

Sławomir Swiontek

IRONICZNA PRZYPOWIEŚĆ NORWIDA

Charakterystyczną cechą gatunku przypowieści jest stosowanie przez twórcę takich dyrektyw rządzących fabułą przedstawianego świata, które pozwalają odnosić prezentowaną anegdotę do z góry założonych znaczeń nad nią nadbudowanych, przy czym zasady tego odnoszenia mogą być bardzo różne, a rozgrywać się mogą w amplitudzie przebiegającej od obrazowej ilustracyjności sensu założonego do dyskursywnego wyłożenia tego sensu. Omawiając paraboliczność *Książki narodu i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza, Z. Stefanowska ujęła regułę rządzącą przypowieścią jako „dominację sensu nadrzędnego nad wątkiem fabularnym”¹. Tak rozumiana parabola może być pojmowana jako szczególny przypadek alegorii, w której zasadą strukturalną staje się nie personifikacja, ale fabularna ciągłość, czyli — jak pisze M. Głowiński przy okazji rozważań nad parabolicznymi formami liryki Norwida — „przypowieść jest jedną z form tak rozumianej alegorii ciągłej, jest narracją sfabularyzowaną, w sposób wyrazisty odwołującą się do pewnego porządku, znajdującego się poza nią — owym porządkiem może być doktryna moralna lub religijna, czy mniej zinstytucjonalizowany zespół przeświadczeń, funkcjonujący w obrębie danej kultury”².

W przypadku *Pierścienia Wielkiej Damy* Cypriana Norwida pytania zaczynają się mnożyć. Jeśli bowiem traktować ten utwór jako parabolę, to należałoby określić charakter nadbudowanego nad nią sensu nadrzędnego oraz rozstrzygnąć problem związków tego sensu z historycznie pojmowanym systemem światopoglądowym, do jakiego sparabolizowana fabuła miałaby się odwoływać. I problem następny:

¹ Z. Stefanowska, *Historia i profesja*, Warszawa 1962, s. 177.

² M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, [w:] *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*, Warszawa 1973, s. 75.

w jaki sposób stosuje Norwid reguły parabolizacyjne, odzegnując się jednocześnie od możliwości traktowania swojego utworu w kategoriach alegorycznych, przed czym tak bardzo przestrzega odbiorcę we wstępie do swojego dramatu. Czy mamy tu do czynienia z jeszcze jednym przykładem rozbieżności między teorią i twórczością, między poetyką sformułowaną a jej artystyczną realizacją, czy też twórca, nawiązując do pewnych reguł gatunkowych, nadaje im nowy sens poprzez ustawienie ich w kontekście, w jakim nie były dotychczas używane? I wreszcie — w jaki sposób można mówić o paraboli w *Piersścieniu*, który — będąc przecież dramatem — nie operuje żywiołem narracyjnym, w jakim zazwyczaj bywają wyłożone treści dyskursywne, tak istotne dla paraboli jako gatunku, którym rządzi sens nad dziełem nadbudowany.

Jedną z tajemnic poetyki Norwidowskiej, stanowiącą być może klucz pozwalający rozszyfrować zagadnienie jej odrębności artystycznej, jest takie używanie skonwencjonalizowanych już często struktur gatunkowych, które pozwoliłoby mu nasycić te formy nową zawartością znaczeniową. Chodzi Norwidowi o zastosowanie tradycyjnych form w funkcji, w jakiej nie były dotychczas używane. W tego rodzaju podejściu do działalności twórczej musi istnieć odwołanie do społecznego doświadczenia odbiorców, do ich genologicznej świadomości. Praktyka tego rodzaju jest u Norwida podstawowym elementem strategii autora względem odbiorcy. Jednocześnie prowadzić ona może do kreowania nowych reguł twórczości artystycznej, które — w wypadku ich społecznej akceptacji — wytworzyć by mogły nowe struktury gatunkowe. Jeśli w przypadku Norwida tego rodzaju konsekwencje nie miały miejsca, to być może dlatego, że dokonywany przez niego wybór struktur gatunkowych dla realizacji poczynań artystycznych dotyczył gatunków częstokroć odrzuconych przez współczesną mu publiczność literacką.

