

lająca hierarchię ważności prac, zyskująca walor prawdziwego „obrazu recepcji” liryki Norwida.

Książka *Czemu i Jak czytamy Norwida* jest ładna, porządnie wydana, arcyciekawa i tania; żałować wypada, że ze względu na ograniczony, choć znaczący nakład (1500 egz.), a zwłaszcza dzisiejsze obyczaje księgarskie, dostępna prawie wyłącznie w Warszawie. W wydaniu następnym prosić by tylko można o wyeliminowanie mylących czasem błędów druku. Odnotujmy ważniejsze (pierwsza liczba oznacza stronę, druga wers tekstu od góry bądź od dołu, po czym podaję właściwą – o ile można mniemać – postać tekstu): 11, 7g – wersach; 40, 3g – autora; 53, 2d – bywał „od Boga...; 66, 5g – podmiotu; 70, 8d i 169, 7d – Późny wnuk – nieporozumienie?; 89, 11d – pióro; 104, 3g – pogodzić się; 148, 1d – w zupełnej zgodzie (?); 153, 10d – Tępnis; 158, 9g – nr 220; 160, 8d – 1986; 163, 14g – samobójców; 163, 2d – jest N i k t i jest O s o b ą; 166, 3d – Kubacki; 174, 5g – Dembińskim; 174, 10–11g – wykład”, czyli o wierszu Norwida; 174, 12g – s. 63–75; 179, 13–14d – „Ad Pompeium” [...] 1923 R. 20.

Dariusz S e w e r y n – O NORWIDZIE DZIEWIĘĆ STUDIÓW

J. P o r a d e c k i. *Motyw wzlotu i wędrówki poety w poezji Norwida*; J. M a c i e j e w s k i. *Pojęcie formy u Norwida*; J. K o r d a c k a. *Barwa i światło jako elementy wizji scenicznej w dramatach Cypriana Norwida*; M. S u g i e r a. *Norwidowska koncepcja tragizmu*; M. M a r c j a n. *Z problemów poetyki nowel C. Norwida*; A. K u r s k a. *O fragmentaryzmie w twórczości Norwida*; W. S z t u r c. *Mit fundacyjny narodu w misterium o Wandzie C. K. Norwida*; A. K o w a l s k a. „*Źródło*” Cypriana Norwida. *Próba odczytania*; J. B a c h ó r z. *Kraszewski o Norwidzie*. „*Prace Polonistyczne*” 45:1989.

Seria XLV „Prac Polonistycznych” z r. 1989 przynosi dziewięć artykułów opublikowanych w ramach obrachunków po Roku Norwidowskim; jak informuje notka redakcyjna, większość tekstów prezentowana była na konferencji zorganizowanej przez Uniwersytet Łódzki w grudniu 1983 r., na który to rok przypadło stulecie śmierci poety*.

Jerzy Poradecki w szkicu *Motyw wzlotu i wędrówki poety w poezji Norwida* stawia sobie ambitne zadanie opisu i interpretacji owych tytułowo wskazanych motywów.

* Zob. omówienie sesji przez B. Stelmaszczyk-Świontek w: „*Studia Norwidiana*” 2:1984 s. 126-133 (przyp. Red.).

Istnieje, jak wiadomo, zarówno rodzima tradycja badawczych zainteresowań dziejami poszczególnych motywów obrazowych w twórczości romantyków (od, powiedzmy, Skwarczyńskiej do Kubackiego), istnieją również inne, bardziej subtelne metodologicznie wzorce w postaci pomysłów np. Bachelarda i Pouleta. Ten ostatni pojawia się nawet w rozprawce Poradeckiego zaraz na wstępie, ale po to tylko, by jego patronat, wraz z kategoriami „krytyki tematycznej”, został od razu wyeliminowany. Innym nie było dane pojawić się choćby w poetyce kwitowania tzw. stanu badań.

