzymskich wypadków w 1848 r., a także spłot wielu innych czynników zadecydowały o krystalizacji estetycznego programu. Tematyka epopei była ważnym, może nawet najważniejszym, elementem budującym ten program. Potwierdzeniem tego stało się największe dzieło epickie Norwida – poemat *Quidam*.

Krzysztof Trybuś poświęca w swojej książce trzeci rozdział temu utworowi („*Quidam*” – *epopeja o ziarnku gorzycy?*), słusznie podkreślając, iż stanowi on najważniejszą i najodważniejszą próbę praktycznego wykorzystania przemyśleń Norwida na temat romantycznej epopei. Autor zauważa, iż poecie chodziło tu

[...] o taką koncepcję eposu, która formułowałaby diagnozę zjawisk kryzysowych w dziejach cywilizacji. Ponadto – i to ważny wyróżnik tej koncepcji – miała ona rozwiązywać tajemnicę losu ludzkości bez uciekania się do projekcji w przyszłość, bez – tak znamiennej dla tendencji millenarystycznych – finalnej perspektywy dziejów (s. 69).

Trybuś stara się przedstawić poemat Norwida jako rodzaj „monumentalnego fresku”, „wielkiego malowidła”, odtwarzającego nie tyle korzenie kultury zachodnioeuropejskiej, ile będącego wprost parabolicznym zwierciadłem sytuacji społecznej, ekonomicznej, politycznej etc. Europy po Wiośnie Ludów, a przede wszystkim Francji w okresie II Cesarstwa. *Quidam* traktowany jest tu przede wszystkim jako przypo-

wieść, rzecz, w której realia rzymskie, „jak i troska o historyczną wiarygodność – nie były najważniejszym celem poety” (s. 76). Stąd autor poświęca sporo miejsca na wydobywanie z tekstu analogii między epoką Hadriana a epoką Napoleona III, np. porównując sztukę i architekturę II Cesarstwa, pełną patosu i sztucznej teatralności (tzw. styl empire), do pełnych rozmachu urbanistycznych koncepcji z czasów Hadriana; umiarkowany despotyzm rzymski do restrykcyjnej polityki II Cesarstwa francuskiego. Nie jest to bynajmniej konstatacja nowatorska. Taki pogląd interpretacyjny, w dużej mierze prowokowany przez gatunkowy wyróżnik podtytułu, funkcjonuje już od dawna w literaturze przedmiotu. Wydaje się jednak, iż Trybuś zbyt łatwo rezygnuje z innych możliwych odczytań tekstu, i to również takich, które mogą mieć ogromne znaczenie dla epopeicznych proveniencji utworu<sup>1</sup>. Myślę przede wszystkim o silnym związku poematu z nowym kierunkiem – realizmem, który właśnie od połowy XIX w. zaczął się zaznaczać w sztuce, literaturze. Zwłaszcza we Francji nurt ten znalazł dobre warunki do rozwoju, mając tam mocne oparcie w żywotnym i stale obecnym nawet w okresie dojrzałego romantyzmu nurcie klasycznym.

W przypadku *Quidama* możemy z równie słuszną racją, co doszukiwanie się parabolicznego czy nawet alegorycznego kodu, przyjąć, iż utwór ten dąży do maksymalnie wiernego odtworzenia i uchwycenia złożonego procesu dojrzewania kultury chrześcijańskiej. Uderzająca jest tu sumiennosc autorska w odtwarzaniu kolorytu epoki Hadriana; można wręcz mówić przy wielu partiach tekstu o cyzelatorstwie Norwida w projektowaniu szczegółów, jak np. wyglądu pomieszczeń, ubiorów, gestów, zgodnym zresztą ze stanem ówczesnej wiedzy naukowej. Narrator w poemacie niejednokrotnie przeobraża się w „historyka” lub nawet „archeologa”, a warstwa znaczeń związana z przywoływaniem konkretnej rzeczywistości historycznej, ukazwanej często z werystyczną wręcz skrupulatnością, jest najistotniejszą funkcją świata przedstawionego<sup>2</sup>. Wskazana tu tendencja ujawnia wyraźne wpływy ówczesnej powieści historycznej, która w okresie, gdy powstawał poemat rzymski Norwida, zaczęła ewoluować od awanturniczo-przygodowych konstrukcji w kierunku takiego ukształtowania formalnego, które pozwalało na pełne i bogate przedstawienie losów narodów, cywilizacji, kultur etc., a przy tym realizowało warunek zgodności wykreowanego obrazu rzeczywistości ze stanem ówczesnej wiedzy historycznej, politycznej,

---

<sup>1</sup> Nawet na płaszczyźnie interpretacji parabolicznej możemy przyjąć inny kierunek lektury, zaproponowany niegdyś przez Zbigniewa Zaniewickiego, upatrującego w utworze motywów i symboli związanych z sytuacją Polski, ze stosunkiem Polaków do Rosji w pierwszej połowie XIX w. Zob. Z. Z a n i e w i c k i. *Rozmyślenia nad „Quidam”*. W: *Norwid żywy. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*. Red. W. Günther. Londyn 1962 s. 169-170. Może to oczywiście korespondować z przywołanym w prozaicznym wstępie-liście *Irydionem*, gdzie ten element staje się ważnym wyznacznikiem ideowym.

