

MARIA GRZĘDZIELSKA

CYPRIAN NORWID I PARNAS POLSKI

Szczytowy okres twórczości Cypriana Norwida przypadł na początki francuskiego Parnasu. Publikacje antologijnych zbiorów u Lemerre'a pt. *Le Parnasse contemporain* zjawiały się sukcesywnie w latach 1866, 1871, 1876. Tytuł ten początkowo mówił tylko tyle, że dany zbiorek zawiera utwory poetyckie, Parnas bowiem to konwencjonalna domena poetów¹, dopiero później wyodrębniona już grupa poetycka tak się nazwała, a na jej czele stanął Charles Leconte de Lisle (1818–1894). W r. 1866 był on autorem trzech zbiorów poetyckich: *Poèmes antiques* (1852), *Poèmes et poésies* (1855) i *Poésies barbares* (1859). Powracający zza oceanu Norwid mógł dwa ostatnie tomiki widzieć w witrynach księgarskich, jeśli nie czytać, samo zaś ukazanie się wspomnianych antologii zbiegło się z ukończeniem przez polskiego poetę zbioru *Vade-mecum*.

Brak nam odbicia tych dość dla poezji francuskiej ważnych wydarzeń w twórczości czy korespondencji Norwida, niewiele bowiem w ogóle odzywał się on o literaturze kraju, w którym żyć mu przyszło; Wiktora Hugo i Alfreda Musseta skwitował ironicznymi fraszkami², a nazwiska np. Baudelaire'a nigdy nie wymieniał. Domysł Gomulickiego, jakoby *Vade-mecum* miało być polemiką

¹ „[...] Jedną tylko duszę / I na Parnasie mam włości;” (Mickiewicz. *Zaloty*).

² C. Norwid. *Różność-zdań*. W: *Pismą wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1–11. Warszawa 1971–1976. T. 2: *Wiersze. Część druga*. Warszawa 1971 s. 111 (dalej cyt. PWsz z odesłaniem do odpowiedniego tomu).

Jedni twierdzą, że Musset mistrza nie ma,
Nowe wniósłszy sztuki prawidło;
Drudzy – że naśladowcą jest Berghema
(Który malował ślicznie... by d! o!...).

Czy to gdzie wulkan grzmi pod Neapolem,
[...]
Nie!!... Victor Hugo powiedział: „Dobry dzień”.

La religion de Mr le Sénateur Comte Victor Hugo

Tamże s. 246

z autorem *Fleurs du mal*, jest pociągającą wyobraźnię, efektowną, lecz obiektywnie nie udokumentowaną hipotezą³.

Treścią poetyki Parnasu, ściślej – poetyki Leconte’a de Lisle, było ukrócenie romantycznej wylewności uczuć, intymności i egotyzmu, właściwych Alfonsowi Lamartine’owi i Mussetowi, a następnie kultywowanie artyzmu dla jego immanentnych wartości, a więc uwolnienie poezji z wszelkich funkcji utylitarnych. O czymś podobnym napomykał też autor wstępu do *Vade-mecum*:

[...] myślę, że przejdziemy do Epoki nowej i, śmiałbym powiedzieć, normalniejszej – poezja albowiem jako siła wytrzymuje wszelkie warunki czasów, ale nie wytrzymuje ich zarówno jako sztuka. Owszem, zyskuje ona na potęgę w miarę, o ile zastępuje działalność innych a pokrewnych jej, którzy swego nie robią. Lecz tą drogą zyskując na potęgę, utracą na sztuce⁴.

Odrzucenie utylitarności zgłaszał już dawniej romantyk Théophile Gautier rzucając hasło „sztuki dla sztuki”⁵, nie stanowi to jednak podstawy do utożsamienia jego programu z programem wodza Parnasu. Postulat wolności poezji różnie można pojmować, toteż Leconte de Lisle wystąpił w obronie Baudelaire’a i jego *Kwiatów zła*, rzekomo obrażających moralność, lecz osobiście nie wyrzekał się treści moralnych ani filozoficznych⁶. Z romantyków był mu najbliższy Alfred de Vigny. Zresztą kult sztuki dla sztuki czy służba Absolutowi Piękna nie były dla Gautiera ani dla Leconte’a zabawą nie znających niedostatku dyletantów. Pierwszy żył z orki dziennikarskiej, drugi istotnie biedował – w służbie piękna nie wyrabia się dla publiczności mieszczańskiej pokupnego towaru⁷.

Leconte de Lisle wyszedł z pozycji deisty inspirowanego wiekiem filozofów. W latach 1845–1848 był zwolennikiem Charlesa Fouriera i panteistą, nie bez wpływów Felicité Roberta de Lamennais. Po doznaniu w czasie rewolucji 1848 r. wielu rozczarowań 30-letni poeta przybrał postawę wobec religii podobną do postawy Ernesta Renana czy wręcz Augusta Comte’a. Po rozwiązaniu się utopii harmonii i równości społecznej uznał, że jego misją w służbie ludzkości jest tworzyć piękno. Dotychczas był współpracownikiem organów Fourierowskich „*Démocratie pacifique*” i „*Phalange*”, po klęsce rewolucji, nie-

³ J. W. Gomulicki jako wydawca *Pism wszystkich* podtrzymał swoją tezę ze wstępu do wydania *Vade-mecum*.

⁴ PWsz 2: *Wiersze* s. 10.

⁵ W przedmowie do *Mademoiselle de Maupin*, 1835.

⁶ W r. 1861 na łamach „*La Revue Européenne*” poglądy i poetyka Leconte’a de Lisle i Baudelaire’a bardzo się różniły: ten ostatni zamieścił swoje utwory w *Le Parnasse contemporain* jako poeta, a nie jako uczestnik grupy z przekąsem zwanej „*les Parnassiens*”.

⁷ Za producenta towaru dla burżuazji uważam A. Dumasa syna z jego zdawkowym moralizowaniem i kokietowaniem publiczności skandalizującym tematem dam kameliowych.