Tym trudniejsze zadanie, jakie sobie autor postawił. Wymaga ono bowiem – jeśli je potraktować serio – rzetelnego rozeznania „przednorwidowskich” sensów potencjalnie w tych obrazach zawartych, ich nośności intelektualnej i emocjonalnej, funkcji w dziedzinie organizowania wypowiedzi poetyckich, złóż tradycji, do których należą rozmaite tych obrazów warianty. Niestety, konteksty interpretacyjne z całą pewnością nie są mocną stroną omawianej rozprawki. Niewystarczającą asekuracją jest formuła tematu, podkreślająca, że chodzić będzie o „wzlot” i „wędrowkę” p o e t y, co pozwala ograniczyć problematykę wielkiego toposu homo viator do znacznie skromniejszych rozmiarów. Okoliczność ta nie stanowi przecież dostatecznej racji, by uznać, że motyw poety-wędrowca podejmuje Norwid bezpośrednio z rąk Dantego. W świadomości autora najwidoczniej *Boska komedia* zepchnęła w niebyt *Nie-boską komedię* (wraz z *Niedokończonym poematem*), nie mówiąc już o legionie romantycznych artystów-wojazerów od Byronowskiego Childe-Harolda począwszy, z bohaterem *Sonetów krymskich* i *Ustępu „Dziadów”* oraz podróżnikiem do Ziemi Świętej z Neapolu na czele (bogactwo materiału uzmysławia książka J. Kamionki-Straszakowej¹). Dialog Norwida z Dantem? Świetnie, ale przecież *Boska komedia* należała do żelaznego kanonu aktywnej tradycji poetyki romantycznej i autor *Vade-mecum* włącza się po prostu w ten nurt. Włącza się twórczo, ale miarą jego oryginalności jest raczej odniesienie do współczesnych mu czytelników i interpretatorów Dantego, tzn. do Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego.

Z kolei mówiąc o motywie „wzlotu”, autor zdaje się taką zasadę uwzględniać. Przynajmniej teoretycznie. Trudno bowiem zadowolić się Wielką Improvizacją jako j e d y n y m od czasów Kochanowskiego („Kto mi dał skrzydła...”) godnym uwagi przypadkiem przywołania tego motywu w poezji polskiej przed Norwidem. Jest to jeden z obrazów przewijających się przez teksty młodego Mickiewicza, podlega tam również waloryzacji moralnej (dość przypomnieć początek *Ody do młodości*); w dojrzałym romantyzmie występuje wyraziście w twórczości Słowackiego. Wydaje się, że odpowiedzialny komentator Norwida nie powinien oznajmiać, że oparł się poeta „tendencjom rozwojowym motywu lotu” (s. 205), jeżeli tendencje owe (liczba mnoga) pozostają nie ustalone. Działa tu chyba raczej tendencja do wygrywania Norwida

¹ J. K a m i o n k a - S t r a s z a k o w a. *Zbłąkany wędrowiec: z dziejów romantycznej topiki*. Wrocław 1992.

przeciw romantykom wcześniejszej fazy. Rozważania Poradeckiego zmierzają zatem do stwierdzenia, że „Norwid bardzo negatywnie ocenił treści zawarte w obrazie wzlotu poety” (s. 207), natomiast sam ruch po linii wertrykalnej zsynchronizował – postulatywnie – z ruchem horyzontalnym, co w planie motywiki poetyckiej przejawiać się ma jako przekształcenie wzlatającego „wieszczka” w idącego „proroka”. Wywód zamyka się tezą, że funkcjonowanie obrazów wzlotu i wędrówki u Norwida ma charakter „rzadkiego zjawiska syntezy obydwu motywów, rozwijających się do tej pory własnymi, niezbędными drogami” (212–213). Brzmi to o tyle niekontrowersyjnie, że autor identyfikuje obraz wędrówki nadzwyczaj szeroko, a obraz wzlotu – raczej wąsko; np. potrzeba sporo dobrej woli, aby utarty zwrot „dochodzić do prawdy” („Prawda się razem dochodzi i czeka”) z wiersza *Idee i prawda* uznać za przywołanie toposu wędrówki (s. 212), z kolei w tekście *Krzyż i dziecko* (s. 212) występuje raczej topos żeglugi. Z drugiej strony poza obszarem zainteresowania znalazły się Norwidowe „wzloty” nie pasujące do założonego modelu (np. pamiętny początek *Do zeszej... (na grobowym głazie)* lub zakończenie *Pamięci Alberta Szeligi...*, by pozostać przy *Vade-mecum*).