<sup>2</sup> Zob. A. C e d r o. *Przypowieść, historia. O kierunkach lektury „Quidama”*. „Studia Norwidiana” 7:1979 s. 91.

gospodarczej, socjologicznej etc. Powieść, która stała się wówczas głównym gatunkiem eksploatowanym przez realizm, przez wielu pisarzy i myślicieli była traktowana jako odległy analogon, a przynajmniej jakiegoś rodzaju substytut, epopei. Ta koncepcja pojawia się już u Hegla, a jej praktyczną realizacją może być choćby dzieło Balzaka. Niewykluczone zatem, że zasygnalizowany w podtytule poematu Norwida wyróżnik genologiczny nie odnosi się wyłącznie do paraboli jako gatunku, ale odczytany „po norwidowsku” (przypowieść, czyli coś, co stoi obok powieści)<sup>3</sup>, ujawnia związek utworu z nowymi tendencjami zarysowującymi się w ówczesnej sztuce. *Quidam* byłby więc rodzajem pomostu łączącego romantyczne nie spełnione marzenia o epopei – z jednej strony, a z drugiej – scjentyficzne cele, jakie zakreśliła sobie wyłaniająca się właśnie „epoka pozytywna”. Wprawdzie poeta krytykował później powieściowy realizm (pisał o tym Michał Głowiński<sup>4</sup>), ale czynił to raczej w aspekcie funkcjonalnym, nie zaś ideowym, dostrzegając w jego praktycznej realizacji tendencję do redukcji uogólnienia na rzecz szczegółu pozbawionego semantycznej głębi.

Z tą koncepcją współbrzmi również w utworze konstrukcja bohatera, na którą zwraca uwagę Trybuś. Brak tu bowiem typowego dla romantyzmu „tragicznego hero-sa” na miarę Irydiona, Kordiana, hrabiego Henryka etc. Sam zresztą Norwid w przedmowie mocno podkreśli ową odmiennność:

[...] bohater jest tylko k t o ś – j a k i ś t a m c z ł o w i e k – *quidam*! Nic on nie działa, szuka tylko i pragnie dobra i prawdy, to jest, jak to mówią: nic właściwie nie robi – cierpi wiele, a zabity jest prawie że przypadkiem, i to w jatkach!<sup>5</sup>

Taki sposób ukształtowania postaci tytułowej doprowadzić musiał do zasadniczych przesunięć w budowie i organizacji świata przedstawionego utworu w stosunku do romantycznych konwencji epickich. Brak w nim bowiem dramatycznego nerwu, jakiegoś jasno określonego nurtu akcji, wielkich i tragicznych wydarzeń historycznych, w których uczestniczy bohater i na które wywiera bezpośredni wpływ. Wybór to świadomy, potwierdzony przez poetę we wstępie do utworu: „[...] intrygi i węzła dramatycznego, właściwego powieściom, wielce się tu wystrzegałem”<sup>6</sup>. Te czynniki zadecydowały o tym, iż Norwidowy utwór sytuuje się na antypodach epopei, zarówno

<sup>3</sup> Tamże s. 85-86.

<sup>4</sup> Zob. M. G ł o w i ń s k i. *Wokół „Powieści” Norwida*. W: t e n ż e. *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973 s. 151-194.

<sup>5</sup> C. N o r w i d. *Quidam*. W: t e n ż e. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i przypisami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 3: *Poematy*. Warszawa 1971 s. 79. Wszystkie cytaty utworów Norwida podawane są według tego wydania – dalej cyt. PWSz z odwołaniem do odpowiedniego tomu: pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę.

<sup>6</sup> C. N o r w i d. *Quidam*. PWSz 3, 79.

klasycznej, jak i romantycznych marzeń o niej przelanych na płaszczyznę estetyczno-historiozoficzną.

W pewnym sensie negatywnym wzorcem pozwalającym ukształtować *Quidama* mógł być *Irydion* Krasińskiego. W obu utworach mamy przecież do czynienia z istotnym dla kultury przesileniem, związanym z pierwszymi wiekami chrześcijaństwa. Jeśli jednak u Norwida przeobrażenia cywilizacyjne dokonują się w sposób wytlumiony, cichy, nie zauważony, tak jak śmierć głównego bohatera, bo wszystko jest tu zawieszane „Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem”<sup>7</sup>, to u Krasińskiego odwrotnie: cały proces został uchwycony w romantycznym szale, przez pryzmat spisku, intrygi, zbrodni. Można rzec, że autor *Irydiona* przedstawia Rzym w momencie apokaliptycznego upadku, natomiast Norwid – w procesie powolnego cywilizacyjnego rozkładu moralnego oraz społecznego, z którego wyłania się jednocześnie „świt” nowego świata, wzrasta nowa epoka w dziejach świata.