nawidząc zarówno tępego tłumu, jak i mieszczaucha, zamknął się w świecie myśli i sztuki. Było w tym sporo osobistych rozczarowań ambicjonalnych. Stwierdzany często u poety arystokratyzm należałoby nazwać humanitarnym elitaryzmem, nie bez marzeń o roli przywódcy. W razie zawodu na tym polu u ludzi ambitnych często następuje wyrzeczenie się aktywności i społeczna izolacja. W młodości poeta opowiadał się za zniesieniem kolonialnego niewolnictwa zupełnie bezinteresownie, był bowiem z pochodzenia Kreolem z wyspy Réunion, którego ojciec korzystał z pracy Murzynów. Leconte de Lisle jednak opowiadał się za zniesieniem każdej niewoli, w tym także za niepodległością Rzeczypospolitej Krakowskiej zagrabionej przez Austrię. Jednakże później, w czasie Komuny Paryskiej, wykazał niezrozumienie potrzeb i dążeń robotników uważając, iż należałoby deportować całą tę „canaille”⁸. Wróg bankierów, kupców i przemysłowców nie był stronnikiem „ouvriera”. Jego ubóstwo po klęsce lutowej rewolucji i po ruinie ojca było równie bezsprzeczne jak znana nam bieda Norwida, lecz dopiero po ucieczce cesarzowej Eugenii w sierpniu 1870 r. wydało się, że ów przeciwnik Ludwika Napoleona („małego”) korzystał ze skromnej raczej pensji 3600 franków rocznie⁹, od 1864, kiedy to polityka Drugiego Cesarstwa przyjęła kurs liberalny. Nie było to przestępstwo – Leconte de Lisle tłumaczył się, że w ten sposób subwencjonowano jego przekłady z kla-

⁸ E. Pich (*Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et poèmes barbares (1852–1874)*). Lille 1974 (wydanie kserograficzne) cytuje inne powiedzenia, np. krótko przed Komuną: „Męty i piany ludu” (s. 692), komunardzi zaś to „bezpieczna banda zbrodniarzy” i „małpy Herostrata” (s. 698). „Deportacja samców, samic i małych” miałyby na celu zapobieżenie powtórnym ekscesom. Pich trafnie osądził: „Nie udało się spotkanie poety z ludem” (s. 962). Co do zachowania Norwida, odsyłam do „Kalendarza biograficznego” w PWSz 11 (s. 120 n.). Interwencja Norwida w obronie świątyni paryskich nie dowodzi jego negatywnego stosunku do Komuny, lecz jest wyrazem postawy katolika. Nb. Leconte de Lisle był wojującym antyklerykałem jak i komunardzi, w czym – zdaniem Picha – pomylił cel swoich ataków. Przed wojną francusko-pruską poemat *Kain*, po wojnie *Szkarłatna Bestia* (tj. Kościół jako Bestia z Apokalipsy, koncept znany z czasów reformacji, „Babilońska swacha” u W. Potockiego) – obok pomniejszych pism prozą – z pasją atakują katolicyzm, a część tych inwektyw może by się należała ustrojowi społecznemu.

⁹ We wrześniu 1870 r. ogłoszenie tajnych dokumentów znalezionych po ucieczce cesarzowej w pałacu Tuileries wyjawiało, że od lipca 1864 r. Leconte de Lisle podejmował z kasy cesarskiej 3600 fr. rocznie. Efekt był mocny. Całe republikańskie otoczenie poety popadło w zaniepokojenie z powodu tego, co trudno było nazwać inaczej niż wiarołomstwem, a nieszczęśnik napisał: „Zastanawiam się, czy nie byłoby lepiej strzelić sobie w łeb” (P. Flottes. *Le poète Leconte de Lisle. Documents inédits*. Paris 1929 s. 151–152). Autor monografii, raczej przychylny poecie, dodał, że ogłoszenie po roku całej listy ujawniło około 200 osób zasilanych różnymi kwotami. Pensja poety należała do skromniejszych, w wykazie zaś figurowali byli dyktator Hiszpanii Narváez (500 000 fr.), rodziny byłych wojskowych, pisarze oraz tajni informatorzy. I nie tyle fakt pobierania zapomogi był kamieniem obrazy, ile jej tajność ratująca do czasu oblicze nieprzejednanego republikańczyka, którego prace przekładowe z greki zasługiwały skądinąd na jawne poparcie, czym nb. tłumaczył się poeta (tamże s. 153).

syki helleńskiej (tekstów Hezjoda, Homera, Eschylosa), ale najadł się sporo wstydu. Darowała mu to Trzecia Republika, za której został bibliotekarzem Senatu, potem otrzymał Legię Honorową (1884), a wreszcie fotel w Akademii Francuskiej po Wiktorze Hugo (1886). Z pozycji późnego sukcesu mógł poeta utrwalić swój pomnikowy wizerunek, biograficzny i artystyczny.

W ostatecznym kształcie był to niewzruszony, beznamiętny intelektualista, wolnomyśliciel, apostoł postępu i demokrata; w poezji plastyk i kolorysta, twórca egzotycznych krajobrazów, roztaczający mityczną i dziejową panoramę całego globu ziemskiego, mistrz stylu i języka, gęsto usianego imionami i nazwami obcymi, w tym antycznymi w niekonwencjonalnej ich postaci¹⁰, mistrz również wersyfikacji, lecz jeszcze nie jej nowator, używający biegle rymów bogatych (nb. często przymiotnikowych), metrów liczniejszych niż klasycystyczne lub też traktowanych inaczej już przez romantyków (np. 5 + 5 i 3-dzielny aleksandryn¹¹) oraz istotnie bogatej strofiki. Jego sztuka poetycka, pod wieloma względami przypominająca „akademickie malarstwo”, może być nazwana neoklasycystyczną, z tym jednak zastrzeżeniem, że z romantyzmu wiele przejęła, np. wychodząca poza obszar śródziemnomorski domenę antyku, egzotykę Południa i Wschodu, wątki północne, celtyckie oraz średniowieczne. Także i hel-lenizm Leconte'a de Lisle pełniejszy się okazuje od klasycystycznego, mocno zlatynizowanego u dawnych klasyków francuskich, a to dzięki zarówno André Chénierowi, jak i neoklasykom niemieckim, Goethemu i Schillerowi.

¹⁰ We Francji, jak i w innych krajach Europy, używano w ogóle imion łacińskich i zlatynizowanych (por. polską Dyjanę). U nas bez szczególnego oporu, za przykładem Niemców, przyjęły się w XIX w. imiona greckie (przekład *Odysei* Siemieńskiego). Faleński w *Althei* ołtarz Artemidy objaśnia – Diany. Norwid spolszczone imię Fidiasz zastępował nie Feidiassem, lecz łacińskim Phidiasem. Ulegał on zresztą obyczajom francuskim Sokratesa nazywając niekiedy Sokratem.

¹¹ Trymetr, czyli aleksandryn 3-dzielny, to jeden z przypadków wewnętrznego enjambement („C'est une ecume de toute race, un troupeau” – Leconte de Lisle), gdy poza przytłumioną lub zniesioną zupełnie średniówką istnieją dwie mocne syntaktyczne cezury („À la très bonne, à la tres belle, à la tres chère” – Baudelaire; „Le temps coule, la vie est pleine, l'oeuvre est faite” – Leconte de Lisle), zdarza się on i w 13-zgłoskowcu: „Ruskie przysłowie, kogo + biją, tego lubią” (*Pan Tadasz*). Kłopot w tym, że francuska terminologia stosuje we wszystkich przypadkach pojęcie cezury, czasem tylko precyzując przez „césure médiane” (średniówka). – Co do metrum 5 + 5, nie było go w jeździe klasycystycznym, miało ono charakter ludowy i w piosenkowej funkcji użył go Musset („J'ai dit à mon coeur, à mon faible coeur”), symetria i lekkość wskazują na ukryty w nim sylabotoniizm.