Taką formą w czasach Norwida była z pewnością parabola. „Czytelnik XIX wieku, którego świadomość ukształtowana została przez doświadczenia romantyzmu i realizmu, w ogóle nie był przygotowany do recepcji twórczości parabolicznej, opierającej się na alegorii”³. Ale intencją autora *Pierscienia* było odebranie temu utworowi właściwości alegorycznych przy jednoczesnym skonstruowaniu fabuły w ten sposób, by stała się ona nośnikiem treści parabolizujących ją samą lub przynajmniej zmuszenie na odbiorcy, by takich sensów zaczął samodzielnie poszukiwać. W jaki sposób było to możliwe? W jaki sposób tradycyjna formuła gatunkowa została „przewartościo-

³ *Ibidem*, s. 107.

wana" do tego stopnia, by swoista strategia wobec odbiorcy została w dziele zrealizowana?

Odrzucenie zasad rządzących alegorią w wypadku wyboru gatunku paraboli musiało być czymś zrekompensowane. Komponuje więc Norwid fabułę, która w wieku XIX należy do zespołu fabuł często wykorzystywanych, zarówno w dramacie realistycznym, jak i romantycznym. Mamy więc w *Pierścieniu* bohatera, który jest poetą, skłóconego — choć może nie zbuntowanego przeciwko światu — a przy tym w sposób idealny i bez nadziei zakochanego w kobiecie, od której dzieli go różnica pochodzenia społecznego, a która nie podziela jego uczucia. Mamy też w dramacie postać romantycznego wędrowca, arystokratycznego podróżnika, poszukującego w orientalnych krajach „śpiewów po wszech-ścieżkach pachnących balsamem” i zapomnienia nie odwzajemnionej miłości, z której ostateczną stratą dość łatwo potrafi się jednak pogodzić. I wreszcie bohaterami *Pierścienia* są typowi bourgeois, przedstawieni w krzywym zwierciadle satyry, a więc w ujęciu, jakie często stosowała komedia realistyczna XIX w. Odwołuje się zatem Norwid do pewnych konwencjonalnych typów postaci, które funkcjonowały w świadomości odbiorczej XIX-wiecznej publiczności teatralnej.

Jeśli więc autor wstępu do *Pierścienia Wielkiej Damy* tak zdecydowanie przeciwstawia się alegorycznej interpretacji swojej paraboli, to zdaje sobie sprawę, że alegoria, wykluczająca kompozycję narzucaną przez doktrynę realistyczną, jest sposobem wyrażania anachronicznym w stosunku do przyzwyczajzeń odbiorczych w wieku XIX. Stosując jednak konwencje dramatu tego czasu, pragnie Norwid, by stały się one jedynie bazą ułatwiającą odczytanie sparabolizowanych sensów, które są nad przedstawioną fabułą nadbudowane. Wykorzystuje więc formę gatunkową przypowieści, ale wskutek zderzenia jej z niezwykłym dla niej kontekstem i z niezwykłymi dla niej konwencjami, parabola przestaje być w *Pierścieniu* odmianą alegorii. Dokonane zostaje zespolenie mimetycznych tendencji dramaturgii XIX-wiecznej ze strukturalną formą przypowieści. Stosując konwencje dramatu współczesnego, pragnie Norwid nawiązać kontakt z odbiorcą, parabolizując zaś przedstawioną anegdotę, prowokuje do dekodowania wyższego poziomu znaczeniowego dzieła.