Trybuś przy okazji tych rozważań słusznie zwraca uwagę na symbolikę ziarna i jego wegetacji. Trudno się jednak nie oprzeć wrażeniu, iż wskazując na jej romantyczne źródła (poezja mesjanistyczna: „Cały poemat zbudowany jest wokół mesjanistycznych motywów rośnięcia i wzrastania” s. 70), jednocześnie zbyt enigmatycznie traktuje biblijne konotacje, a one przecież odgrywają rolę podstawową, jako źródło ideowej i artystycznej inspiracji.

W kręgu Norwidowych zainteresowań epopeją sytuuje się zdaniem autora również *Vade-mecum*. Trybuś dostrzega w tym poetyckim zbiorze rodzaj nowej propozycji artystycznej, która miała wedle zamierzeń jej twórcy być odbiciem rzeczywistości niezdolnej do inspirowania wielkich epopeicznych form, zmuszającej więc do misternego wciągania na nią „drobnych rymów”. Zatem forma *Vade-mecum* to odbicie stanu kulturowego epoki, stanu zapaści cywilizacyjnej „wieku kupieckiego i przemysłowego”. Ta właśnie forma, zdaniem autora, transponuje na artystyczną płaszczyznę romantyczną aksjologię, podporządkowaną w dużej mierze rozbijaniu klasycznych konwencji: pełni i harmonii. Uwypukla także taki sposób postrzegania rzeczywistości – zarówno w sensie prawdy, jak i utrwalonych wartości – w którym bezwzględnie dominuje nastawienie na percepcję tego, co jest fragmentem, częścią; tego, co podlega zasadzie rozbicia, dezintegracji czy rozwarstwienia; tego wreszcie, co naznaczone jest piętnem braku ciągłości i równowagi. Na płaszczyźnie idei zaś będzie to krytyka romantycznego indywidualizmu artystycznego, krytyka romantycznej koncepcji literatury, co – zdaniem Trybusia – mocno zbliża *Vade-mecum* do *Kwiatów zła* Baudelaire’a. Ważnym elementem łączącym te cykle jest także „samotność poezji” (s. 85), permanentne wyalienowanie sztuki. Natomiast istotnym spoiwem tematycznym, wyraźnie zaznaczającym się w planie motywów, są obecne i u Norwida, i u Baudelaire’a

---

<sup>7</sup> Tamże s. 89.

elementy związane z podróżowaniem bohatera-poety po „ziemskim piekle”, co z kolei nawiązuje do sytuacji Wergiliusza z *Boskiej Komedii* Dantego. Obecność tradycji dantejskiej mogłaby wskazywać na silny związek Norwidowego cyklu z tradycją epicką, z tradycją epeiczną. Ale, jak słusznie zauważa Trybuś,

po lekturze wykładów o Słowackim już wiemy, że ani *Odyseja* [z której zaczerpnięte motto otwiera *Vade-mecum* – P. Ch.], ani *Boska Komedia* nie są według Norwida epopejami. Poeta wskazał na wagę kryteriów formalnych, co mogło być w jakiś sposób związane z tak wyraźnym we Francji odwróceniem od romantycznego woluntaryzmu w posługiwaniu się gatunkami. Jest charakterystyczne, iż nawiązując w *Vade-mecum* do *Odysei*, a przede wszystkim do *Boskiej Komedii*, Norwid czynił to ze świadomością, iż nawiązuje do wzorów, które w jego opinii nie spełniają kryteriów stawianych epopei (s. 102-103).

Stąd należy przyjąć, iż *Vade-mecum*, nawiązując do tendencji epickich czy wręcz epeicznych, ukazuje raczej stan niespełnienia się ich w epoce, niemożności wydobycia narracyjnej ciągłości. Wprawdzie Trybuś często podkreśla tezę (sądzę, że dość problematyczną) o cykliczności Norwidowego zbioru, to z drugiej strony dostrzega w nim obecność i wpływy tradycji horacjańskiej, tradycji „drobnego rymu”. Choć ta sugestia jest niezwykle interesująca i efektowana, to przytoczone w całym wywodzie argumenty, takie jak: pojawiające się nazwisko poety rzymskiego w jednej ze strof wiersza *Dziennik i epos* czy też pośrednie nawiązanie słów: „Syn – minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku”<sup>8</sup> do horacjańskiego „non omnis moriar”, nie upoważniają do wyciągania aż tak daleko idących wniosków. Trop bliższy poezji – poezja romantyczna, wydaje się tu bardziej pożądany. Zresztą autor nań wskazuje, wspominając o związku *Vade-mecum* z romantyczną tendencją do burzenia i łamania konwencji, manifestowaną w formie cyklicznej zwłaszcza przez *Sonety krymskie*. Szkoda jednak, iż rezygnuje z próby porównania obu zbiorów, stwierdzając, że „O wiele lepszy kontekst odniesienia [dla *Vade-mecum* – P. Ch.] niż twórczość Mickiewicza stwarza tu poezja Baudelaire’a” (s. 103). Idzie oczywiście o porównanie na płaszczyźnie formy i funkcji, sposobu przekształcania poematowej ciągłości, rozbijania i rozwarstwiania narracyjnego toku epickiego, w obu przypadkach bowiem mamy do czynienia z dziełami przełomowymi w tej kwestii. Należy też podkreślić, iż o ile *Sonety krymskie* jako cykl poetycki wyznaczają rzeczywisty początek nowej epoki literackiej, stanowią wzorcowe osiągnięcie romantycznej liryki, to *Vade-mecum* stoi u kresu epoki, wieńczy jej dzieło, zapowiadając jednocześnie nowe rozwiązania i nurty poezji, w tym tej najbardziej nam współczesnej. Zresztą takie zestawienie spowodował w pewnym sensie już sam Norwid, uwydatniając w prozaicznym wstępie do *Vade-mecum* swój krytyczny stosunek do „Wielkich i słynnych poprzedników”, zapewne także i do Mickiewicza, może nawet przede wszystkim do niego właśnie.

