

„KONIECZNY BYTU CIENŃ”:  
IRONIA CYPRIANA KAMIŁA NORWIDA

MICHAŁ MRUGALSKI\*

TŁUMACZYĆ NIEMCOM NORWIDA

Sytuacja Cypriana Kamiła Norwida (1821–1883) w Niemczech napawa optymizmem. Pozwala uwierzyć, że nasze życie jako czytelników nie jest raz na zawsze ustalone i że nie musimy aż do śmierci poruszać się zgodnie z utartymi kanonami. Dzięki Norwidowi można nabrać nadziei, że tuż obok, na wyciągnięcie ręki, jest poeta, którego czytaniu warto poświęcić życie, choć nigdy jeszcze o nim nie słyszeliśmy.

Na wyciągniętą rękę czytelnika czeka proza (Norwid, 1989) i – znaczenie obficie reprezentowana – liryka Norwida. Cykl poetycki *Vade-mecum* (łac. *Pójdź ze mną*, 1866) ma już nawet dwie pełne wersje dwujęzyczne. Do klasycznego przekładu sławisty Rolfa Fiegutha – wydanego w roku 1981 i poprzedzonego słowem wstępnym romanisty Hansa Roberta Jaussa<sup>1</sup> – dołączyła całkiem niedawno wersja Petera Gehrisha<sup>2</sup>. Gehrish, poeta z pogranicznego miasteczka Görlitz/Zgorzelca, włączył zrazu liczne wiersze z *Vade-mecum* do swego pierwszego, debiutanckiego wyboru utworów lirycznych Norwida, zatytułowanego „*Das ist Menschensache!...*” *Ausgewählte Gedichte Polnisch und Deutsch*<sup>3</sup>. W 2012 roku Gehrish wydał antologię *Über die Freiheit des Wortes* zawierającą wiersze Norwida, także z *Vade-mecum*, i tytułowy poemat *Rzecz o wolności słowa*<sup>4</sup>. Rok później na rynku (użycie tego wyrażenia w kontekście

\* Michał Mrugałski – dr hab., Uniwersytet w Tybindze.

<sup>1</sup> C.K. Norwid, *Vade-Mecum: Gedichtzyklus (1866)*. *Polnisch-Deutsch*, przeł. Rolf Fieguth, München 1981.

<sup>2</sup> Tenże, *Vade-Mecum: Gedichtzyklus*, przeł. Peter Gehrish, Leipzig 2017 [dwa wydania].

<sup>3</sup> Tenże, „*Das ist Menschensache!...*”: *ausgewählte Gedichte Polnisch und Deutsch*, przeł. Peter Gehrish, Leipzig 2003.

<sup>4</sup> Tenże, *Über die Freiheit des Wortes: Gedichte und ein Poem*, przeł. Peter Gehrish, Leipzig 2012 [dwa wydania].

poniższych analiz niech będzie mi poczytane za typową norwidowską ironię) pojawił się pod postacią tomu serii „Poesiealbum” najbardziej dotychczas różnorodny wybór wierszy poety<sup>5</sup>. Liczni tłumacze – Jean Paul d’Ardeschah, Karl Dedecius, Rolf Fieguth, który ów wybór zredagował, Peter Gehrisch, Hans-Peter Hoelscher-Obermaier, Jeannine Łuczak-Wild – zmierzili się również z wieloma utworami składającymi się na *Vade-mecum*. Czytelnik może ponadto dowiedzieć się z tego tomu, co o Norwidzie sądzili Jean Paul d’Ardeschah, Wiktor Gomulicki i Jan Lechoń.

Wszystkie tomy przekładów zawierają aparat filologiczny – objaśnienia, biogramy, eseje krytyczne. Naturalnie komentarze Gehrischa, będącego przede wszystkim poetą i popularyzatorem, różnią się od paratekstu wydania z roku 1981, na którego okładce figurują nazwiska dwóch wybitnych teoretyków literatury: Jausa i Fiegutha, różnice dostrzec można też w samych tłumaczeniach. Propozycje Fiegutha są wierniejsze filologicznie, a przez to bardziej awangardowo wypadają w języku niemieckim. Gehrisch częściej niż Fieguth przyznaje pierwszeństwo duchowi czy dykcji niemieczyny, gdy zмага się ona z konstrukcją myśli i zapisem (duchem i literą) wierszy Norwida. Utwory wydają się przez to bardziej udomowione. (Na przykład w *Ironii* Gehrisch pozostawia jedno podkreślenie, podczas gdy Fieguth zachowuje wszystkie pięć; wiersz przez to wydaje się porowaty, szorstki.) Dwujęzyczny tom *Vade-mecum* pod redakcją Fiegutha<sup>6</sup> zawiera pouczające posłowie *Poesie in kritischer Phase...* (*Poezja w fazie krytycznej*); tłumacz wyjaśnia powody, dla których warto zajmować się Norwidem dziś, streszcza recepcję jego dzieła w ogóle i *Vade-mecum* w szczególności, wreszcie odtwarza „strukturę i tematykę «poezji w fazie krytycznej»”. Nie spotkałem dotąd równie wartościowego wprowadzenia do tomu poezji – nie tylko Norwida, którego wiersze niemiecki czytelnik, o ile zapoznał się ze wstępem, może czytać i po raz pierwszy, i z filologicznym zapleczem.