Studium Janusza Maciejewskiego *Pojęcie formy u Norwida*² podejmuje problem obecny już od jakiegoś czasu w norwidologicznej refleksji. Pewną nowość ujęcia Maciejewskiego stanowić może próba syntetycznego uporządkowania wątków myśli Norwidowskiej, w których pojęcie to funkcjonuje. „Problematyka formy – stwierdza badacz – kryje się za refleksjami dotyczącymi opozycji: wolność – niewola, słowo i litera, nominalność i [...] autentyczność, rozwijanie (budowanie) a formowanie (asymilacja), piękno i ład. Marginesowo towarzyszy norwidowskim rozważaniom o historii, społeczeństwie, narodzie” (s. 216). Nieuchronnie pojawić się musi problem metajęzyka, rozwiązany przez Maciejewskiego w duchu kompromisowym: „Nieodzowne staje się [...] ujęcie myśli Norwida w pewne struktury porządkujące, zewnętrzne wobec tej myśli” (s. 21). Autor deklaruje wykorzystanie kategorii zaczerpniętych od Gombrowicza obok terminów samego Norwida, w razie potrzeby „usztynionych” i skorygowanych dzisiejszą perspektywą (s. 216-217). Ów teoretyczny eklektyzm nie rzutuje raczej na jakość merytorycznej części studium, która ma zresztą charakter w zasadzie deskryptywny, nie zaś interpretacyjno-wartościujący. Badacz nie próbuje też wmawiać czytelnikowi – zgodnie z popularną w polonistyce poetyką – że wybrane do omówienia pojęcie stanowi klucz do Norwidowej myśli czy też łącznik pomiędzy nią a literaturą współczesną: „Forma [...] nie stanowiła dla Norwida tak ważnego problemu, jak np. kompleksy spraw związane z kategoriami pracy czy czynu i słowa.

² Stanowi ono część tematyczną monografii: J. M a c i e j e w s k i. *Cyprian Norwid*. Warszawa 1992 (rozdz. „Norwidowskie pojęcie formy” s. 55-66, z opuszczeniem końcowego fragmentu podsumowującego).

Tym różnił się od wielu pisarzy dwudziestowiecznych – takich jak Tadeusz Peiper, Stanisław Ignacy Witkiewicz czy przywoływany już Witold Gombrowicz – dla których stała się ona znów centralnym zagadnieniem” (s. 226). Nie kryje zarazem swego przekonania o „nikłym chyba związku genetycznym pomiędzy koncepcjami Norwida a Peipera czy Witkacego, a nawet Gombrowicza” (s. 227). Niemniej jednak, doceniając wszystkie te znamiona naukowej odpowiedzialności, historyk literatury sensu stricto ma prawo odczuwać pewien niedosyt, wynikający z czysto w gruncie rzeczy „immanentnej” metody analitycznej, która rezygnuje z próby wpisania odnośnego aspektu terminologii Norwidowskiej w kontekst tradycji; nie – filozoficznej (tę kwituje badacz na początku, wzmiankując arystotelizm, tomizm, Kanta, Hegla, Herbart...), lecz – literackiej. Bo np. gdy czytamy komentarz do rapsodu poetyckiego *Niewola*: „Niewola nie była tu formą, ale konsekwencją uświęcenia czy utrwalenia formy” (s. 222), nasuwa się myśl o Słowackim i jego rozumieniu „formy”. Poglądy Norwida są niewątpliwie godne uwagi „same w sobie”, jednakże ich sens w pełni ujawnić się może dopiero wtedy, kiedy je odnieść do historycznoliterackiego kontekstu. „Poetyckość” czy szerzej – „literackość”, równoznaczna w ostatecznej instancji z zakorzeniem w procesie historycznym, nie jest w dziele Norwida zjawiskiem, by tak rzec, epifenomenalnym w stosunku do jego intelektualnych koncepcji.