Decyzja tak skonstruowanego zespolenia dwóch dotychczas w tradycji heterogennych zdawałoby się zestrojów gatunkowych motywowana jest w dziele Norwida także innymi względami. Komponowanie świata przedstawionego w oparciu o dramaturgiczną technikę realistyczną pozwala na kreację takiej wizji świata, która byłaby oparta o zasadę *mimesis*. Jednocześnie nałożenie na wizję tę „siatki parabolicznej”

umożliwia Norwidowi przekazanie sugestii, że nie tylko symboliczna rzeczywistość sztuki posiada strukturę dwupoziomową, ale również w samym świecie rzeczywistym, w tym, w którym istnieje odbiorca, doszukiwać się należy sensów ukrytych i głębokich, albowiem „w otaczającym nas świecie widzialnym bezustannie daje o sobie znać świat niewidzialny, a także, iż w każdym, najdrobniejszym nawet bycie i w każdej, najtrywialniejszej nawet rzeczy tkwi ukryty jakiś wieczny symbol, a za każdym wydarzeniem ukrywa się parabola”⁴. Nałożenie struktury paraboli na wizję świata przedstawionego jest w założeniach Norwida nie tylko środkiem wyrazu artystycznego, ale również wyrazem jego koncepcji światopoglądowych. Parabola w twórczości Norwida — jak pisze M. Głowiński — jest bardzo często „kategorią zarówno filozoficzną jak artystyczną. Zarówno »świat ten« jak dzieło sztuki mają strukturę dwupoziomową, zadaniem paraboli jest uchwycenie analogii”⁵.

Na czym opiera się zasada artystycznego uchwycenia tej analogii u Norwida? Przykładowo: konwencjonalne typy bohaterów dramatycznych mają być nie tylko odwołaniem się autora do istniejących konwencji dramatyczno-teatralnych, ale również mają za zadanie zobrazować konwencjonalność rzeczywistych postaw ludzkich. Zastosowanie konwencji teatralnej idzie w parze z demaskacją konwencjonalności w stosunkach społecznych. „Maska teatru” obnaża istnienie „maski społecznej”, którą człowiek nakłada w stosunkach międzyludzkich, odgrywając rolę narzuconą mu przez konieczność życia w skonwencjonalizowanym społeczeństwie. Czas, rytm i sposób tego życia odmierzany jest w *Pierścieniu* przyjętymi przez społeczność zwyczajami, zasadami, *bienséances*. One wyznaczają w utworze rozwój akcji dramatycznej i sposoby zachowań bohaterów. Stąd tak istotną rolę grają w dramacie godziny odwiedzin i przyjęć, czas działalności filantropijnej i kwestorskiej i czas życia towarzyskiego. Zachowanie się gości na przyjęciu u Hrabiny Harrys zdeteminowane jest przyjmowaniem określonych zasad życia towarzysko-społecznego. Podporządkowanie się regułom tego życia odbiera postaciom ich indywidualny charakter, czyniąc z nich „aktorów” w rozgrywanym „teatrze świata”.

Konwencje stricte teatralne stają się jednocześnie obrazem konwencji rządzących rzeczywistością. Przy pomocy chwytów teatralnych dekamufluje Norwid nieautentyczność świata rzeczywistego. Teatralne widzenie świata pozwala mu na postawienie krytycznej diagnozy spo-

⁴ J. W. Gomułicki, *Komentarz*, [w:] C. K. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2, *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966, s. 499—500.

⁵ Głowiński, *op. cit.*, s. 79.

leczeństwa, tej diagnozy, którą wyłożył w *Rzeczy o wolności słowa*:

Nie! znam ja coś gorszego nad uśmiechy krzywe,
Nad Cynizm, nad Ironię...

[...] znam — Serio — fałszywe!

[...] to Serio-fałszywe — okrutne! —

Gdy ludzie, prawdę widząc, czczą kłamstwo wierutne
Niewolniki tych, którzy dzierżą, i zgnębionych,
Stworzyć nic nie śmiejący, pyły form stworzonych,
Służebni zawsze — zawsze żadni — czy ich słowo
Przeczy? lub twierdzi? — równie krągłe jednakowo,
Bo myśl ich jest tym piaskiem brzegu, który psuje
Formę swoją tym kształtem, jakim morze pluje,
Pieniąc się, i popycha stopą fali białą
Ten proch, jak księgę jaką pustą i zbutwiałą.