W zestawionej przez Fiegutha historii oddziaływań *Vade-mecum* nie pada ani jedno nazwisko autora z niemieckiego kręgu językowego. W tym esejku postaram się pokazać, jak ewentualna recepcja Norwida mogłaby przewartościować postrzeganie niemieckiej tradycji romantycznej i przygotować drogę na sceny dramatom Norwida, w których jego ironia przejawia się najpełniej. Z drugiej strony będę dowodzić, że uwzględnwszy szerszy kontekst wczesnego romantyzmu niemieckiego – tak jak jawi się on mózgowi, gdy oczy bolą od wpatrywania się w szorstkość i zakrętasy Norwida – polski wizerunek poety mógłby być bardziej jednolity, zwarty i mniej ogólnikowy, rzadziej usiany odwołaniami do abstrakcyjnie i moralizatorsko pojętych „wartości”.

<sup>5</sup> Tenże, *Poesiealbum 305: Cyprian Kamil Norwid*, red. Rolf Fieguth, Wilhelmshorst 2013.

<sup>6</sup> C.K. Norwid, *Vade-Mecum: Gedichtzyklus (1866)...*, dz. cyt.

## ŻYCIE NA UKOS

Lejtmotywności twórczości Norwida to przechodzenie tego, co wzniosłe i idealne, w powszedniość. Natomiast codzienność zaczyna mienić się tajemnicami, które wydają się zdradzać prawdy najistotniejsze – szkoda tylko, że nieprzeniknione. Figury Norwida – dramatyczne, narracyjne, liryczne – wcielają w fikcyjne życie liczne wątki teorii wczesnego romantyzmu niemieckiego, włącznie z najstynnijszym: „Kiedy nadaję sprawom pospolitym sens wyższy, zwykłym – tajemniczy wygląd, znanym – godność tego, co nieznanne, a skończonym przydaję pozoru rzeczy nieskończonych, wówczas je romantyzuję. Odwrotnie operacja ta przebiega wobec wszystkiego, co podniosłe, nieznanne, mistyczne, nieskończone – wszystko to zostanie zlogarytmizowane<sup>7</sup> i przybierze powszedni wygląd”<sup>8</sup>.

Ekscentryczna pozycja Norwida w życiu społecznym i literackim współczesnej mu Polski i Europy koresponduje z tym podwójnym ruchem romantyzowania (potęgowania) i upowszednienia (logarytmizowania). Wszystko musiało zostać przesunięte, wytracone ze zwyczajowego rejestru, ekscentryczne. Swoje najważniejsze utwory napisał Norwid na emigracji we Włoszech, w Paryżu, Wielkiej Brytanii i USA, światowych centrach cywilizacji i kultury. A pisał je w czasie, gdy centrum kultury polskiej przesunęło się z Paryża, gdzie znajdowało się w epoce romantyzmu, do zapóźnionego cywilizacyjnie „kraju”; tak że Norwid umierał w Paryżu – z perspektywy polskiej – zmarginalizowanym; Paryżu-mirażu postępu dla polskich prowincjuszy, a nie miejscu realnych działań politycznych. Nowoczesna kultura wstecznego „kraju” po klęsce powstania styczniowego (1863–1864) ustawiła kordon sanitarny wokół politycznego romantyzmu. Warszawscy pozytywści (realiści) deklarowali pełne zachwyty przywiązanie do poezji romantycznej, odcinając ją jednak od wszelkiej poważnej i rzeczowej działalności. Socjolog inteligencji Jerzy Jedlicki pokazał, w jaki sposób pokolenie pozytywistów skutecznie kanonizowało romantyczną poezję, zamykając ją przy tym w złotej klatce<sup>9</sup>. Na wstrząsających przykładach pisarze epoki pozytywizmu unaoczniali szkodliwość poezji romantycznej dla polityki, cywilizacji i pracy (Henryk Sienkiewicz, *Latarnik*, 1881; Bolesław Prus, *Omyłka*, 1884–1885). Niech poezja nas zachwyca, ale po pracy (warto przypomnieć: Norwid chciał, by piękno zachwycało „do pracy”<sup>10</sup>). Hasła pracy organicznej i pracy u podstaw wyparły romantyczne projekty estetyki

<sup>7</sup> Logarytmizowanie oznacza tutaj po prostu odwrotność potęgowania, podczas gdy potęgowanie jest synonimem operacji romantyzowania.

<sup>8</sup> Novalis, *Fragmente und Studien 1797–1798, Werke*, red. Gerhard Schulz, München 1987, s. 385.

<sup>9</sup> J. Jedlicki, *A Suburb of Europe: Nineteenth-century Polish Approaches to Western Civilization*, Budapest 1999, s. 211–212.

<sup>10</sup> W *Promethidionie* pisał: „Bo piękno na to jest, by zachwycało / Do pracy – praca, by się zmartwychwstało” (Norwid, 1971, t. 3: 440).