<sup>8</sup> C. N o r w i d. [Klaskaniem mając obrzękłe prawice...]. PWSz 2, 17.

Tu pragnąłbym zwrócić uwagę również na brak w książce Trybusia relacji: *Vade-mecum* – „*A Dorio ad Phrygium*”. Cykl, jak zauważa autor, manifestuje brak ciągłości narracyjnej, upadek epopeicznej miary literatury i dziejów, zaś poemat, w którego tekst włączono kilka drobniejszych poetyckich z *Vade-mecum*, wydaje się zaprzeczać tym tendencjom. Wprawdzie przy „*A Dorio ad Phrygium*” obcujemy z rzeczą nie dokończoną lub fragmentem, ale wyraźne nawiązania, nawet na poziomie formy (np. wykorzystanie inwokacji), każą przypuszczać, że wpływ starej tradycji epickiej miał stanowić o kształcie tego utworu. To porównanie wyda się jeszcze bardziej prawomocne, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, iż poeta planował wydanie *Vade-mecum* i „*A Dorio ad Phrygium*” w jednym zbiorze poetyckim.

Szereg odniesień do antycznego wzorca epopei odnajdujemy także w takich poematach, jak: *Assunta*, *Emil na Gozdawiu*, *Szczesna*. Trybuś, wskazując tu na zbieżności z Homerem, słusznie zwraca uwagę na niezwykle ważną rolę dygresyjności. Poemat dygresyjny, jako jedno z ogniw w rozwoju epiki romantycznej, był bodaj ostatnią z prób realizacji marzeń o epopei. Norwid z jednej strony sięga do tradycji, wypracowanej głównie przez Słowackiego w *Beniowskim*, ale z drugiej zasada funkcjonowania toku dygresyjnego nie sprowadza się u niego jedynie do manifestacji kompozycyjnej swobody, mającej ukazać nowe możliwości drzemące w literaturze, ale służy przede wszystkim do wydobywania sposobu funkcjonowania świata wartości we współczesnym świecie. Zawile konstrukcje ekskursywne Norwida odbijają obraz rzeczywistości, w której „[...] jest więcej / R o z ł a m a ń – niżli D o k o ń - c z e ń... / [...] R o z t r z a s k a ń – niżeli Z a m k n i ę ć”<sup>9</sup>.

Tok dygresyjny, tak po mistrzowsku wykorzystany przez Słowackiego, nie służy zatem Norwidowi jedynie do manifestowania swobody i radości tworzenia, ironizowania czy autoironizowania (co było cenną zdobyczą poetyki Słowackiego). „Poezja – jak słusznie zauważa Zofia Stefanowska – nie była dla Norwida terenem suwerennego władztwa, kreacyjnej swobody”<sup>10</sup>. Fragmentaryzm, który stanowi przecież ważny element dygresyjnego toku, jest zdaniem samego poety „nie zaletą, ale skazą, i jako skaza świadczy o trudnej sytuacji twórcy, oskarżając pośrednio społeczeństwo”<sup>11</sup>. Dla romantyków poemat dygresyjny był rodzajem poetyckiego wyzwania rzuconego zarówno epoce, jak i nie zrealizowanym próbom stworzenia wielkich dzieł epiki wierszowanej, dla autora *Assunty* odzwierciedlał zaś stan cywilizacyjnego zamętu, był rodzajem obrazu współczesnego mu świata, naznaczonego piętnem rozdarcia i nihilizmu, nie był zatem formą z wyboru, lecz z przymusu.

<sup>9</sup> C. N o r w i d. *Na zgon ś.p. Józefa Z...* PWSz 2, 148.

<sup>10</sup> Z. S t e f a n o w s k a. *Norwid a poemat dygresyjny*. W: t a ż. *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993 s. 151.

<sup>11</sup> Tamże s. 147.



\*

Książka Trybusia stara się ująć problematykę epepei czy też epepeiczności w sposób możliwie wielostronny. Wydaje się, iż wielość punktów widzenia oraz unikanie przy uogólnieniach i syntezach zbyt jednoznacznych i kategorycznych sądów i stwierdzeń stanowi o wartości tej pracy. Autor stara się kategorię epepei przedstawić w sposób możliwie szeroki. Kompozycja książki wskazuje wyraźnie na ambicje monograficznego ujęcia problematyki „Norwidowej epepei”. W kręgu zainteresowania badawczego jest tu bowiem poetycka twórczość Norwida, począwszy od pierwszych poetyckich prób aż do późnych utworów epickich z lat siedemdziesiątych. Do tego rzecz cała ujęta jest w kontekście literatury epoki, zarówno rodzimej, jak i europejskiej. Komparatystyczne fragmenty są ważnym elementem tej książki, zwłaszcza zwraca uwagę kontekst literatury francuskiej, która – co wydaje się sugerować słusznie autor – wywarła duży wpływ na rozwój refleksji Norwida na temat epepei, również na jego praktykę twórczą. Autor wyraźnie dąży do uogólnień, do syntezy, ale – co należy poczytywać za zaletę – stara się te uogólnienia wydobywać z tekstów, za punkt wyjścia obierając analizę.