Ni sanglants autels ni rites barbares!
 Les cheveux noués d'un lien de fleurs,
 Une ionienne aux belles couleurs
 Danse sur la mousse, au son des cithares.
 Ni sanglants autels etc.

Médailles antiques. W: Poèmes antiques

U samego przywódcy francuskiego Parnasu widać sporo mistyfikacji korygującej. Obraz jego tekstów to również konstrukcja. Utwory drukowane w prasie fourierystów zostały zasadniczo przeredagowane w *Poèmes antiques*, do ich redakcji ostatecznej weszła potem znaczna liczba tekstów z *Poèmes et poésies*, a reszta – do zbioru pod nowym tytułem *Poèmes barbares*, jeden tytuł zatem znikł, a drugi uległ przekształceniu. Poza tym w kolejnych wydaniach zmieniały się układy i forma samych tekstów, w rezultacie pozostały trzy tytuły: *Poèmes antiques*, *Poèmes barbares*, *Poèmes tragiques*. *Derniers poèmes* wydał pośmiertnie Hérédia. Tak się ukształtował doskonały monument. Czy są tu jakieś analogie z Norwidem? Pewne – tak, choćby zewnętrzne: bieda, długotrwałe niepowodzenia, brak zrozumienia ze strony krytyków i publiczności (do czasu). Są również wewnętrzne: intelektualizm, może i pewne poczucie elitarności. Rysów odmiennych będzie znacznie więcej.

Dla odbiorcy, badaczy, interpretatorów Norwida jego rozproszona spuścizna stanowiła niemałe trudności, nie bez zysków wszelako. Poeta i sztukmistrz nie przekazał nam (na szczęście!) swojej zakrzepiej w brązie persony. Prawda, usiłował to uczynić ad usum publicitatis Zenon Przesmycki w swojej pełnej pietyzmu i jakże cennej, acz dyletanckiej rekonstrukcji, lecz zamiaru tego (znow na szczęście) nie dokonał. Przeoczył on związki Norwida z młodą piśmiennością warszawską (w tym z cyganerią) i z „Ziewonią” (poetyka *Wandy*), *Zwolona* uznał za rozprawę z Mickiewiczem ze względu na postać Bołęja, mylnie łączył niektóre teksty z brulionów, co jednak skorygował Gomulicki. Przeciwno brązującemu nadmiarowi pietyzmu protestował już Adam Krechowiecki¹², ale „Odkrywająca i zakrywająca norwidologia”¹³ to dialog postaw badaczy, dzięki któremu poeta stanowi dla nas wciąż otwarty problem. Słabości, niedole, kłęski, omyłki i zwycięstwo u późnych wnuków więcej doprawdy są warte niż auto-mitopeja Leconte’a, którego dziś jakby się zapomniało. Był bowiem Parnas grupą nietrwałą, najwierniejszy okazał się błyskotliwy zresztą epigon, Joseph Maria de Hérédia, ów edytor *Derniers poèmes*. Grono zaś adeptów z lat 1870–1876 rozeszło się w różne strony. Armand Sully Prudhomme obok filozoficzno-moralnej uprawiał lirykę uczucia, w której jednakże nie ujawniał – jak romantycy – własnych przeżyć. Dyskretna refleksyjność nie zaciera u niego poetyckiej prawdziwości wyrazu. François Coppée podjął tonację humanitar-no-społeczną (*Les Humbles*, *La Grève des forgerons*). Ten drugi utwór (o poe-tyce obrazka) przełożył Wacław Szymanowski tłumacząc tytuł: *Bezrobocie kowali*; pasowałoby inaczej: „Strajk w kuźnicy”, lecz tłumacz zetknął się tu z no-

¹² A. Krechowiecki. *O Cyprianie Norwidzie. Próba charakterystyki*. Lwów 1909 (poprzednia krótsza wersja w „Bibliotece Warszawskiej” 1908 t. 4 i w „Gazecie Lwowskiej” 1908–1909). – Zarówno entuzjastyczna adoracja Miriama, jak i gderanie Krechowieckiego wspierały się na bardzo wąskiej podstawie tekstowej i faktograficznej.

¹³ Tytuł studium K. W. Zawodzińskiego („Droga” 1933 nr 11).

wym pojęciem. Pełen współczucia zwrot ku najmitom przemysłu mógł być inspirowany zarówno przez autora wielkiego romansu *Les Misérables*, jak i przez naturalizm. Ważniejsi natomiast okażą się inni spośród umieszczonych w edycji *Le Parnasse contemporain*, Paul Verlaine i Stéphane Mallarmé, prekursorzy symbolizmu. Nowatorstwo tych poetów i młodszego od nich Rimbauda to sprawa znana.

Oczywiste jest też, choć nie upowszechnione w swojej porze, nowatorstwo Norwida. Przykładem może być choćby jego wersyfikacja w znacznej części *Vade-mecum*, *Pierścieniu Wielkiej-Damy* i „*A Dorio ad Phrygium*”. Znana *Art poétique* Verlaine’a domagała się w imię muzyczności poezji wiersza nieparzystego:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse et qui pose¹⁴.

Wiersz nieparzysty, tu 9-zgłoskowiec, nie miał istotnie praw w tradycyjnej wersyfikacji francuskiej, postępującej się w rozmiarach długich parzystą liczbą sylab. Nawet 5-zgłoskowiec nie był kanoniczny jako format ludowy. Wiktor Hugo w jednej z ballad (*Turniej króla Jana*) użył 3-zgłoskowców w strofie ababcccb, gdzie klauzule męskie przysługują rymom b. W *Dżinnach* rozmiary wersów rosną od 2 sylab do aleksandrynu i stopniowo maleją. Tak więc samodzielne metra drobne były nowością romantyczną, lecz sprawa impair to novum poromantyczne i poparnasyjskie. W wersyfikacji polskiej problem nieparzystych rozmiarów przedstawia się zupełnie inaczej, skoro podstawowe metra (13 i 11) są nieparzyste, a wszystkie parzyste – uprawnione. Toteż Miriam tłumacząc

¹⁴ Podaję pierwsze strofy obu przekładów za wydaniem: *Symboliści francuscy. (Od Baudelaire'a do Valéry'ego)*. Wybrał i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun. Objaśniła J. Kamionkova. Wrocław-Warszawa-Kraków 1965 s. 94, 96. BN II 146.

Miriam: Gędźby nad wszystko, gędźby w każdej chwili!
Przeto wiersz raczej nieparzysty bierz,
Mglistszy, płynniejszy, rozpuszczasz go, gniesz,
Nic w nim, co ciąży lub się nie uchyla.