życia społecznego; zmieniły się zresztą pojęcia życia, organizmu i organiczności, tak że natura nie materializowała już ducha i nie spirytualizowała materii. Niwelowanie cywilizacyjnego opóźnienia wobec Zachodu i tworzenie nowoczesnego narodu postępować miało według praw ówczesnych nauk matematyczno-przyrodniczych, obejmujących naukę o społeczeństwie. Ostatni istotny poeta romantyczny Norwid – zawsze obcy, jak mawiają Niemcy: „wiecznie niedzisiejszy”, a jednocześnie futurystyczny, jak gdyby przychodzący z przyszłości – wyrażał poprzez swe transfery wzniosłości i tragizmu w dziedzinę codziennej pracy prozaiczne tendencje nadchodzącej epoki wcześniej i dobitniej niż ktokolwiek inny. Słynny cykl wierszy *Vade-mecum* ukończył w roku 1865, w fazie przedświtów pozytywizmu. W słowie wstępnym *Do czytelnika* twierdzi, że poezja „normalniejsza” i wycofuje się na pozycję tylko i aż sztuki, po tym jak za czasów romantyzmu, niczym alfa i omega, anektowała obszary działalności dziennikarstwa (politykę i obyczajowość), ekonomii (kwestię rolną) czy malarstwa (wizyjność): „przejdziemy do Epoki nowej i, śmiałym powiedzieć, *normalniejszej* – poezja albowiem *jako siła* wytrzymuje wszelkie warunki czasów, ale nie wytrzymuje ich zarówno *jako sztuka*. Owszem, zyskuje ona na *potędze* w miarę, o ile zastępuje działalności innych a pokrewnych jej, którzy swego nie robią. Lecz tą drogą zyskując na *potędze*, utracą na *sztuce*”<sup>11</sup>. A jednak coś – owo coś zwie się „ironią”<sup>12</sup> – nie pozwala mu wytrwać przy sztuce dla sztuki.

I chociaż ziemia ze zbiorowego grobu, gdzie ponoć pochowali Norwida, spoczywa w Krypcie Wieszczów Narodowych na Wawelu wraz z prochami Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, jego poezja utrudnia lub uniemożliwia pozytywistyczną kanonizację romantyzmu polskiego, kanonizację przez kastrację lub rozpołowienie, w wyniku którego romantyzm ukazuje się marzycielskim światopoglądem oderwanym od pracy i finansów. O tym oporze stawianym romantyzmowi mówi między innymi *Ironia*.

W słowie wstępnym do przekładu Fiegutha Hans Robert Jausz dowodzi, że Norwida nie można po prostu włączyć do kanonu liryki europejskiej, nie naruszając struktury tego kanonu. Fortunnie się złożyło, że miejsce Norwida w historii liryki wskazane zostało przez romanistę Jausa – nie tylko ze względu na jego notowania na intelektualnej giełdzie, zwłaszcza jako teoretyka procesu historycznoliterackiego. Liryka niemiecka przynajmniej od czasu Stefana Geor-

<sup>11</sup> C. K. Norwid, *Vade-Mecum: Gedichtzyklus (1866)*, dz. cyt., s. 75.

<sup>12</sup> Zob. najszerzej dotąd cytowane prace o Norwida koncepcji ironii: S. Kołaczkowski, *Ironia Norwida*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, red. Stanisław Pigoń, Warszawa 1968 [1933]; B. Wosiek, *Ironia w liryce Norwida*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 1958, t. 6, z. 1; J. Błoński, *Norwid wśród prawników*, „Twórczość” 1967, nr 5; J. Puzynina, *Ironia jako element języka osobniczego*, [w:] *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. Jerzy Brzeziński, Zielona Góra 1988; van A. Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1997; A. Seweryn, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013.

gego, a wraz z nią teoria poezji, orientują się na Francję i francuski symbolizm. Słowo wstępne Jausa<sup>13</sup> odnosi się nieustannie do wizji historii literatury określonej przez *Strukturę nowoczesnej liryki* Hugona Friedricha<sup>14</sup> i do pism Waltera Benjamina o śladach Paryża II Cesarstwa w poezji Baudelaire’a<sup>15</sup>. Jaus proponuje formę żywotów prostopadłych: linie życia Norwida i Baudelaire’a przecinają się w stolicy świata rozwiniętego kapitalizmu, by biec w diametralnie różnych – czyli według romantycznej „logiki” komplementarnych – kierunkach. Podczas gdy Jaus za Benjaminem uznaje warunki społeczno-gospodarcze za to, co wyparte, „poezji czystej” Baudelaire’a, liryka Norwida wyrażać ma *explicite* to, co u Baudelaire’a zapomniane i oddziałujące przemożnie na poetykę właśnie przez to, że zostało zapomniane<sup>16</sup>. Ponadto Baudelaire, strzegąc czystości swej liryki, poklasyfikował skrętnie tematy i na zasadzie jakiegoś ekscentrycznego *decorum* przyporządkował je różnym gatunkom, które uprawiał (obok liryki, poematy prozą, eseistyka itd.). Natomiast liryka Norwida wyraża wszystko, co – jak zdaje się sądzić poeta – powinno zostać wypowiedziane, dlatego nie jawi się Jausowi auratycznym dziełem sztuki, lecz formą otwartą, wyprzedzającą o kilkadziesiąt lat osiągnięcia wielkiej awangardy<sup>17</sup>. Liryka Norwida jest tak szeroko otwarta, że wchłania filozofię, na pewno wypełnia jej Hegłowską definicję „własnego czasu pochwyconego myślami”<sup>18</sup>. Te cechy sprawiają, że w kanonie otwiera się nisza dla Norwida: składa on atrakcyjną ofertę współczesnym poetom, alternatywną wobec głoszonego przez Friedricha na podstawie lektury

<sup>13</sup> H.R. Jaus, *Vorwort zur ersten deutschen Ausgabe von Cyprian Norwids „Vade-mecum”*, [w:] Cyprian Kamil Norwid, *Vade-mecum. Gedichtzyklus (1866). Polnisch-Deutsch*, przeł. Rolf Fieguth, München 1981. Przekład polski: *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, przeł. Michał Kaczmarkowski, „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4.

<sup>14</sup> H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978.