Tu pragnąłbym jednak zwrócić uwagę, iż w wielu „miejscach” analityczno-interpretacyjnych odbiorca może mieć poczucie pewnego niedosytu. Partie te bowiem wydają się czasem nie dość pogłębione, potraktowane zbyt enigmatycznie. Autor koncentruje się na zagadnieniach filozoficznych, historycznych oraz ideowych, uciekając jednocześnie od innych, równie ważnych, takich jak: artystyczna wartość, struktura, budowa świata przedstawionego, konstrukcja podmiotu, typ wypowiedzi poetyckiej. Więcej miejsca poświęca jedynie kilku zagadnieniom stylu i kompozycji, jak np. cykl poetycki, dygresyjność czy fragmentaryczność. Wreszcie niektóre interpretacje są zbyt konkretne, jednoznaczne. Zwracałem już na to uwagę przy rozdziale dotyczącym *Quidama*. Innym przykładem takiej jednostronności badawczej może być rozbudowany komentarz do wiersza *Odpowiedź do Włoch... (Fraszka)*.

Uchwycony w utworze w ciągu obrazów upadek cywilizacji i kultury rzymskiej Trybuś, idąc za wskazówkami Gomulickiego, rozpatruje w odniesieniu do współczesnych poecie wydarzenia. Wydaje się jednak, iż cały komentarz niebezpiecznie ciąży ku zbytniej, powiedzmy – historycznej konkretności rzeczywistości przedstawionej. Zdaniem badacza wiersz oddaje charakterystykę nastroju panującego w Paryżu tuż przed „coup d’etat” Napoleona III. Przyjętą przez Trybusia hipotezę ma wspierać fakt powstania *Odpowiedzi do Włoch...* późną jesienią 1851 r. Wiadomo bowiem, iż poeta wysłał wiersz do Władysława Bentkowskiego pod koniec listopada tegoż roku (29 listopada – to data stempla paryskiego; autograf nie zachował się). „List” dotarł do

Wielkopolski dokładnie 2 grudnia (stempel poznański)<sup>12</sup>, a zatem w dniu, gdy Napoleon dokonywał w Paryżu przewrotu.

Poetycką refleksję Norwida Trybuś odczytuje niemal wyłącznie w tym kontekście. I tak np. pojawiającą się w wierszu postać Irydiona autor skłonny jest identyfikować z osobą Napoleona. Natomiast „straże [...] pretoriańskie”<sup>13</sup> odnosi do ściągniętych niedługo przed zamachem do Paryża i całkowicie oddanych rządowi oddziałów wojskowych pułkownika Espinasse, walczącego niegdyś w Afryce. Dodatkowym argumentem, bardzo ważnym, dla tej interpretacji jest list Norwida, napisany około 6 grudnia 1851 r. do Józefa Bohdana Zaleskiego<sup>14</sup>, a zatem w kilka dni po zamachu stanu. Znajdujemy w nim podobne myśli, refleksje, metaforykę, które wcześniej pojawiły się w wierszu. Poeta, jako naoczny świadek wydarzeń, kreśli tu sytuację Paryża, wykorzystując obraz epoki upadku Rzymu cesarów. Ta propozycja odczytania wiersza, mimo pewnej efektywności, wydaje się jednak zawężać jego ogólny sens. Refleksja z *Odpowiedzi do Włoch...* wykracza bowiem daleko poza granice, jakie określa data 2 grudnia 1851 r. Nawet wspomniany wyżej list do Zaleskiego, funkcjonujący jako rodzaj koronnego dowodu, nie może stanowić ostatecznego układu odniesienia. Nie zapominajmy, że jego tekst powstał później niż tekst utworu, a zatem to nie on, a *Odpowiedź do Włoch...* stała się elementem inspirującym w zakresie wyboru środków stylistycznych. Za rzecz rozstrzygającą problem trudno również uznać zachowane w komentarzach Przesmyckiego daty stempli pocztowych. Nie sposób jednoznacznie stwierdzić tylko na tej podstawie, i to przy braku autografu, kiedy cała rzecz powstała. Z równie słuszną racją możemy przecież przyjąć, że utwór został napisany... np. pół roku czy rok wcześniej albo niedługo po przyjeździe Norwida z Rzymu do Paryża.