(*Rzecz o wolności słowa*, PWSz., III, s. 598, 599).

To wizja świata, która została „zobrazowana ludźmi” w *Pierścieniu Wielkiej Damy*. Norwidowskie „fałszywe serio”, rządzące światem ludzkim, kazało dramaturgowi widzieć rzeczywistość w kategoriach teatralnych. Wówczas, gdy zaczyna ono dominować nad autentycznością człowieka, świat staje się zafałszowanym i nieautentycznym teatrem. Ujmowanie świata jako teatru, a więc pewien określony sposób widzenia rzeczywistości, zaczyna funkcjonować w *Pierścieniu* w charakterze nadbudowanego nad akcją porządku, wobec którego przedstawione wypadki nabierają odniesienia parabolicznego.

Czy jednak przedstawiona w dramacie wizja świata nie stoi w sprzeczności z tymi poglądami Norwida, które kazały mu ujmować rzeczywistość jako teren realizowania się nie tylko dążeń ludzkich, ale i zamiarów bożych, jako płaszczyznę, gdzie należy

[...] odgadywać sprawy Boże pod powłoką spraw ziemskich, zbliżając się tym sposobem coraz bezpośrednio do nieustannie pracującej woli Opatrzności Boga naszego.

(O modlitwie, PWSz., VI, s. 619.)

Czy wizja teatru świata zaprezentowana w *Pierścieniu* nie stoi w sprzeczności z religijnymi przekonaniem poety? Pamiętać jednak należy o tym, że przedstawiony w utworze obraz rzeczywistości odzwierciedlać ma ludzki teatr świata. Teatr ten, którego sceną jest współczesna poecie rzeczywistość społeczna, jest zawsze obiektem ironii autora. Zofia Szmydtowa w następujący sposób motywowała występowanie żywiołu ironicznego w dramaturgii Norwida:

Patrząc na teraźniejszość i jej rozdzwięki, doznaje Norwid uczuć rozbieżnych:

od uwielbienia do wzdargy [...] Komizm nie może rozwinąć się w tej atmosferze, która sprzyja natomiast krzewieniu się odcieni ironii⁶.

Ironia nie jest u Norwida jedynie środkiem wyrazu, ani sposobem patrzenia na świat. Jest cechą rzeczywistości jako takiej, „koniecznym bytu cieniem”, jest wpisana w samą strukturę świata.

Z. Łapiński w swojej znakomitej książce o światopoglądzie Norwida zauważył, że twórca *Białych kwiatów* „rozdzielił ironię zjawisk i ironię zawartą w pewnej postawie wobec świata”⁷. W przypadku Norwida rozdzielenie to nie ma charakteru opozycyjnego. Postać świata nie może bowiem w dziele artystycznym być przedstawiona inaczej, jak tylko poprzez akt działalności podmiotu ją poznającego. Zatem rzeczywistość obiektywna, będąca sama w sobie — według Norwida — ironiczną, może być wyrażona przy pomocy środków stylistycznych, do których należy ironia pojmowana jako środek wyrazu. Rozróżniając „dwa rodzaje ironii”, pisze Norwid:

Kiedy się mówi o rzeczach ironicznych ironicznie,
mówi się wedle prawdy rzeczy.

(Do M. Dziekońskiej, PWsz., VIII, s. 179).

Jeżeli przy tym — tak jak Norwid — zakłada się, że struktura świata jest wynikiem kreacji siły wyższej, to odkrycie ironicznych własności świata winno narzucać artyście ironię jako sposób wyrazu. W podobny sposób starał się scharakteryzować Norwidowską ironię Jan Błoński:

[...] jeśli lektura bytu, historii, życia polega na wyłuskaniu moralnej prawdy, planu Bożego, skrytego znaczenia — to przecież zostaje jakaś reszta, niczym żużel po wytopieniu rudy. Świadomość, że ta reszta istnieje, że nawet — dla nieprawego oka i umysłu, nieożywionego wiarą — jest jej więcej niż czegokolwiek innego... to jest właśnie ironia Norwida⁸.