<sup>15</sup> Tłumaczono na polski również poszczególne eseje (W. Benjamin, *O kilku motywach Baudelaire’a*, przeł. Barbara Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5 i 6; także jako *O kilku motywach u Baudelaire’a*, [w:] *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. Adam Lipszyc, Anna Wołkowicz, Kraków 2012; *Park Centralny*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań 1975; *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań 1975). Pomysł, by zestawiać Norwida z Baudelaire’em, realizowany metodycznie w Polsce od lat 60. (M. Żurowski, *Norwid i symboliści*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4; A. Lisiecka, *O baudelaizmie „Vade-mecum”*, „Twórczość” 1968, nr 3), podjęły niedawno Maria Delapèriere (*Norwid i Baudelaire: zbliżenie przez sztukę*, [w:] *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. Tomasz Mizerkiewicz, Agata Stankowska, Poznań 2007, s. 283–296), Magdalena Jońca (*Baudelaire o Guysie, Norwid o Guyskim. Dwa głosy o sztuce*, „Litteraria” 2010, nr 38, s. 59–72) i Magdalena Siwiec (*O kilku motywach Norwida i Baudelaire’a*, „Studia Norwidiana” 2018, z. 36, s. 73–93).

<sup>16</sup> H. R. Jaus, *Vorwort zur...*, dz. cyt., s. 14.

<sup>17</sup> Tamże, s. 15-16.

<sup>18</sup> Tamże, s. 17.

Baudelaire’a, Rimbauda i Mallarmégo odprzedmiotowania i od-podmiotowania liryki nowoczesnej, bez reszty oddającej się żywiołowi języka, języka postrzeżanego jako autonomiczny „organizm”, nie zaś narzędzie komunikacji w sprawach aktualnie ważnych. Wraz ze śmiercią Paula Celana model ten zdaje się tracić aktualność – powiada Jauss<sup>19</sup>.

## IRONIA I PEŁNIA: ROMANTYCZNA EKONOMIA

*Ironia* jest 35. wierszem z cyklu *Vade-mecum*. Ironia jawi się w tym wierszu epifenomenem ciężkiej pracy (nad kształtem dzieła sztuki lub społeczeństwa). Przypisuje się jej również funkcję tarczy czy kamuflażu w walce, w której obrońcy *status quo* stosują znaną broń psychologiczną – strach przed śmiesznością, *peur du ridicule*.

1.

Żeby to można arcydzieło  
 Dłutem wyprowadzić z grubych brył –  
 I żeby dłuto nie zgrzytnęło,  
 Ni młot je ustawicznie bił a bił!...

2.

Żeby to tchem samym harmonii  
 Można było kręcić wozów oś,  
 I bez skrzygnięcia wstecz ironii  
 Żeby się udało zrobić coś...

3.

Och! Jakże *spalby sobie człowiek*,  
 W wyższy nad skargi ustawiczne,  
 Lecz cóż? – gdy jeszcze i u powiek  
 Roz-siędą się sny ironiczne!!

4.

Uczucie zwiedza bez ironii  
 Szlaki *bite cudzym cierpieniem*,  
 Lecz kto był *pierwej tam*, wie o niéj,  
 Że jest – koniecznym bytu cieniem.

5.

Ty myślisz może, że wiek złoty  
 Bez walk, sam, przyjdzie do ludzkości –  
 A gdzież?... powiodą pierw te *cnoty*,  
 Od których *cofa strach śmieszności!*...

<sup>19</sup> Tamże, s. 20.

<sup>20</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, 1971, t. 2, s. 54–55.

Przyjrzymy się bliżej semantyce wypowiedzi wierszowej – temu, jak za pomocą tropów, figur i paralelizmów zestawia ze sobą różne kształty i znaczenia. W drugiej strofie „ironia” nakłada się na skrzywienie osi wozów, wywoływane zwykle przez siłę ciężenia i tarcie. „S-krzypnięcie wstecz ironii” zostaje zrównane za pomocą paralelizmów składniowo-kompozycyjnych z przywoływanymi w pierwszej strofie odgłosami bicia młotem, zgrzytaniem dłuta – czyli z objawami towarzyszącymi wykorzystaniu sił natury w procesie celowej pracy (tutaj: artystycznej). Tworząc dzieła sztuki, wielkie idee społeczne (por. strofa piąta), należy uwzględnić również fizyczny wysiłek, inwestycję energii potrzebnej do nadania siłom natury zamierzonego kierunku. (Wiersz stałby się analogonem maszyny fabrycznej, także opierającej się na przemysłnym wplątaniu sił natury w realizację planowego zadania.) Niższa – związana z pracą i wysiłkiem – strona ideału wywołuje ironię, jej skrzypliwy głos zaburza harmonię – fałszywą, bo wynikającą z zamykania oczu na rzeczywistość, z ucieczki w sen – i w imię ideału wzywa do przyjęcia na siebie roli śmiesznego Sokratesa (ostatnia strofa).