Dla poety zamach stanu i okres go poprzedzający ukazywał „[...] poniżenie ostateczne i wygaśnięcie wszelkich pierwiastków twórczych [...]”<sup>15</sup>. A zatem to finał większego i bardziej złożonego procesu, procesu kulturowej degradacji i upadku. „Coup d'état” to jedynie jego dopełnienie, stawiające przysłowiową kropkę nad i. Jak zauważył niegdyś Borowy, „[...] obrazy tła obyczajowego, atmosfery historycznej mają u Norwida zawsze znaczenie dużo więcej niż dekoracyjne. [...] We wszystkich jego dziełach wchodzi w grę wielkie masy, wielkie siły społeczne, wielkie prądy cywilizacyjne”<sup>16</sup>. Tak też dzieje się i w tym wierszu. Wydaje się, iż ocenia on

<sup>12</sup> Daty stempli podaje Miriam w komentarzu do wiersza – zob. *Pisma zebrane Cypriana Norwida*. Wyd. Z. Przesmycki. T. A cz. 2. Warszawa–Kraków 1911 s. 902-903.

<sup>13</sup> C. N o r w i d. *Odpowiedź do Włoch...* (*Fraszka*). PWSz 1, 185.

<sup>14</sup> Jako pierwszy list ten przytoczył Miriam w swym komentarzu, później na jego związek z wierszem wskazywał również Gomulicki (zob. C. N o r w i d. *Dzieła zebrane*. Oprac. J. W. Gomulicki. T. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Warszawa 1966 s. 410).

<sup>15</sup> PWSz 8, 146.

<sup>16</sup> W. B o r o w y. *Główne motywy poezji Norwida*. W: t e n ż e. *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*. Opracowała Z. Stefanowska. Warszawa 1960 s. 27-28.

ogólne położenie kulturowe, społeczne i polityczne Francji, może również całej Europy w okresie Wiosny Ludów i tuż po niej. Podobnie zresztą jak wiele innych utworów poety z tamtego czasu, np. *Kłatwy*, *Wigilia* czy [*Od rezultatów mylnego zamętu*]. „W latach 1847-1851 – pisze Stefan Sawicki – w czasie drugiego pobytu w Rzymie i pierwszego w Paryżu, stale przewijają się w liryce Norwida motywy zagrożenia kultury europejskiej, a równocześnie oczekiwania na jakąś nową epokę odrodzenia, prawdziwą wiosnę ludów”<sup>17</sup>. Niewykluczone, iż wiersz ukazuje obraz Europy ukształtowany po rewolucji 1789 r., która zapoczątkowała, szczególnie dla Francji, okres „wysień próżnych”: wojny napoleońskie, kolejne rewolucje – 1830, 1848 i wreszcie 2 grudnia 1851 r. Istotnym symbolem tego czasu byłaby w tekście kolumna z placu Vendôme, niemy świadek tych wydarzeń.

Do odczytywania Norwidowego utworu jako poetyckiej refleksji nad przeobrażeniami cywilizacyjnymi świata skłania kilka czynników. Dwa z nich wydają się niezwykle istotne. Po pierwsze, poeta całą wypowiedź podporządkowuje tu paraleli: upadek antycznej kultury – sytuacja XIX-wiecznej Francji, budując wizję Paryża, na którą składają się motywy, obrazy i symbole związane ze starożytnym Rzymem. Ten sposób prezentacji współczesnej problematyki był dość charakterystyczny, by nie rzec – typowy, dla ówczesnych twórców. Dzieje Rzymu miały wedle niepisanej zasady wyjaśniać przyczyny stanu obecnego, pełniły rolę historycznego exemplum, w nich szukano odpowiedzi na nurtujące całą epokę pytania. Poprzez Rzym starano się zrozumieć i wytłumaczyć czas „mylnego zamętu”. Po drugie, istotne jest wykorzystanie w formie aluzji *Irydiona*. I bynajmniej nie idzie tu tylko o ewokację motywów, postaci, symboli, ale przede wszystkim o ukształtowanie wizji rzeczywistości jakby w bezpośredniej relacji do dramatu Krasińskiego. Nie zapominajmy, że już wówczas dzieło to stało się dla naszych poetów symbolem pisarstwa ujmującego zjawiska i różnorodne procesy dziejowe w ogromnej, cywilizacyjnej skali. Krasiński utrwalił także w polskim romantyzmie specyficzny sposób mówienia o współczesności za pomocą antycznego „kodu”<sup>18</sup>.

Interpretacji nadmiernie eksploatujących metodę biograficzno-historyczną jest w tej książce więcej. Przykład *Odpowiedzi do Włoch...* jest może najbardziej symptomatyczny. Ten sposób analitycznego oglądu zaciera wyrazistość ważnego zagadnienia dla tej publikacji. Idzie mianowicie o wykorzystywanie przez poetę tematyki sensu stricto epopeicznej (jak upadki i powstawanie cywilizacji, przesilenia i kryzysy kulturowe

<sup>17</sup> S. S a w i c k i. *Religijność liryki Norwida*. W: t e n ż e. *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986 s. 57.