Praca Jolanty Kordackiej *Barwa i światło jako elementy wizji scenicznej w dramatach Cypriana Norwida* przedstawia rolę kolorystyki i światłocienia w Norwidowej dramaturgii. Z punktu widzenia tradycji badawczej rozważania te nawiązują do studiów Z. Szmydtowej, I. Sławińskiej, T. Makowieckiego, K. Wyki, nie wnosząc akcentów polemicznych. To właściwie dosyć obszerny katalog przykładów rejestrujący stosowane przez Norwida efekty kolorystyczne i świetlne wraz z próbą określenia spełnianej przez nie każdorazowo funkcji. Autorka odwołuje się do kulturowo utrwalonej symboliki barw (złoto, błękit, purpura), stara się też określić bardziej okazjonalną semantykę (złota jabłoń i błękitne różnie w *Wandzie*, ambiwalencja złotych rekwizytów w *Krakusie*, różowy list Elizy do Erazma w *Aktorze*). Ta właśnie sprawa wydaje się bardziej godna zainteresowania niż np. skonwencjonalizowane w ikonografii znaczenia czerni i purpury; szkoda, że autorka nie poświęciła jej więcej uwagi. Może zresztą istotnie jest tak, że „wyznaczona w tekstach obecność określonych kolorów na scenie jest zwykle związana z ich umownym znaczeniem” (s. 243). Co do drugiego ze wskazanych w tytule elementów wystroju dramaturgicznego J. Kordacka wnioskuje o „mistrzowskim operowaniu światłem zarówno w warstwie językowej utworu, jak i w wyznaczonych w tym dramacie efektach scenicznych” (s. 240). Wraz z uwagą, że „sięgając do środków plastycznych, wpisał Norwid w sceniczną wizję swych dramatów przede wszystkim to, co sam uważał w malarstwie za najcenniejsze – efekty operowania światłem i cieniem. Barwą natomiast posługiwał się bardzo oszczędnie [...]” (s. 243), ustalenia te stanowią jednoznacznie echo opinii

K. Wyki³. Omawiany artykuł może mieć zatem co najwyżej wartość „idiograficzną”, ale w żadnej mierze nie „nomotetyczną”.

Studium Małgorzaty Sugiery *Norwidowska koncepcja tragizmu* wychodzi z założenia, że „ani Hegel, ani Scheler w swojej rozprawie nie potrafili tak określić właściwego naszemu światu tragizmu, jak zrobił to Norwid swoim krótkim stwierdzeniem: «Zawsze – zemści się na tobie: BRAK!...»” (s. 245). Autorka stara się odpowiedzieć na pytanie, jak owa kategoria mieści się w zespole światopoglądowych przeświadczeń poety, skoro „w historiozofii Norwida wynikającej z «dobrej nowiny» Nowego Testamentu nie ma pozornie miejsca na tragizm” (s. 245). W związku z tym zakwestionowaniu ulega pogląd, że losy „pozytywnych” bohaterów dramatów Norwidowskich mają charakter tragiczny: „Czyn, który w ich przypadku równoznaczny jest ze śmiercią, to tylko konieczne dopełnienie i ostateczne potwierdzenie wiedzy zdobytej poprzez metafizyczne poznanie [...]. Nie ci zatem, którzy jak Wanda czy Krakus ponieśli męczeńską śmierć, naśladowując ofiarę Chrystusa [...], mogą być uznani za bohaterów tragicznych, ale ci, którzy zaniechali czynu lub ci, którzy w gorliwości swej przyspieszyć chcieli oczekiwane zdarzenie” (s. 247–248). Do tej grupy zaliczeni zostają: Róża i Oskar (*Stygmata*), Pacholę (*Zwolon*), Kleopatra (*Kleopatra i Cezar*), Rakuz (*Krakus*), Veletrius (*Słodycz*), Rytygier (*Wanda*), Mak-Yks (*Pierścień Wielkiej-Damy*). Czyli – „wszystkie dramaty Norwida [...] ilustrują tę samą, podstawową tezę jego historiozofii” (s. 259), którą odczytuje autorka następująco: „Dziejowy proces kształtują zatem dwie siły. Siła rozwoju [...]. I siła [...] inercji. Tworzą ją losy tych, którzy mają serca «nieżywe» i zatracili tajemnicę własnych przeznaczeń. [...] Zatrata tajemnicy własnych przeznaczeń, która staje się źródłem tragizmu, bywa winą samego człowieka” (s. 260). Ujęcie to wydaje się obciążone arbitralnym zawężeniem kategorii tragizmu. Co wynikało z dwóch powodów. Pierwszy stanowią genologiczne konotacje tego terminu; nie jest to jednak dostateczną racją ograniczania pola uwagi jedynie do scenicznych tekstów Norwida. Bo czy np. w jego liryce kategoria tragizmu właśnie nie bywa ewokowana na poziomie mniej zrjonalizowanym i przez to właśnie głębszym? Drugi powód to wstępne założenie, że „brak”, o którym mówi fragment *Fortepianu Szopena*, tożsamy jest z „tragizmem”. Otóż jakkolwiek byśmy pojęcie „braku” interpretowali, musimy to czynić uwzględniając bezpośredni kontekst, w jakim się ono pojawia. Tymczasem autorka odczytuje przywołany przez nią wers w poetyce izolowanej gnomy, stwarzając przez to sugestię, że zaimek osobowy „tobie” odnosić się ma do adresata osobowego, odbiorcy, a w ostatecznym rachunku do uogólnionego „człowieka”; czyli że formuła ta ma sens antropologiczny. I tak też ją