Ten, kto mówi w wierszu, wydaje się wyznawcą zupełnie innej koncepcji ironii od powszechnie przyjmowanego rozumienia ironii romantycznej: „Romantycy manifestowali za pomocą ironii swą swobodę twórczą, wyzwolenie procesu kreacyjnego od obiektywizujących go, ale zarazem ograniczających reguł klasycyzmu”<sup>21</sup>. Ale nawet przebiwszy się przez sferę szkolnych uproszczeń, można nie pozbyć się wrażenia, że *Ironia* Norwida ma niewiele wspólnego z prototypową teorią ironii sformułowaną przez reprezentantów wczesnego romantyzmu jenajskiego, braci Schleglów, Novalisa. Hegel, Søren Kierkegaard i Paul de Man nauczyli nas, że romantyczna ironia wyraża bezczynność i bezradność – w żadnym wypadku pracę<sup>22</sup>. Ironia wczesnych romantyków miała wynikać z niemożności działania, odczuwanej przez egoistyczny i słaby podmiot nowoczesny, śniący jednocześnie sny o wszechpotędze, zastępujące – jemu lub jej – realne działanie. W tym sensie ironiczna byłaby *Wielka improwizacja* Mickiewicza, ale na pewno nie poezja Norwida, nie wiersz *Ironia*. Gdyby jednak przyjąć wskazówkę, jaką daje wiersz Norwida, i serio poszukać związków ironii z pracą, która napotyka opór materii, bo sama jest fizyczna, to można w pismach wczesnych romantyków niemieckich, niekojarzonych zwykle z Norwidem<sup>23</sup>, odnaleźć niedostrzeganą zazwyczaj koncepcję ekonomicznej ironii reprezentacji. Za sprawą Norwida ironia wczesnych romantyków staje się pro-

<sup>21</sup> M. Ingłot, *Romantyzm: Słownik literatury polskiej*, Gdańsk, 2007, s. 79.

<sup>22</sup> G.W.F. Hegel, *Ästhetik I*, [w:] tegoż, *Werke*, t. 13, red. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986, s. 93–99; S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. Alina Djakowska, Warszawa 1999; P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. Andrzej Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.

<sup>23</sup> Nawet Arendt van Nieukerken, autor najbardziej śmiałego zestawienia Norwida z wczesnym romantyzmem niemieckim, przypisuje Norwidowi zaledwie pośrednią znajomość pism romantyków jenajskich (A. van Nieukerken, dz. cyt.).

duktywniejsza i bardziej doczesna (bardziej z tego, a mniej z wielkiego, świata), aktywniejsza. Z drugiej strony, odnosząc nowo uzyskany model polityczno-ekonomicznego romantyzmu z powrotem do poezji Norwida, odkryjemy niespodziewaną teoretyczną spójność dzieła, nietłumiącą jednak heterogeniczności i dialogowości. Wzajemne oświetlanie się polskiego poety i niemieckiego romantyzmu obiecuje obustronne korzyści.

Ulubiona gra ludzi XIX stulecia polega na przypisywaniu przeciwnikowi abstrakcyjności, udowadnianiu, że myśl rywała tkwi na jałowym biegu i nie zahacza o rzeczywistość pozajęzykową – tak właśnie poczynił sobie Hegel z Friedrichem Schellingiem i romantykami, Karol Marks z Heglem, Kierkegaard z Heglem i romantykami, Michaił Bakunin z Marksem itd. Sami romantycy najęscy również zaczynają walkę o przestrzeń życiową od stawiania oskarżeń o abstrakcję i bezświatowość. Obawiając się, że publiczność uzna ich za naśladowców Friedricha Schillera, zależnych od jego rozprawy z roku 1795 o twórczości naiwnej i sentymentalistycznej<sup>24</sup>, główne siły natarcia skierowali przeciw proponowanemu przez Schillera ujęciu ideału nowoczesnego. Poezja nowoczesna jest sentymentalistyczna<sup>25</sup>, bo wyraża dążenie do ideału nowoczesnego, podczas gdy Grecy wcielają ideał starożytny. Schiller opisał ideał, opierając się na Kantowskiej „idei regulatywnej”, jako nieskończony, a zatem z najwyższym prawdopodobieństwem nieosiągalny<sup>26</sup> – i dobrze, gdyż liczy się dążenie do Nieskończonego, ono bowiem umożliwia cnotę dla samej cnoty, a nie dla nagrody, zawsze skończonej. Friedrich Schlegel nie chce wyrzec się greckiej konkretności; stawia wszystko na teorię „realnego ideału” lub „obiektywności stosowanej”<sup>27</sup> (dalej jako Ät, z numerem fragmentu). Schlegel zarzuca Schillerowi, że zakładana przezeń nieosiągalność ideału pozbawia sztukę i jej teorię wymiaru praktycznego, pragmatycznego; bez niego zajmujący się ideami zmieniają się w chińskich bonzów, kontemplujących czubek własnego nosa (Ät, 121). Norwid przejął obraz chińskości jako bezczynności, choć zmienił płęć tej alegorycznej postaci:

Poezja, która zapomina o tym, że *ona coś robić powinna* – zapomina przez to samo o zdrowej estetyce. Ja takiej poezji nie rozumiem *dla tego samego, dla czego bardzo piękna kobieta*

<sup>24</sup> F. Schiller, *Über naive und sentimentalistische Dichtung*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, t. 5, red. Herbert G. Göpfert, München 1962. Przekład polski: *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. Irena Krońska, [w:] tegoż, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, red. Jerzy Prokopiuk, Warszawa: PIW, 1972, s. 694–779.

<sup>25</sup> Termin tradycyjnie tłumaczony na polski – moim zdaniem błędnie – jako „poezja sentymentalna”. Schiller jednak nie używa słowa *sentimental*, najbliższego odpowiednika polskiego „sentymentalny”, ale *sentimentalistisch*. Ma on wydźwięk uczoności i abstrakcyjności – odnosi się nie do samego uczucia, sentymentu, ale to pewnej konieczności dziejowej, która wszelkie sentymenty warunkuje.