<sup>18</sup> Paralela: Paryż – Rzym dość często pojawia się u Krasińskiego; wystarczy tylko sięgnąć do jego korespondencji; zob. np. list Krasińskiego do Delfiny Potockiej z 24 września 1841 r. (Z. K r a s i ń s k i. *Listy do Delfiny Potockiej*. Opracował Z. Sudolski. T. 1. Warszawa 1975 s. 345-347).

etc.), skrywanej pod powierzchnią jednostkowych, niejednokrotnie błahych zdarzeń. Prezentowanie wielkich przeobrażeń dziejowych, wielkich mas społecznych dość często towarzyszy drobnym utworom Norwida, zaś rodzaj niezwyklego napięcia pomiędzy krótką formą a wielkim tematem stanowi o niezaprzeczonej wartości artystycznej oraz ideowej jego twórczości. Sam poeta zresztą pisze o tej metodzie we wstępie do *Rzeczy o wolności słowa*: „Prawdziwa Poezja była, jest i będzie poniekąd i n i c j a c j ą: dlatego że może we dwóch wierszach skreślić całą Epokę, a obraz i pomnik zbliżyć jednym wyrażeniem”<sup>19</sup>. Szkoda, że autor książki nie podejmuje rozważań na ten temat. Miejsce dla nich mogłoby się znaleźć w rozdziale poświęconym drobnym utworom Norwida z *Vade-mecum* (*Poeta „drobnego rymu”?*). Ta kwestia wydaje się ważniejsza od nadmiernie rozbudowanego w książce, a przy tym jakże problematycznego, zagadnienia cykliczności zbioru stu „drobnych rymów”.

Chciałbym także zwrócić uwagę na niemal zupełne pominięcie w pracy Norwidowej koncepcji epepei chrześcijańskiej. Wprawdzie autor w kilku miejscach dotyka tej problematyki, wydaje się jednak, że ze względu na wagę całego zjawiska warto było poświęcić mu więcej miejsca. Wspominam o tym, ponieważ niewykluczone, iż wysoka ranga epepei u Norwida związana jest nie tylko z żywotnością jej romantycznego mitu, ale wypływa przede wszystkim z głębokiego przekonania poety, iż forma ta nadal jest najbliższa życiu dzięki wartościom religijnym oraz że chrześcijaństwo, które zmieniło diametralnie bieg dziejów, dokonało swoistej reinterpretacji pojęcia eposu, zarówno w sensie estetycznym, jak i ideowym. Funkcjonujące w myśli Norwidowskiej przesunięcie epepei z płaszczyzny formalnej na ideową ma zapewne swe romantyczne korzenie, ale należy też pamiętać, że o ile romantycy uczynili epepeję kategorią estetyczną, filozoficzną, o tyle Norwid całe zjawisko rozpatrywał przede wszystkim przez pryzmat wartości religijnych. Stąd nader często możemy spotkać w pismach poety takie wypowiedzi, w których zestawia on tradycję homerycką z biblijną, np.:

Specjalności, które ja raczej zaleciłbym w kształceniu się, to pogłównie dwie – – przeczytanie dobre Homera i Biblii<sup>20</sup>.

Epepeja jest przy tym „Biblią narodu”, także Biblią „nowego ogółu”, czyli Kościoła. Podobnie jak u Homera wrasta ona w życie, stanowi jego integralny składnik kulturowy, lecz jej istotą nie jest już świat mitu, ale Przedwieczny, który poprzez Chrystusa wkracza w historię człowieka. Przy okazji zwracam również uwagę na nieodnotowanie w książce, choćby w postaci przypisu, dość ważnej pozycji bibliogra-

---

<sup>19</sup> C. N o r w i d. *Rzecz o wolności słowa*. PWSz 3, 560.

<sup>20</sup> PWSz 9, 478.

ficznej, artykułu Zofii Dajnowicz „*Bo historię z-bożnić – praca jego*”. *Norwidowska wizja epepei chrześcijańskiej i narodowej*<sup>21</sup>.

Zdawkowo też potraktował autor niezwykle istotną kategorię palingenezy, gatunku z pogranicza filozofii, literatury oraz przyrodoznawstwa. A przecież w epoce uchodził za odmianę czy odpowiednik epepei. Autor rzecz całą odnotowuje tylko w przypisie, przy okazji omawiania związków *Quidama* z tzw. epepeją mistyczną. Obecność palingenezy w literaturze polskiej zwykle wiąże się z *Królem-Duchem* Słowackiego, jednak i w przypadku Norwida problem ten wydaje się niezwykle istotny. Szczególnie utwory nastawione na dyskurs filozoficzny, myślę tu zwłaszcza o *Rzeczy o wolności słowa*, wiele zawdzięczają tej kategorii.