Jastrun: Nade wszystko muzyki! Dla niej
Przeń wiersz nieparzysty nad inne,
Roztopiony w powietrzu płynniej,
Bez ciężarów, co wstrzymują zdanie.

U Miriam jest to najzupełniej regularne metrum; tłumacz jakby nie pojął, że Verlaine tego właśnie unikał. A gędźba! A to nagromadzenie sz, szcz, stsz i bezdźwięcznego odpowiednika znaku rz. W końcu to Norwid nauczył Jastruna, jak czytać Verlaine’a.

Art poétique rąbanym 5-stopowym jambem zupełnie zatarł intencje Verlaine'a, lepiej zaś je oddał jako tłumacz Mieczysław Jastrun. Użył on wiersza nie tyle nieparzystego (liczy on 10 sylab), ile asymetrycznego. Jego prototyp znajdziemy w *Vade-mecum*, mianowicie w utworze traktującym również o sztuce poetyckiej:

Myśliłem ja – że Lira i że Styl,
Choć fala je nosi jak łabędzia,
Nie obliczającego dróg ni chwil,
Choć cel mają w sobie, są – narzędzia!

Cacka s. 130

Polski ekwiwalent impair nie ma średniówki, lecz należy dodać, że Norwid znacznie – o blisko 20 lat – wyprzedził Verlaine'a, wyminął jakby Parnas i doszedł do takiego stadium w rozwoju wiersza, jakie presymbolista osiągnął po r. 1880. Autor *Art poétique* rzucił też hasło inne: „Prends l'éloquence et tords-lui son cou!” (Skręć retoryce kark), i wyszydził nadużycia rymu, „złoconego dętego cacka”. To również przylega do poetyki *Vade-mecum*. Leconte de Lisle był w wielkim stylu retorem, wykladał swą myśl systematycznie i jasno, dopowiadając rzecz do końca. Norwid uprawiał przemilczenia, Verlaine postulował pewną niedbałość w wyborze słów, w imię piosenki szarej (chanson grise *Où l'Indécis au Précis se joint*). Z rymem zaś łączą się nie tylko jego funkcje demarkacyjne i strukturalne, lecz również stylistyczne. Tak więc bogate, 1- i 2-przymiotnikowe homofonie wodza Parnasu (antiques : mystiques, infrachissable : sable, érable : vénérable, silencieux : cieux, harmonies : infinies, brulant : pullulant, marine : poitrine, violette : squelette, l'onde : blonde, antique : attique) wnoszą bardzo często coś hiperbolicznego. Oczywiście rym bogaty miewa też inną podstawę doboru (danses czas. : cadences rz., intervalles : Cavales 2 rz., l'antillope : enveloppe, blâme : l'âme rz. i cz., désir : saisir rz. + bezokol.), co potęguje kusztowną ich wytworność. Rym francuski z powodu niefleksyjności rzeczowników ma nieco inne kryteria doboru niż polski, więc te ostatnie przykłady należą istotnie do słownikowych rarytasów. Sprzyjają im tematy egzotyczne (*Sûryâ. Hymne védique, La Mort de Valmiki*) oraz antyczne (*Vénus de Milo, L'Enfance d'Héracles*). Trzeba jednak pamiętać, że szczególną inwencję rymową wykazywał Wiktor Hugo, jego zaś następcy mogli wzbogacać leksykę rymu dzięki nowym tematom poezji, lecz nie mieli sposobu na zmianę jego techniki. Norwid, następca Słowackiego, kryzys rymu chyba przeczuwał, rymowany 13-zgłoskowiec *Aktora* nazywając wierszem barbarzyńskim, uchylając rym w *Kleopatrze i Cezarze* itd. Jednakowoż w aspekcie historycznym do kryzysu rymowania w 2. poł. XIX w. było jeszcze daleko. Można go umieścić

między Młodą Polską a Skamandrem¹⁵. Złożyło się na to kilka przyczyn, np. niedawne wprowadzenie rymu męskiego, tradycyjna fakultatywność rymowania, stosunkowa łatwość doboru rymów odmiennych gramatycznie, niewielkie możliwości wzbogacania rymów spółgłoskami zamykającymi klauzule. Wersyfikacja polska była od francuskiej „prostsza” w zakresie rymowania, a za to bogatsza morfologicznie w zakresie metryki. Rozróżnienia te, czysto techniczne, nie są jednak bezcelowe, skoro odnoszą się do poezji wierszowanej i rymowanej.

Stabilności wiersza w Parnasie odpowiada stabilność jego stylu, precyzji – precyzja, regularności – regularność, jasności strukturalnej – jasność sformułowania. Świat kreowany przez Leconte’a de Lisle czy Prudhomme’a jest jednoznaczny i ontologicznie jednorodny, mieści w sobie kontrasty, lecz nie zawiera tajemnic. W poemacie *Sûryâ* (wedyjskim hymnie do słońca) epitet „mystique” w refrenie ramowym nie znaczy „tajemniczy”, lecz „święty”:

Ta demeure est aux bords des océans antiques,
Maître! les grandes Eaux lavent tes pieds mystiques¹⁶.

A ta sakralność nb. nie wyraża postawy podmiotu twórczego, lecz postawę wprowadzonego elokutora, wyznawcy Wedy. Bogowie są projekcjami, hipostazami pragnień, tęsknot, marzeń ludzkich, są symbolami lub alegoriami personifikującymi. Ludzie tworzą bogów i ludzie ich unicestwiają. Panteistyczne kontemplacje Leconte’a de Lisle odnoszą się na równi do każdego wierzenia,

¹⁵ Polski rym ozdobny, i to żeński, np. prostych : akrostych (A. Lange), jest niewątpliwie trudniejszy niż francuski. Falański ograniczył rym tzw. gramatyczny do 1% kosztem walorów słownikowych i głoskowych. Słowacki wcale od gramatyczności nie stronił, jego rymy były ciekawe przede wszystkim leksykalnie. Norwid przy dużej pomysłowości nie dbał o dokładność, np. Szekspira : sféra.

¹⁶ Nie mając pod ręką przekładu *Sûryi*, dokonałam go częściowo sama:

Dom twój, gdzie Oceanów brzeżą się roztopy,
Panie, odwieczne wody myją twoje stopy.

.....
Po boskim twym obliczu i pianistym grzbiecie
Otchłań prabytu wolno strumieńmi się mieć.
Włosy twe, co płonęły pośrodku obłoków,
Rozsiane po wybrzeżu wśród skalistych bloków
Wiszą w czarnych kędziorach, a morskie powiewy
I wichry nieskończone jęczą w nich swe śpiewy.