³ Por. K. W y k a. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. W: t e n ż e. *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Kraków 1989 s. 144.

autorka traktuje. W rzeczywistości ów zaimek ma zupełnie inną – estetyczno-filozoficzną – denotację:

O ty! – co jesteś Miłości-profilem,
 Któremu na imię D o p e ł n i e n i e;
 [...]
 O! Ty – co się w Dziejach zowiesz E r a,
 [...]
 O! Ty – D o s k o n a ł e - w y p e ł n i e n i e,
 [...]
 Zawsze – zemści się na tobie: BRAK!...⁴

Może istotnie cały ten fragment poetyckiego tekstu zarysowuje sytuację, którą wolno nazwać „tragiczną”, ale należy pamiętać, że w samym tekście kwalifikacja taka nie jest – nawet pośrednio – obecna. Stąd wątpliwość, w jakiej mierze wywód M. Sugiery charakteryzuje rzeczywiście N o r w i d o w s k ą koncepcję tragizmu.

Za niezobowiązującym tytułem *Z problemów poetyki nowel C. Norwida* kryje się polemiczna teza Marii Marcjan odnosząca się do poetyki noweli *Łaskawy opiekun*. Autorka usiłuje przeciwstawić się dominującej w literaturze przedmiotu opinii, że jest to utwór skonwencjonalizowany czy też wręcz – jak ocenia I. Sławińska – „słabiutkie, grafomańskie niemal opowiadanie młodzieńcze” (cyt. na s. 266). Odrzucony zostaje również bardziej ostrożny osąd J. W. Gomulickiego („ciężta satyra społeczno-obyczajowa”, cyt. tamże), podobnie jak wszelkie wnioski sugerujące „prymitywizm metody narracyjnej” (s. 270), a Norwidowskie dziełko okazuje się ujawniać „wielopostaciowość i zróżnicowanie ujętej w nowelistyczną formę socjologicznej analizy środowiskowej zainicjowanej w planie fabularnym” (s. 274). Zgodnie z topiką współczesnej norwidologii zjawia się Gombrowicz (s. 276–277). Niemniej jednak ów awans *Łaskawego opiekuna* do rangi wybitnego dzieła o złożonej strukturze i bogatej semantyce nie bardzo przekonuje; prawdopodobnie, stosując analogiczną metodę, można by wykryć analogiczną „złożoność i bogactwo” w wielu XIX-wiecznych obrazkach fabularnych, spośród których chce autorka koniecznie tekst Norwida wyodrębnić i dowartościować. A przecież nie chodzi nawet o to, czy w owej noweli osiemnastoletniego wówczas autora istnieje „druga warstwa”, czyli „uogólnione sensy naddane”, dotąd rzekomo przez komentatorów nie docenione, ale raczej o to, jaka jest tych sensów, by tak rzec, efektywność. Czytanie juveniliów Norwidowskich przez pryzmat twórczości dojrzałej stanowi widać silną pokusę.

⁴ C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 2: *Wiersze. Część druga*. Warszawa 1971 s. 145.