Chciałbym zasygnalizować jeszcze kilka drobniejszych wątpliwości. W rozdziale dotyczącym *Quidama* Trybuś, wspominając o źródłach, które dostarczyły poecie szczegółowych informacji na temat epoki Hadriana, wymienia klasyczne dla romantyków dzieło – *Zmierzch Cesarstwa Rzymskiego* Edwarda Gibbona. Trudno zgodzić się tu z opinią badacza, mając na uwadze fakt, iż okres panowania Hadriana został u Gibbona potraktowany bardzo zdawkowo i lakonicznie. Na s. 86 autor zestawia *Vade-mecum* z *Legendą wieków* Wiktora Hugo. Sądzę, iż paralela ta jest całkowicie chybiona. Trudno doprawdy doszukiwać się zarówno pod względem formalnym, jak i ideowym związku między tymi utworami. Rażąco wydaje się tu zwłaszcza stwierdzenie: „Ten poetycki cykl [mowa o *Vade-mecum* – P. Ch.] jest przecież epepeiczną próbą w rodzaju *Legendy wieków*” (s. 86). Następne zastrzeżenie dotyczy braku refleksji badawczej nad tragedią *Kleopatra i Cezar*. Tym bardziej że autor wspomina w pierwszym rozdziale książki o niezwykle silnym związku epepei z dramatem romantycznym. Warto zauważyć, iż utwór ten stanowi w pewnym sensie odpowiednik *Quidama* na polu Norwidowskiego dramatu. I tu przecież mamy do czynienia z istotnym przesileniem historycznym, z „tragedią kultur” antycznych, które nie zauważają nowej siły dziejowej – chrześcijaństwa. Podobnie jeśli idzie o węzeł dramatyczny, akcję. Utwór ten, jak i poemat, ucieka od rozwiązań typowych dla tragedii, unikając charakterystycznych napięć zdarzeniowych; pod tym względem mamy tu do czynienia raczej ze swoistą ascezą, jeśli oczywiście zestawimy rzecz całą ze scenicznymi utworami Słowackiego, a nawet *Irydionem* Krasińskiego; na pierwszy plan wybija się tu bowiem kwestia wartości i znaków kulturowego zmięzchu, które często wydobywane są jedynie za pomocą gestu, nastroju<sup>22</sup>. Brak również w książce zagadnienia stosunku Norwida do epepei narodowej, do opinii o *Panu Tadeuszu*. Wzmianki na ten temat pojawiają się w kilku miejscach, ale i w tym przypadku osobna analiza wydaje się wręcz pożądana. Tę – by tak powiedzieć – „absencję Mickiewiczowską” tłumaczyć

<sup>21</sup> „Roczniki Humanistyczne” 33:1985 z. 1 s. 111-160.

<sup>22</sup> Zob. E. Żwirko wska. *Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C. K. Norwida „Kleopatra i Cezar”*. Lublin 1991.

można jedynie tym, iż sprawa ta była już wielokrotnie i wszechstronnie przez norwilogów omawiana.

Zasygnalizowane tu wątpliwości nie mogą jednak przysłonić pozytywnego obrazu całości. Wywód prowadzony jest tu w sposób przejrzysty, logiczny. Uogólnienia i wszelkie ujęcia o charakterze syntez pojawiają się w sposób przygotowany, zwykle poprzedza je analiza tekstu. Pragnę mocno podkreślić, iż rzecz o „epopei w twórczości Cypriana Norwida” stanowi ważną i cenną pozycję dla badań nad Norwidem, również dla badań nad romantyzmem. Wartość publikacji podnosi również mocno zaznaczający się wątek komparatystyczny. Przy tym obecność kontekstów literatury polskiej i zagranicznej jest w pełni motywowana prowadzonym wywodem, a owe konteksty pojawiają się w sposób zdyscyplinowany, bez zbędnej erudycyjnej emfazy.

Na koniec pragnę zaznaczyć, że wyżej krytykowany (co może oczywiście wynikać z mojego przywiązania do innego podejścia analitycznego wobec dzieła literackiego) jednostronny sposób biograficznej interpretacji utworów w planie całościowym można uznać za wartość książki na płaszczyźnie metodologicznej. Trybuś bowiem nawiązuje tu do starej tradycji filologicznej, której podstawą jest geneza historyczna i socjologiczna dzieła literackiego, a co ważniejsze – stara się tę metodę unowocześnić i zaadaptować do współczesnych warunków oraz zadań literaturoznawczych. Trudno więc mówić o jakimś anachronizmie naukowym, a raczej – na tle tendencji postmodernistycznych – o zdrowym rozsądku, dojrzałości autora oraz twórczym i oryginalnym podejściu do całego zagadnienia. Metoda zastosowana w *Epopiei w twórczości Cypriana Norwida* świadczy także, iż w poznańskim środowisku badaczy romantyzmu, zwłaszcza twórczości C. Norwida (autor ściśle związany jest z Uniwersytetem im. A. Mickiewicza w Poznaniu), utrwalił się już, zapoczątkowany przez Jarosława Maciejewskiego, a następnie Zofię Trojanowiczową (książkami: *Rzecz o młodości Norwida* oraz *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*), specyficzny sposób naukowego oglądu literatury czy raczej zjawisk literackich, który być może w przyszłości – dzięki zarysowującej się coraz bardziej wyraziście pewnej odmienności – pozwoli na określenie „poznańskich romantyków” jako odrębnej „szkoły” badawczej.

Zofia M o c a r s k a - T y c o w a – ROMANTYCZNE TERYTORIUM RUIN

Grażyna K r ó l i k i e w i c z. *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków 1993 ss. 138, il. 30.

Ruina – jako składnik świata romantycznego – była z przyczyn oczywistych wielokrotnie przedmiotem zainteresowania badaczy literatury. Istnieje sporo prac podejmujących kwestię funkcjonowania i interpretacji motywu (obrazu) ruiny w twórczości polskich romantyków, w których akcentuje się bogatą i indywidualną symboli-