<sup>26</sup> F. Schiller, *Listy...*, dz. cyt., 417–418

<sup>27</sup> F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. Carmen Bartl, Kraków 2009.



w Chinach nie może się ruszyć z miejsca, bo ma otyłe formy, i nie może nic ręką dotknąć, bo ma palców kształty zepsowane konserwacją palców i bałwochwalstwem paznokci! Ale Nausika, córka królewska u Homera, dlatego jest taka piękna, iż do rzeki chodzi prac bieliznę! [...] Jest pewna porcja użyteczności, która jest warunkiem piękna.<sup>28</sup>

Kiedy zaś Schiller przedstawił w tym samym 1795 roku w szeregu listów o estetycznym wychowaniu człowieka swą filozofię polityczną<sup>29</sup>, Schlegel rekapitulował ją czy karykатуrował, jak gdyby w istocie była to filozofia odraczenia i pasywności<sup>30</sup>.

Wcześni romantycy – emblematyczną postacią jest Novalis, mistyk i asesor w elektorsko-saksońskim dyrektorium salin w Weißenfels – uważali samych siebie za filologów realnej pracy czy praktyki, która polega na czynieniu ideału realnym a realności idealną. „żyć klasycznie, i realizować w sobie praktycznie starożytność, oto szczyt i cel filologii” (Ät, 147); prawdziwa filozofia przyszłości łączyć ma poezję z praktyką (Ät, 153). Właśnie tę maksymę realizować miała superpowieść Johanna Wolfganga Goethego *Lata nauki Wilhelma Meistra* (1795), stawiana przez romantyków (z wyjątkiem Novalisa) za wzór literatury przyszłości, zespajającej nieskończony ideał z konkretem, cielesnością spełnienia. Jak podsumowuje Adam Müller, w *Wilhelmie* poezja, reprezentowana przez Natalię, łączy się z Teresą, alegorią ekonomii i gospodarności<sup>31</sup>. Tak powieść wystawia nam „wielki spektakl ludzkości i sztukę nad sztukami, sztukę życia”<sup>32</sup>. Nieco później Müller, główny reprezentant tak zwanego romantyzmu politycznego, wyciągnął ostateczne wnioski z wczesnoromantycznych założeń, starając się wywieść naukę o gospodarce i zarządzaniu państwem z zasad sformułowanych zrazu dla sztuki, szczególnie sztuki dramatycznej<sup>33</sup>. Müller zresztą oryginalnie skorelował ironię z tragizmem; pozbawiony ironii dramat jest zaledwie

<sup>28</sup> C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 5, red. Juliusz W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 558.

<sup>29</sup> F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, t. 5, red. Herbert G. Göpfert, München 1962, s. 569–669.

<sup>30</sup> G. Oesterle, *Friedrich Schiller und die Brüder Schlegel*, „Monatshefte” 2005, vol. 97, no. 3, s. 461–467; P.A. Alt, *Schiller: Leben – Werk – Zeit*, München 2000, s. 313–323, 47–51; Y.G. Mix, *A.W. Schlegels Positionierung im literarischen Feld um 1800 (Bürger, Schiller, Voß)*, [w:] *Der Europäer August Wilhelm Schlegel: Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*, red. York-Gothart Mix, Jochen Strobel, Berlin–New York 2010, s. 47–51; M. Mrugalski, *Romantyzm. Najnowszy antyk. Greckie źródło niemieckiego i polskiego romantyzmu*, „Prace Filologiczne” 2010, t. IX, s. 55–78.

<sup>31</sup> A. Müller, *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur*, [w:] *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, t. 1, red. Walter Schroeder, Werner Siebert, Neuwied–Berlin 1967, s. 57.

<sup>32</sup> F. Schlegel, *Über Goethes Meister*, [w:] tegoż, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, t. 2, red. Ernst Behler, München–Paderborn–Wien–Zürich 1967, s. 143.

<sup>33</sup> A. Müller, *Fragmente über die dramatische Poesie und Kunst*, [w:] *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, t. 1, red. Walter Schroeder, Werner Siebert, Neuwied–Berlin 1967, s. 141–157; Tenże, *Über die dramatische Kunst*, [w:] tegoż, *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, t. 1, red. Walter Schroeder, Werner Siebert, Neuwied–Berlin, 1967,

płaczliwy, a nie istotnie tragiczny<sup>34</sup>. Prawdziwa powaga wymaga według romantyków ironii.

Podstawowym pojęciem romantycznych gier myśli jest „wymiana”, *Tausch*. Dotyczy ono tyleż dialogicznej sztuki czy sztuki dialogu, ile ekonomii. Wymianę uruchamia oczywiście „brak”, subiektywnie ujmowany jako „potrzeba”. Wystarczy przypomnieć, że Hegel nazwał społeczeństwo obywatelskie – pośredniczące między instytucjami państwa a rodziną – „systemem potrzeb”<sup>35</sup>. Taki system potrzeb i zaspokojen najwyraźniej prezentuje się – twierdzą romantycy, a najbardziej spośród nich dobitnie August Wilhelm Schlegel w swych głośnych i wpływowych wykładach o dramacie<sup>36</sup> – w dziedzinie sztuki; człowiek bawi się w dramat i teatr, bo odczuwa przyrodzoną potrzebę naśladowania; w ten sposób działając instynktownie, uzupełnia przy okazji swe deficyty. Stąd bierze się kompatybilność sztuki z ekonomią i predylekcja romantyków do projektowania estetyki społeczeństwa. Przede wszystkim teatr, zwłaszcza tragedia, dowodzi naocznie prawdziwości romantycznej antropologii opartej na przyrodzonych i nadprzyrodzonych potrzebach: grecka tragedia jest najwyższą z form artystycznych, ponieważ zaspokaja najszersze spektrum potrzeb – zarówno zmysłowych, jak i nadzmysłowych<sup>37</sup>. Taką antropologię i filozofię sztuki podchwytuje ten, kto mówi w innym niezwykle ważnym wierszu z *Vade-mecum* – *Fortepianie Szopena*. Realny ideał dzieła sztuki, zwany tutaj „Dopelnienie” czy „Doskonale-wypełnienie”, zawsze ostatecznie demonstrować właściwą temu światu kondycję „braku”, „niedostatku”. Wielkie dzieła sztuki zaledwie oznaczają tę pełnię. Konotują zatem jej nieobecność.