„Otchłań prabytu” (l’abime primitif) brzmi jakby po młodopolsku, ale te dystychy zaczęły mi przypominać *Godzinki o Najświętszej Pannie*. Można rzec: takie to i tłumaczenie! *Sûryâ* jednak to parafraza wedyjskiego hymnu i ma charakter psalmodyczny, czemu posłużyły w pierwowzorze francuskim aleksandryny styczne (plates), a w tłumaczeniu także 13-zgłoskowce. Godzinkową psalmodią rozpoczyna się nb. *Salve Regina* J. Kasprowicza.

co najwyżej toczy się spór z Jahwe oskarżający Go o niesprawiedliwość lub o brak mocy. W planie doświadczeń codziennych taki spór wiódł Baudelaire, lecz wewnątrz własnego sumienia. Skądinąd znamy to jeszcze z romantyzmu – Mickiewicz włożył w usta Konrada nie dokończony bluźnierstwo: „Kryknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...”, Alfred de Vigny w *Górze Oliwnej* (*Mont des oliviers*) ukazał Jezusa zanoszącego daremnie modlitwy ku Ojcu za udręczoną ludzkość, a po latach dorzucił do poematu bluźnierczy epigramat¹⁷.

De Vigny, Mickiewicz, na swój sposób Maria Konopnicka wreszcie Jan Kasprówicz toczyli „zwady z Bogiem” w imię narodu, człowieczeństwa w ogóle lub tylko ubogich i uciskanych. Leconte de Lisle nie wadził się z Bogiem, lecz z jego wyznawcami, a szczególnie ze sługami kultu religijnego. Zasadnicza to różnica. Jezus Chrystus nie jest w takim ujęciu Zbawicielem, lecz jednym z tych, co miłowali człowieka, za niego cierpieli i oddali życie. Staje w jednym rzędzie z herosami cierpienia – Sokratesem, Julianem Apostatą, Janem Husem, Galileuszem itd. Nie dziw np., że Hypatia aleksandryjska, bohaterka Leconte’a de Lisle, miała potem znaleźć się wśród bohaterów Konopnickiej, że Julian Apostata w poemacie Adama Asnyka powiada konając:

Dziś zwyciężyłeś, Galilejczyku,
Lecz jutro, gdzie jutro świata?¹⁸

¹⁷ Tekst epigramatu dopisanego do *Góry Oliwnej*, w tłumaczeniu własnym:

S'il est vrai, qu'au Jardin sacré des Écritures,
Les Fils de l'homme ait dit ce qu'on voit raporté;
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence
Et ne repondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

Jeśli prawda, że wyrzekł w świętym Oliwniku
Syn człowieczy to, co tu przekazano w słowie,
A nieme, ślepe, głuche dla stworzenia krzyku
Niebo nas niby pomiot cisnęło w gwiazd mrowie,
Sprawiedliwy odeprze nieobecność wzgardą
I tylko lodowatym swym milczeniem twardo
Wiekuiestemu Bóstwa milczeniu odpowie.

Vigny wyraził romantyczny bunt egzystencjalny, który nie pokrywa – jak u Leconte’a de Lisle – antyklerykalizmu. Taka postawa trafiała się i ulegającym promieniowaniu Parnasu naszym modernistom, np. K. Tetmajerowi: „Wierzę, że rację najświętszą miał, kto spalił Giordana Bruna” (*Fragmencik. W: Poezje. Wydanie zbiorowe. T. 1. Warszawa [brw.] s. 65*).

¹⁸ Zupełnie inaczej ujął motyw śmierci cesarza Juliana Faleński w barokowo stylizowanej legendzie *Jako Julian Zaprzaniec zabity od Pana. W: Wybór utworów. Opracowała M. Grzędzińska. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971 s. 56–58. BN I 202.*

Adresatem tego retorycznego pytania nie jest zresztą Chrystus, lecz Kościół wojujący. Dla Norwida taka retoryka byłaby nie do przyjęcia, jak również dla Faleńskiego. Człowiek zawsze „więcej niebios ogląda, / Niżeli ziemi...”¹⁹. Dualistyczny świat autora *Vade-mecum* zbudowany jest na zasadzie korespondencji porządku twórcy i stworzenia, materii i ducha. Warto w tym miejscu przytoczyć urywek z monologu Eginej:

To, co jest na niebiosach, wydaje mi się jaśniejącym w przygodach rzeczy poziomych, gdy poziome odnosi się przed oczyma moimi na niebios²⁰.

Korelacje czy korespondencje zjawisk ziemskich, materialnych, względem siebie i względem świata duchowego czynią z Norwida poetę paraboli i symbolu, lecz jego symbolika okazuje się odwrotnością symboliki Leconte’a. Bóstwo, mit dla autora *Poèmes antiques* to znak i wyraz dążeń rozpierających ludzi na tej ziemi, a u Norwida sprawy ziemskie bywają znakami porządku nadziemskiego. Stąd to przy pewnych zbieżnościach, nb. zewnętrznych, postawy obu poetów okazują się diametralnie różne. Pojęcia „parnas polski” nie można konstruować w związku z Norwidem, który – jak już była mowa – formację tę wyminął, będąc przedczesnym o wiele lat symbolistą. W dodatku niedobrowolne zejście poety w cień, nieznaną jego twórczych poczynań odrębnie wymodelowały proces rozwojowy polskiego postromantyzmu. Stąd wzięło się użyte kiedyś określenie: „nie nawiązane ogniwo rozwojowe poezji polskiej”²¹, nawiązania bowiem dokonano po Młodej Polsce.

Termin „parnas polski” nieraz był stosowany, lecz odpowiadające mu pojęcie jest bardzo nieprecyzyjne, a fakty raczej mało adekwatne. Trzeba np. z góry odciąć się od grupy, która powstała w Warszawie pod koniec XIX w. i przybrała miano „parnas polski”. Uczestnicy jej bywali u Deotymy, należał zaś do nich jej siostrzeniec Jan Waclaw Komierowski, stary już Adam Pług, młody jeszcze Or-Ot, Józef Jankowski i in.²² Nie ma na tej przykładowo niekompletnej liście ani Faleńskiego, ani Konopnickiej, ani Gomulickiego. Grupce tej nie odpowiada żadna wyraźna formacja poetycka ani pokoleniowa. Może to kadłubowy parnas warszawski. Tymczasem do parnasu polskiego chciałoby

¹⁹ *Niebo i ziemia*. PWSz 2: *Wiersze* s. 86.

²⁰ *Tyrtej*. PWSz 4: *Dramaty. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 491.

²¹ Referat pod takim tytułem wygłoszony przez autorkę na sesji norwidowskiej, opublikowany w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*. Pod redakcją M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1973 s. 124–150.