Studium Anny Kurskiej *O fragmentaryzmie w twórczości Norwida* samo jest poniekąd fragmentem, jako że jego zasadnicza część wchodzi do książki *Fragment romantyczny* jako jej ostatni rozdział⁵. Autorka, akceptując pogląd o przynależności Norwida do drugiej generacji romantyków (s. 294), próbuje określić jego twórczy wkład w poetykę fragmentu. Chyba jednak nie jest tak do końca przekonana co do stylistycznej przynależności poety, tak przynajmniej sądzić by można, odnajdując w tekście formuły sprowadzające się do modelu „romantycy a Norwid” (s. 288, 291, 292). To zapewne tylko niekonsekwencja językowa, w której odbija się wszakże pewien nurt sporów o miejsce poety w procesie literackim. Rozważania A. Kurskiej skupiają się wokół trzech pozycji: *Menego*, *Zwolon* i *Vade-mecum*. Zdaniem autorki semantyczna intencja fragmentaryzmu Norwidowskiego jest dwojaka: to „element techniki zapisu. Poeta [...] wykorzystał te cechy stylu, które wpisane były w formę fragmentu od czasu Schlegla i Novalisa” (s. 295); natomiast w przypadku *Vade-mecum* „fragmentaryczność zostaje pogłębiona; polega bowiem nie tylko na fragmentarycznej kompozycji, która poszerza pojemność poszczególnych ogniw cyklu, unosząc jakby sensy w tę przestrzeń między fragmentami, ale przede wszystkim na fragmentowym stylu każdej wypowiedzi lirycznej” (tamże). Nowatorstwo Norwida polegać ma na tym, że „wzbogacił romantyczną kompozycję fragmentaryczną, nadając jej nowy sens. W *Zwolonie* [...] fragmentaryczność [nie jest – D. S.] tylko chwytem stylistycznym, lecz czymś koniecznym, gdyż tylko w formie fragmentarycznej można wyrazić zawartą w tych utworach wizję rzeczywistości: kształt rozbity [...] rejestruje dysharmonię i chaos Świata” (s. 296). Autorka wydaje się jednak nie doceniać romantyzmu przednorwidowskiego, w którego poetyce fragmentaryczność jest zdecydowanie czymś więcej niż przypadkowym „chwytem stylistycznym” czy też kompromisem zrodzonym z „marzenia o kompletności i syntezie” (s. 292). Można tu przywołać np. obserwację Mariana Maciejewskiego o „szczelinach fabularnych” w *Marii Malczewskiego*⁶, która skądinąd stanowiła dla Norwida nie tylko na etapie *Zwolona* element żywej i aktywnej tradycji⁷.

Szkic Włodzimierza Szurca *Mit fundacyjny narodu w misterium o Wandzie C. K. Norwida* cechuje pewien interpretacyjny synkretyzm, czego autor nie wydaje się być świadomy. Analizowany dramat jawi się tu bowiem jako „zapis mitu fundacyjnego narodu [...]”, utwór „o śmierci jako poznaniu istoty bytu” (s. 308), jako dzieło zawierające „ryt fundacyjny narodu, interpretowany przez Norwida w optyce p e r s o -

⁵ A. K u r s k a. *Fragment romantyczny*. Wrocław 1989.

⁶ M. M a c i e j e w s k i. *Śmierci „czarne w piersiach blizny”. O „Marii” Malczewskiego*. W: t e n ż e. „Ażeby ciało powróciło w Słowo”. *Próba kerygmatycznej interpretacji literatury*. Lublin 1991 s. 24.

⁷ T e n ż e. „Spojrzenie w górę” i „wokół”. (Norwid – Malczewski). W: *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*. Wrocław 1977 s. 136-164.

n a l i z m u” (s. 302), jako obraz narodu, który „już u swych początków poprzez ofiarę Wandy wpisany został w chrześcijaństwo” (s. 303–304), wreszcie jako misterium, poprzez które „każdy członek narodowej zbiorowości odnajduje w Wandzie źródła swej narodowej tożsamości” (s. 301). Autor najwidoczniej przechodzi do porządku nad zasadniczą różnicą pomiędzy pojmowaniem czasu w tradycji judeochrześcijańskiej a jego koncepcją zawartą w tzw. religiach kosmicznych⁸. Nie chodzi mi tu bynajmniej o dyskusję światopoglądową, lecz o implikacje historycznoliterackie; autor bowiem głosi, że „Norwid nie odczuwał tego, co wszędzie odnajdywali pozostali nasi romantycy: doświadczenia życia jako istnienia uwarunkowanego koniecznym dochodzeniem do transcendencji. Norwidowi nie trzeba było doświadczenia transcendencji, gdyż owo doświadczenie historia w sobie zawarła. Stąd idea ofiary jako przywołania Odkupienia w historię narodu [...]” (s. 307). To przeciwstawienie Norwida zmistyfikowanym nieco „romantynom” jest tu chyba zbyt pochopne – chrześcijańska (?) sakralizacja Kałubkowego podania o Wandzie, jakiej Norwid dokonuje, w gruncie rzeczy doskonale mieści się w nurcie romantycznego mesjanizmu, jako jego kolejna wersja. Nieporozumieniem jest okazjonalny komentarz W. Szturca do fragmentu *Listów o emigracji*, głoszący, że wedle Norwida jakoby „historia [...] potrzebna jest Bogu jako Jego świadomość” (s. 307). Nie trzeba zbyt głęboko wnikać w typ religijności Norwida, aby zauważyć, że w jego wypowiedziach „Bóg” nie jest jednak równoznaczny z Heglowskim „Duchem” osiagającym obiektywizację w procesie dziejowym.