O! Ty... *Doskonale-wypełnienie*,  
Jakikolwiek jest Twój i gdzie?... znak...  
Czy w *Fidiasu*? *Dawidzie*? czy w *Szopenie*?  
Czy w *Eschylosowej* scenie?...  
Zawsze – zemści się na tobie... BRAK!

s. 141–291; Tenże, *Lehre vom Gegensatz*, [w:] tegoż, *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, t. 2, red. Walter Schroeder, Werner Siebert, Neuwied–Berlin 1967, s. 195–250; Tenże, *Prolegomena einer Kunst-Philosophie*, [w:] tegoż, *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, t. 2, red. Walter Schroeder, Werner Siebert, Neuwied–Berlin 1967, s. 151–187; Tenże, *Die Elemente der Staatskunst*, Berlin 1809; Tenże, *Versuch einer neuen Theorie des Geldes mit besonderer Rücksicht auf Großbritannien*, Leipzig–Altenburg 1816.

<sup>34</sup> A. Müller, *Ironie, Lustspiel, Aristophanes*, [w:] tegoż, *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, t. 1, red. Walter Schroeder, Werner Siebert, Neuwied–Berlin 1967, s. 240.

<sup>35</sup> G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł. Światosław Florian Nowicki, Warszawa 1990, s. 524–528; Tenże, *Zasady filozofii prawa*, przeł. Adam Landman, Warszawa 1969, s. 189–208.

<sup>36</sup> A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, *Kritische Schriften und Briefe*, t. 5, red. Edgar Lohner, Stuttgart 1966, s. 17–29.

<sup>37</sup> Tamże, s. 61.

– Piętnem globu tego – niedostatek:  
*Dopelnienie?... go boli!...*  
 On – *rozpocząć* woli  
 I woli wyrzucać wciąż przed się – zadatek!  
 – Kłós?... gdy dojrzał – jak złoty kometa –  
 Ledwo że go wiew ruszy –  
 Dészcz pszenicznych ziarn prószy,  
 Sama go doskonałość rozmieta...<sup>38</sup>

Inną nazwą tego koniecznego braku, warunkującego i rozsadzającego pełnię, jest ironia – jeżeli wierzyć lekcji *Rzeczy o wolności słowa* (1869), gdzie przedstawia się ironię jako „społeczności winę”<sup>39</sup>, a zatem: dług, brak. Absolutna, boska pełnia byłaby na pewno czymś lepszym od ironii, lecz fałszywa powaga, udająca pełnię bez ironii, wypada w oczach mówiącego w *Rzeczy...* znacznie gorzej. Także u wczesnych romantyków jenajskich mierzy się brak, który wywołuje wymianę i dialog, ożywcze pomieszenie znaczeń, wedle ideału całości, pełni<sup>40</sup>. I tak jak u Norwida: dobrą całość od fałszywej powagi odróżnia dwubiegunowość tegoż całościowego ideału, jego bipolarność, kontrastowość, zapewniająca poczytne miejsce ironii. Wspominałem o ironii jako istotnym składniku tragedii. Norwid wyraża myśl o biegunowym charakterze pełni szczególnie chętnie w dramatach, które z natury rzeczy przedstawiają wcielanie się inteligibilnego sensu („idei”) w ciała aktorów. W dramacie *Aktor* (1861–1864) okazuje się, że ideał pozbawiony „dołu” i elementu pracy jest brudny: „Co zaś do nizin prawdy, dodam, że jeżeli / Maluje się tak ściśle jak niski realizm, / Czemu nie spytać, skąd też kochankowie mieli / Czasu dość od prac dziennych? Lub skąd co jeść wzięli? Inaczej jest to tylko *brudny-idealizm*”<sup>41</sup>. Brudny jest idealizm, który nie zawiera realiów pracy; także głodny intelektualista Mak-Yks w *Pierścieniu Wielkiej Damy...* (1872) cytuje wielce praktycznego i przez to sokratycznego<sup>42</sup>, a zarazem hiperromantycznego poetę Byrona:

Słusznie Byron mówi: że odwaga  
 Mężów starożytnych po wielokroć  
 Od strawności dobrej zależała!...  
 Wybrzmiewa to jak cynizm... komu?... im,  
 Którzy, na tragedię patrząc z dala,

<sup>38</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 2, s. 145–146

<sup>39</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 3, s. 598.

<sup>40</sup> F. Schlegel, *Das lyrisch-dramatische Zeitalter*, [w:] *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, t. 11, red. Ernst Behler, München–Paderborn–Wien 1958, s. 79.

<sup>41</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 4, s. 370.

<sup>42</sup> W wykładach o Juliuszu Słowackim Norwid stwierdza: „Byron – *Sokratesem jest poetów*”, ponieważ potrafił „żywić poetyczny” zrealizować w codziennym życiu. „*Ecce poeta!*” (Norwid, 1971, t. 6, s. 415).