²² Por. *Wstęp do Pamiętnika Deotymy (Pamiętnik 1834–1897. Wstęp i opracowanie J. W. Gomulicki*. Warszawa 1968). Zabawne, że w niektórych wspominkach o Deotymie występuje fotografia zbiorowa, którą jedni uznali za grono parnasu, inni zaś za pamiątkę wizyty poetki w Poznaniu.

się włączyć Asnyka, Konopnicką, Gomulickiego i jako seniora Faleńskiego. Brak w tej propozycji kontaktów personalnych, są za to określone cechy artystyczne: ambitne, sprawne rzemiosło słowa i wiersza, choć przejęte z romantyzmu.

Senior, z debiutu jeszcze romantyk, Felicjan Faleński nie stanowi przypadku prostego i jednoznacznego. Miał niezaprzeczalną skłonność do poetyckiej wirtuozerii, w czym od Norwida się różnił. Lepiej niż on znał starożytne języki i literaturę, lecz jak on był pisarzem zdecydowanie wierzącym, szukał boskich praw w historii, o czym świadczą jego dramaty historyczne. Punktem wyjścia obu poetów była romantyczna analogia ustalana pomiędzy materią dramatu i losem własnego narodu, lecz dość szybko wkroczyły w tę zasadę tematyczną refleksje ogólnohistoryczne²³. Norwidowska definicja tragedii – „uwidomienie fatalności dziejów” – dziwnie przystaje do *Syna Gwiazdy*, *Sofonisby*, *Ataulfa* i *Floryndy*²⁴, o ile fatalność rozumiemy etymologicznie jako konieczność. Przeciwnie tak pojmowanej konieczności, równoznacznej niekiedy z wyrokami Boga, walczą Akiba, Sofonisbe, Galla Placydia, komes Julian i król Roderyk. Ponoszą klęskę i pociągają za sobą często innych: Akiba Bar Kochbę, Julian córkę Floryndę i jej narzeczonego Teodemira. Nie pociągają jednakże upadku Judei, Kartaginy, Zachodniego Cesarstwa czy władztwa Wizygotów na Półwyspie Pirenejskim, albowiem mechanizm tych wielkich spraw dziejowych – mając wymiary społeczne – leży w planie ponadjednostkowym. I zapewne Asnyk w tragedii *Cola Rienzi* i w *Kiejstucie* zbyt wielki kładł nacisk na personalne intrygi, by móc uwidomić ową konieczność, która dla Faleńskiego, podobnie jak i dla Norwida, znajduje ostateczną rację w Opatrzności. Wskazywane tu analogie pomiędzy Norwidem i Faleńskim nie są wzajemnie uzależnione. Faleński znał i cenił tylko pewną część dorobku Norwida, zapewne po lipski zbiór poezji z r. 1863, toteż sugestie genetyczne w tym wypadku nie mają podstaw. Przyczyną ich jest teocentryzm i providencjalizm obu poetów.

Poza tym istniały zasadnicze różnice inspiracji filozoficznych i poetyk. Faleński po 1870 r. zaczął się interesować Schopenhauerem, w czym znacznie wyprzedził Asnyka z cyklu *Nad głębiami*. Filozofia ta, dopasowana co prawda do religijnej postawy poety, dopomogła mu w wyrażeniu krańcowego pesymizmu lat ostatnich, sformułowanego w osobliwej doktrynie grzechu pierwotnego, którym być miała sama wola istnienia w świecie materii. Ponieważ Felicjan nie odrzucał grzechu rajskiego pierwszych rodziców, pociągało to za sobą niejaką sprzeczność doksologiczną albo też podwójne obciążenie czło-

²³ Dramatem z aluzjami do teraźniejszości z pewnością były *Smutne dzieje powstania w Dalekarlii*, ukończone 5 sierpnia 1867 r. Można jeszcze podobnie traktować *Syna Gwiazdy*.

²⁴ Trzy ostatnie to dramaty o historii. One też obok innych ukazały się w *Pismach dramatycznych* (Kraków 1896–1899). *Smutne dzieje powstania w Dalekarlii* wciąż leżą w rękopisie, a szkoda.

wieka winą: istnienia w materii i sięgania po zakazany owoc wiedzy czysto duchowej. Konsekwencja doktrynalna nie zawsze towarzyszy poetyckiemu filozofowaniu, toteż w jednym z meandrów wyczytamy konkluzję, zgoła maniachejską, iż świat „nie istniał nigdy – i jedynie / Był przez Szatana skłamanym” (meander 401). Maya, uosobienie złudy znane z filozofii indyjskiej, wystąpiła u Asnyka (*Nad głębiami*), lecz tylko u Faleńskiego jej koncepcja okazuje się aż tak posępna. Do takich pozycji Norwid nie doszedł i dojść nie mógł, stanęli na nich moderniści, nb. równocześnie z cyklem sonetów Asnyka i ostatnimi epigramatami meandrów.

Rozejście się Norwida z poezją postromantyczną, jego utajone nowatorstwo spowodowały nieznaną sobie poetyki zaproponowanej w *Vade-mecum*. Faleński, Asnyk, Konopnicka reprezentują odmienny sposób czy też odmienne sposoby wyjścia z romantyzmu, ale też czerpania z niego. Tylko Faleński np. wywiódł z romantyzmu groteskę i tylko on w tak szerokiej mierze nawiązywał do baroku, o czym świadczy jego epika²⁵. Tylko Konopnicka sięgała tak głęboko do romantycznych inspiracji ludowością. Wszyscy w jakiś sposób przyciszali emocje subiektywne, lecz Asnyk właśnie czynił to za pomocą lirycznego humoru. Zamiłowanie do kunsztownej, regularnej strofiki było powszechne, obok sonetów zjawiały się inne stałe układy wersyfikacyjne. Czyż można akurat tę cechę uznać za parnasyjską?

Meandry Faleńskiego nie miały prototypu gatunkowego, lecz ich strofa (abbaab) była znana od dawna. Tworząc zaś formę gatunkową meandra Faleński świadomie nawiązywał do fraszek Kochanowskiego, które przecież w całej swojej różnorodności rymowane były na ogół stycznie. Inny przykład konstruowania nowej formy gatunkowej to *Arabeski*²⁶ Czesława Jankowskiego. Sonety Faleńskiego, Konopnickiej, Asnyka, Gomulickiego podlegały urozmaiceniom metrycznym (13, 11, 10, 8 sylab), lecz karkołomne sonety małe popełniał Józef Jankowski (ten z parnasu warszawskiego u Deotymy), zwykle cytowano je jako curiosa w traktatach o wersyfikacji. Tylko że karkołomne sztuczki to nie Parnas²⁷. Nb. Józef Jankowski urodził się w r. 1865 i data ta zakłada się ogniwem na daty narodzin przedstawicieli Młodej Polski.