„*Źródło*” Cypriana Norwida. *Próba odczytania* Anieli Kowalskiej to sympatyczna propozycja ekologicznej lektury XCIII ogniwa *Vade-mecum*: „Pełen bogatych treści poemat eseistyczny *Źródło* to obraz postępującej dehumanizacji, ponura, niemal apokaliptyczna wizja zbliżającej się zagłady człowieczeństwa i przyrody. Trafność sądu i przewidywań Norwida potwierdziła dzisiejsza nauka” (s. 316). Autorka na szczęście nie próbuje pominąć dantejskiej tradycji, w której *Źródło* jest niewątpliwie zakorzenione, przypomina o *Niedokończonym poemacie* Krasińskiego jako bezpośredniej inspiracji („To wezwanie do czuwania nad losami zagrożonej planety – rzucone przez cień Danta w poemacie Zygmunta Krasińskiego – pobudziło wyobraźnię twórczą Norwida” – s. 311). W każdym razie niewielki szkic A. Kowalskiej nie zdradza pretensji do jakiegoś gruntowniejszego zakwestionowania powszechnie przyjmowanego poglądu o zasadniczo antynaturalistycznej orientacji Norwida.

Józef Bachórz (*Kraszewski o Norwidzie*), przypominając krótko historię stosunków pomiędzy obydwojma twórcami, zwraca uwagę na „fakt dotąd nie zauważony – jak

⁸ Zauważa to nawet Eliade, por. *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Opracował M. Czerwiński. Przełożyła A. Tatarkiewicz. Wyd. 3. Warszawa 1993 s. 122-123.

się wydaje – ani przez badaczy biografii i pisarstwa Norwida, ani przez komentatorów twórczości Kraszewskiego. Chodzi tu o powieść *Chore dusze*, w której zawiera się rozbudowane i w „belletrystykę” przetworzone podsumowanie [...] tego, co najgłośniejszy powieściopisarz ówczesny sądził o Norwidzie” (s. 324). Autor *Promethidiona* sportretowany został w postaci Emila Marii Otoskiego, malarza, poety, lepszego w teoretyzowaniu niż w artystycznej praktyce, snoba, megalomana, czasem zdolnego do przenikliwych uwag, heroicznego w swym ubóstwie, lecz liczącego wciąż na zdobycie względów jakiejś damy z pozycją i posagiem. Obraz ten nie odbiega od opinii, jakie na temat Norwida żywili pisarze i krytycy 2. połowy XIX w., co badacz zaznacza już w pierwszych słowach. Godne zainteresowania wydają mu się głębsze, pozaosobiste przyczyny takich opinii, sprowadzające się do odmienności poglądów estetyczno-literackich: „Okieł realisty nie udało się zobaczyć, tym bardziej nie udało się docenić, wartości symboliki Norwida i intelektualizmu jego poezji” (s. 330). *Chore dusze* potwierdzałyby zatem – zdaniem badacza – wyjaśnienie T. F. Domaradzkiego, który tłumaczył niechęć Kraszewskiego przeciwstawnością jego realistycznego i popularnego pisarstwa elitarystycznym i presymbolistycznym tendencjom twórczości Norwida⁹. „Okieł realisty, ufającego potocznemu zdrowemu rozsądkowi, nie udało się przeniknąć Norwidowego «mroku»” – podsumowuje J. Bachórz (s. 330), a czytelnikowi jego szkicu może się w tym momencie nasunąć wątpliwość, jak się ma to stwierdzenie do liryki Kraszewskiego, która bywa mało realistyczna i daleka od „potocznego zdrowego rozsądu” i tkwi wyraźnie w starej tradycji roman-tycznej.

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

Sławomir Ś w i o n t e k – STUDIUM O EGIPSKIEJ TRAGEDII NORWIDA

Elżbieta Ż w i r k o w s k a. *Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C. K. Norwida „Kleopatra i Cezar”*. Lublin 1991 ss. 271. Redakcja Wydawnictw KUL.

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

⁹ T. F. D o m a r a d z k i. *Les post-romantiques polonais: l'exemple de Joseph I. Kraszewski et de Cyprian K. Norwid*. W: *The Canadian Contributions to the Seventh International Congress of Slavists*. The Hague-Paris 1973.