Tak rozumiana postawa ironisty nie jest postawą negacyjną wobec świata. Nieprzypadkowo w ustępie XI *Rzeczy o wolności słowa* przeciwstawia Norwid ironię i cynizm „falszywemu serio”. Postawa ironiczna wobec rzeczywistości, pojmowana jako środek dojścia do prawdy o naturze świata, stać się winna narzędziem świata tego naprawy, a od tej chwili ironista zaczyna być moralistą. Dlatego też doszukiwał się

⁶ Z. Szmydtowa, *Twórczość dramatyczna Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1935, R. XXXII.

⁷ Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1971, s. 88.

⁸ J. Błoński, *Przyczynek do interpretacji techniki poetyckiej* (referat wygłoszony na Kolokwium Norwidowskim IBL PAN), Warszawa, wrzesień 1967.

Norwid ironii w ewangelicznych przypowieściach Chrystusowych, gdy pisał:

Przeczytaj wszystko, co Zbawiciel faryzeuszom odpowiadał, ale przeczytaj nie tak, jak oklepało ci się o uszy — tylko sercem i życiem powołaj przed się czytając, a zobaczysz, że kolosalniejszej ironii nigdzie nie spotkałeś i spotkać nie możesz nad ona. Nawet forma, pytajkami, a nie twierdzeniami, czysto ironiczna.

(Do J. Koźmiana, PWsz., VIII, s. 186).

Ironiczna perspektywa, w jakiej ujęty jest ludzki teatr świata przedstawiony w *Pierścieniu Wielkiej Damy*, ma za zadanie pobudzić odbiorcę do refleksji moralnej, do obejrzenia siebie samego przez „cywilizacyjną—całość—społeczną” wskutek zaistnienia „ogólnego zwrotu sumień”. Postawą najbardziej godną człowieka wobec samego siebie jest ta, która pozwoli mu zdać sobie sprawę z własnych ograniczeń i niedoskonałości. Jest to równocześnie postawa aktora i widza w „ludzkim teatrze świata”:

Zaiste — być aktorem trza i być w teatrze...
 Oderwać się od siebie
 i wejść w siebie: słowem,
 Aby być narodowym — być nad-narodowym!
 I aby być człowieczym, właśnie że ku temu
 Być nad-ludzkim... dwoistym być a jednym.

(Rzecz o wolności słowa, PWsz., III, s. 569)

Z pozycji widza jest się ironistą, konieczność bycia aktorem zakłada postawę moralisty. Taki jest sens dramatycznych przypowieści Norwida.

Postulat? Tendencja? Oczywiście, ale wynikała z pragnienia, by hominis theatrum mundi stał się — jeśli to jeszcze możliwe — Dei theatrum mundi.

Instytut Teorii Literatury
 Teatru i Filmu
 Zakład Dramatu i Teatru

Sławomir Świontek

LA PARABOLE IRONIQUE DE NORWID

Les réflexions concernant l'exploitation de la forme génologique de parabole. La „haute comédie" — „L'anneau de la grande dame" peut servir d'exemple. Un trait caractéristique de la poétique de Norwid c'est l'emploi des structures génologiques, souvent conventionnelles, qui permet de les imprégner d'un contenu sémantique nouveau. Une telle pratique est chez Norwid un élément fondamental de la stratégie de l'auteur envers le récepteur.

Dans le cas de „L'anneau" Norwid en renonçant aux déterminants allégoriques du genre parabolique effectue une contamination de la forme de parabole avec les conventions du drame réaliste contemporain à lui, notamment dans le domaine de la construction du sujet et de la formation des personnages.

Comme une des caractéristiques de la parabole est de référer l'anecdote présentée aux sens qui constituent sa superstructure, Norwid obtient la fusion de la parabole et du drame réaliste en appliquant la distance ironique par rapport au monde qu'il fait connaître. L'ironie permet alors de référer les sens de ce monde au système moral propre à l'auteur, basé sur l'éthique évangélique révélée dans les paraboles de Jesus Christ dans le Nouveau Testament.