Parnasyjskie ambicje przejął bowiem jeden z nurtów wyłonionych na przełomie w. XIX i XX, tzw. estetyzm. To dla jego adeptów mógł być mistrzem Leconte de Lisle i współczesny im epigon Parnasu francuskiego Hérédia. Dłu-

²⁵ Groteskowość u Faleńskiego przewija się w różnych utworach, najpełniej wystąpiła w *Tańcach śmierci*. Barokowość natomiast widać w strofice a także w utworach epickich tomu *Sponad mogli* (Lipsk 1870).

²⁶ Taką arabeską jest wiersz [*Jak liść spalony na pustyni piasku...*]. W: *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej*. Ułożył W. Borowy. Warszawa 1958 s. 255.

²⁷ 1-sylabowy kuriozalny sonet zaczyna się tak: „W bój Z czuć Rzuć Zdrój”, sonety 5-sylabowe są lepsze.

gotrwały ten nurt młodopolski miał zwolenników wśród dekadentów powtarzających *evviva l'arte*, bliscy mu byli Antoni Lange, Miriam, Leopold Staff i Bronisława Ostrowska.

W istocie dopiero na przełomie stuleci poważnie potraktowano inspiracje Parnasu. Że nie stało się to wcześniej, decydowało wiele powodów. Jednym z nich była niemożność uprawiania „sztuki dla sztuki” w sytuacji, gdy literatura wciąż zastępowała funkcje wielu instytucji publicznych, np. w Królestwie przemianowanym na Kraj Przywiślański. Pozytywiści traktowali hasło „sztuka dla sztuki” jak straszak na absenteistów. Demonstrowała go krytyka pozytywna Faleńskiemu, zresztą bardzo niesprawiedliwie. Poeta ten odrzucał wulgarny utylitaryzm, a z konieczności maskował swoje zaangażowanie patriotyczne. U Asnyka, Konopnickiej i Gomulickiego można wykreślić granicę, do której w nasz pozytywizm się angażowali, aprobowali go lub tylko tolerowali. W każdym razie to, co kiedyś przyszło mi nazwać „formacją 1880”²⁸, na Parnas nie wygląda, choć ma z nim wspólny wysoki kunszt poetycki. Była już mowa o tym, że niektórzy bohaterowie parnasyjscy zjawili się u Asnyka i Konopnickiej. Teraz należy dodać, że poetka nasza cytowała również księgi prawa Manu, lecz czyniła z nich aktualny protest przeciwko każdej dyskryminacji społecznej. „Czandala”, parias to człowiek poniżony i wydziedziczony wszech czasów. Konopnicka bliższa w tym była autorowi *Les Humbles* niż autorowi *Sûryi*.

Parnas francuski nie stał w kolizji z pozytywizmem naukowym, zwłaszcza w dziedzinie wiedzy humanistycznej. „Zwłaszcza” nie znaczy „tylko”, Sully Prudhomme bowiem filozofował bardzo wszechstronnie. Perspektywy XIX-wiecznej nauki pojmował również Asnyk, nie odrzekł się ich też Faleński, co nie znaczyło opiewania „dwóch komórek w pacierzowym tkwiących rdzeniu”. Za to polski, pragmatycznie nastawiony pozytywizm stał w kolizji z Parnasem ze względu na jego estetyzm, choć oburącz mógł być się podpisać pod innymi punktami jego programu – laicyzmem, liberalizmem, potępieniem ciemnoty i przesądów. Antyutilitaryzm Parnasu miał zresztą w swoim czasie głębszy sens. Za Drugiego Cesarstwa kwitła literatura aprobująca ustrój, gloryfikująca cnoty mieszczańskie i mieszczańską zapobiegliwość²⁹. Nie mogli jej popierać poeci

²⁸ M. Grzędzielska. *Poezja postyczeniowa wobec poezji romantycznej*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria III. Pod redakcją M. Żmigrodzkiej. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1981 s. 193-235.

²⁹ O francuskiej poezji utylitarnej podręczniki milczą, ale np. Baudelaire z przekąsem pisał o ustępstwach pisarzy na rzecz „szanownego pana – Postępu i wszechmocnej pani – Industrializacji” (M. A. Ruff. *Baudelaire*. Przełożyła A. Olędzka-Frybesowa. Warszawa 1967 s. 220). Monografista Leconte'a de Lisle wspomina w przyp. 9: „[...] inni, z ducha dworacy, opiewali postęp przemysłu, na wzrost którego kładło nacisk Cesarstwo; tak samo jak za Napoleona I sławiono cukier buraczany, obrano za temat telegrafii podmorską i przebijanie nowych kanałów”. „Potworne połączenie – mawiał Leconte de Lisle – poezji i przemysłu” (s. 807). Przypomina się „*Ad leones!*” Norwida.

Parnasu ani uczeni rangi Renana, Littrégo czy Taine'a, źle wówczas przez władzę widziani. U nas w dynamicznej fazie walki „młodej i starej prasy” inaczej to przecież wyglądało. Przenoszenie w sposób mechaniczny nazw formacji artystycznych, a zwłaszcza poetyckich, z jednej literatury do drugiej jest ryzykowne. Nawet wielkie prądy, np. romantyzm, rozwijały się bardzo rozmaicie w różnych literaturach. W każdym jednak zmanifestowanym romantyzmie narodowym była podstawowa świadomość jego treści programowych. W wypadku tutaj rozważanym nic podobnego nie zaszło. Nie było grupy, nie było programu, nie było przywódcy. Nie licytowano tej gry. Jej nazwa okazuje się raczej pusta. Nic dziwnego, że słysząc trochę o jej stosowaniu we Francji i korzystając z tradycyjnego jej sensu, przyjęła to miano nic nie znacząca warszawska grupka koteryjna. Wyważając drzwi (nb. otwarte) powiedzieliśmy sobie, że pojęcia „parnas polski” nie da się skonstruować w oparciu o Norwida, który go wyminął. Tak samo jednak nie da się tego uczynić w oparciu o Faleńskiego; był neoklasykiem, sięgał do mitów, podań i dziejów: antyku śródziemnomorskiego, Północy, Wschodu, lecz jego dwoistość oscylująca między powagą a błażnictwem, między attycyzmem a barokiem nie odpowiada modelowi parnasyjskiemu³⁰. W dodatku był to niefortunny uczestnik życia literackiego, doceniony dopiero u schyłku Młodej Polski. Znaczna część jego utworów pozostaje w rękopisach, nie ma dotąd wydania zbiorowego. Podobnie rozplywa się i reszta domniemanego parnasu. Nie jest to kategoria właściwa, przystająca do polskiej poezji poromantycznej, a szczególnie mylące byłoby jej stosowanie w periodyzacji, zwłaszcza w zestawieniu z innym równie wątpliwym terminem – „pozytywizm”. Sugerowałoby to z góry funkcjonowanie dwu kontrowersyjnych nurtów, co jednakże nie miało miejsca. Kontrowersja bowiem wystąpiła tylko w walce „młodej i starej prasy”, lecz w czasie jej trwania nie było mowy o parnasie.

CYPRIAN NORWID ET PARNASSE POLONAIS RÉSUMÉ

L'inédit recueil de Norwid *Vade-mecum* fût fini aux jours dans débuts du *Parnasse contemporain*, rien pourtant ne témoigne que son auteur s'en fût intéressé. Le cercle de Parnasse formé autour de Leconte de Lisle proclamait une modération de sensibilité et d'égotisme ro-

³⁰ Faleński w *Kwiatach i kolcach* (1856) zamieścił ballady *Dziwożony* oraz *Żal bez łez*, które są podobne do *Elfów* i *Christiny* zamieszczonych w *Poèmes et poésies* (1855). Dowodzi to tylko, że poeci korzystali ze wspólnego źródła. Podobnie *Eklezjasta* Leconte'a de Lisle to sonet o żywym psie lepszym od zdechłego lwa, co też opracowywał Faleński, np. w meandrze 163. Pantum Faleńskiego w *Odgłosach z gór* i pantum W. Gomulickiego odpowiada z powodu lirycznego ujęcia Baudelaire'owi, a nie Leconte'owi de Lisle, którego *Pantum malajskie* jest raczej balladą, zresztą opublikowaną znacznie później.

mantiques et aussi le culte de l'art pour l'art, initié jadis par Théophile Gautier. Il est très facile d'identifier tout esthétisme avec le programme du Parnasse, mais à vrai dire il y en avait beaucoup et différents. Norwid aussi demanda dans l'introduction de son recueil la liberté de l'art, sans la consacrer aux devoirs que pouvait exercer la presse, mais sans renier ses devoirs envers le Vrai et le Bien. Il y avait, certes, quelques ressemblances entre le chef du Parnasse et Norwid: l'impopularité, l'indigence, une haute notion de poésie, l'intérêt pour l'antiquité et pour toute l'histoire, leurs personnalités pourtant étaient toutes différentes. Norwid était un fervent catholique et spiritualiste, et pas du tout néoclassiciste comme Leconte de Lisle dont la personne cache assez des mystifications retouchante son image ou mieux – son monument. Cette correction après le succès final du poète fait voir la différence du visage de Norwid qui mourut dans un asile pour pauvres émigrants polonais et dont le succès ne vint qu'après sa mort. Son art poétique surtout était différente de celle de Leconte de Lisle. Par exemple sa versification au temps de *Vade-mecum* ressemble plutôt à l'„Impair” de Paul Verlaine. Les grands mètres polonais étaient d'habitude impairs (de 13 ou 11 syllabe) et, sauf le très populaire 8-syllabe, tout le reste (dès 5 aux 14) était admis surtout dans les strophes lyriques. Les mètres nouveaux de Norwid, ou mieux ses métrôïdes, étaient privés de césure médiane et un peu imprécis en nombre des syllabes. C'est cela qui rend leurs flexibilité, solubilité et vastitude. On peut comparer l'*Art poétique* de Verlaine avec les *Cacka* (Joujoux) de *Vade-mecum* pour conclure que Norwid dévança le Parnasse et devint un précoce symboliste. Même la notion du monde réel menait le poète vers une création parabolique ou symbolique. Son style un peu énigmatique, plein de reticences, paraît aussi plus symboliste que parnassien. Ces caractères de son art poétique différent bien de la précision et de la clarté parnassienne rendants un monde homogène et positif. Car les idées de Leconte de Lisle étaient d'accord avec celles de Renan et de Taine. Or, construire un prétendu courant parnassien polonais autour de Norwid est évidemment impossible.

On a proposé le nom des parnassiens pour d'autres poètes, la question n'est pas donc nouvelle. Il faut d'abord exclure un tout petit cercle, ou plutôt une cotéerie presque privée, qui prit le nom du „Parnasse polonais” vers la fin du XIX^e. Les historiens de la littérature n'y consacrent point d'attention. Pour eux, l'épithète des parnassiens méritent: Felicjan Faleński, Adam Asnyk, Maria Konopnicka et Wiktor Gomulicki. S'étaient vraiment des poètes éminents, mais ils n'ont formé aucun groupe lié, d'autant plus que les dates de leur naissances sont trop éparses (1825, 1838, 1842, 1851). Ce qui les unissait, le bon métier poétique, n'abolit pas des différences d'idées et d'inspirations. Faleński, contemporain de Leconte de Lisle et de Norwid, leur ressemble par son intérêt pour l'antiquité, pour l'histoire, il était néoclassique comme le chef du Parnasse français et fervent catholique comme Norwid. Sa tragédie *Althée* devance les *Erinnyes* d'un an et ses ballades barbares sont contemporaines aux *Poésies barbares*. Il démontra son originalité dans le *Méandres*, épigrammes rimés abbaab mais allusifs aux menus poésies de Kochanowski (*Fraszki* – Epigrammes). Son personnage était bien complexe ainsi que ses idées. Satyrique et humoriste, pessimiste croyant, il traitait parfois le monde réel comme une illusion rendue par la volonté d'existence. On reconnaît ici la doctrine de Schopenhauer qui n'était étrangère non plus aux idées d'Asnyk, un poète lyrique subtil comme Sully Prudhomme, mais toujours spiritualiste, même dans ses jeunes attaques contre l'Eglise. Konopnicka, poétesse dévouée aux humbles et aux idées sociales, puisait le mélodieux de ses vers dans le folklore mazovien, continuant le courant romantique représenté par Teofil Lenartowicz. Sa pitié pour les humbles fait penser à François Coppée, mais plus tard, vers la fin du siècle elle entra dans sa période esthétique, très noble et élevée. Gomulicki, poète citadin, amoureux du petit monde de Varsovie, étalait dans son art poétique les inspirations plutôt Baudelairiennes; quelques traits néoclassiques ne permettent pas assez de le traiter comme un vrai parnassien.

La translation du terme „parnasse” dans les circonstances où vivaient et créaient les poètes polonais dans la seconde moitié du XIX^e paraît trop arbitraire et trop mécanique pour être juste. Elle ne peut pas servir la périodisation littéraire et non plus la description des courants poétiques. D'habitude on nomme chez nous la période après la chute de l'insurrection de janvier (1863-1864) positivisme. En vérité un jeune cercle d'écrivains et publicistes, montant l'étendard du positivisme scientifique, proclama une littérature utilitaire et pragmatique, et se mit à combattre tout l'esthétisme. C'est Faleński qui devint une victime du combat avec d'autres „absentéistes”. Cette querelle des jeunes et des vieux commença vers 1870 et alla finir avant 1880. Mais elle n'autorise pas d'admettre une durable opposition de deux courants, car la victoire tombe en partage au réalisme. Il s'en suit que la notion du parnasse polonais n'est pas juste, n'est pas éclaircissante, qu'elle est superflue.