Nie zbliżając się do *Fatum* nigdy  
 I nie dotykając palcem bożków,  
 Przez to właśnie stają się bałwochwalcami!<sup>43</sup>

## IRONIA W DRAMACIE: PERMANENTNE KRYPTOPARABAZY

Wcześni romantycy wszędzie dostrzegali idealno-realne dublety: w języku (znak–oznaczane), w antropologii (potrzeby zmysłowe i ponadzmysłowe), w estetyce (zmysłowy czar i udział w królestwie idei). Również na ideał państwa romantyków składają się *oeconomia divina* i wiedza o gospodarce<sup>44</sup>. Produktowność myślenia i mówienia wynika według filozoficzno-poetyckich zapisków Friedricha Schlegla z faktu, że fundamentem wszelkiej filozofii i poezji jest nieustanne spięcie dwóch zasad podstawowych (*Grundsätze*), dwóch intuicji – absolutnego oglądu tego, co realne, i absolutnego oglądu tego, co idealne<sup>45</sup>.

W rzeczywistości fundamentalnie steatralizowanej, w której reprezentacja prezentuje również samą swą właściwość bycia reprezentacją, człowiek staje się znakiem innego znaku, ciałem dla innego ciała – a wszystko w ramach systemu braków, potrzeb i widm rozdartych doskonałości. Dlatego antropologia Adama Müllera uczy o monologicznych, dialogowych i dramatycznych naturach, zrównując całą osobowość z formą sceniczną – znakowej i cielesnej – obecności<sup>46</sup>; w dramacie objawia się w pełni nie tylko natura człowieka, ale też – powiada Norwid – języka: „Mowa, *dlatego że jest mową*, musi być nieodzownie *dramatyczną!* I jakże byłaby inaczej mową? *Monolog* nawet jest rozmową ze sobą albo z duchem rzeczy”<sup>47</sup>. Oto istota ekonomii poetycznej romantyków: najidealniejsza rzeczywistość czy najrealniejszy ideał są najbardziej teatralne – obecne cielesnie i określone całkowicie przez akty mowy (decyzje) protagonistów, którzy prezentują się w swoich realnych stosunkach; rozwój akcji oznacza wszak odkrywanie prawdy o relacjach między ludźmi.

Teoretyczne pisma Norwida powtarzają – świadomie lub nie – tak wiernie tezy niemieckich romantyków, że szkoda byłoby poprzestać na porównywaniu ich z oryginałami z początku XIX wieku<sup>48</sup>. Bardzo dobrze rokuje natomiast

<sup>43</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 5, s. 227.

<sup>44</sup> A. Müller, *Die Elemente*, dz. cyt., s. 85.

<sup>45</sup> F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, t. 18, red. Ernst Behler, München–Paderborn–Wien–Zürich 1963, s. 521.

<sup>46</sup> A. Müller, *Monologische, dialogische und dramatische Naturen*, [w:] tegoż, *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, t. 1, red. Walter Schroeder, Werner Siebert, Neuwied, Berlin 1967. S. 141–143.

<sup>47</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 5, s. 232.

<sup>48</sup> Norwida *Widowiska w ogóle uważane* (Norwid, 1971, t. 6: 388–394) streszczają A.W. Schlegla *Vorlesungen über dramatische Kunst*, powtarzając ich najważniejsze tezy antropologiczne (s. 390: akcja wynika z wewnętrznej potrzeby działania w życiu, wyraża ducha

wzięcie na warsztat relacji między teorią i dramatami: to istotny dublet twórczości Norwida. Produktywna ironia generuje przedstawienie w utworach dramatycznych, zbliżając inteligibilność do – co najmniej wirtualnych – ciał aktorów, reprezentując przy tym samą siebie – w teorii i światotwórczej praktyce. W przeciwieństwie do braci Schległów czy Novalisa Norwid potrafił stworzyć wspaniałe dramaty teorii, w których ironia przenosi teorię w fikcyjne światy (i *vice versa*). Dzięki ironii dramat pokazuje się jako to, czym w istocie jest: jako najbardziej ekonomiczna spośród wszystkich sztuk, *the art of the deal*<sup>49</sup>.

Dramaty wytwarzają efekt prawdy w formie ironicznego dubletu. Nie tylko – jak to dramaty – zawierają konflikty przeciwstawnych zasad, nieraz wcielonnych w postaci alegorie, jak Krakus i Rakuz<sup>50</sup>, ale same jako całość zawierają się w dyptykach, budowanych na zasadzie kontrastu i dopełnienia: *Tyrtej i Za kulisami* (ok. 1865), *Pierścień Wielkiej Damy czyli Ex-machina Durejko i Miłość czysta u kąpieli morskich* (ok. 1872). „Albowiem mam w naturze, iż każde zjawisko napotkane przypomina mi zaraz odpowiadającą mu sprzeczność, i ta ironia jest duchowi mojemu jako Mefistofeles Faustowi towarzysząca”<sup>51</sup> – pisze Norwid w liście.

Prawda o prawdzie, że jest ona podwojoną, zbudowaną na zasadzie komplementarności i nieprzystawalności całością, którą przede wszystkim wystawia się w teatrze, wyrażają dramaty Norwida tak, że ich milczący podmiot powierza ich wyrażenie różnym protagonistom. Te fragmenty stają się emblematami całości. I tak w dyptyku *Tyrtej/Za kulisami* prawdę wypowiada aktor grający aktora i autora, a robi to ze względu na okoliczności – przestrzeń za kulisami współczesnego teatru, gdzie wstawia się jego tragedię historyczną *Tyrtej*. Za kulisami trwa bal maskowy, który z natury swej ma charakter powszechnego teatru, gdzie każdy jest aktorem i widzem zarazem („*Dans un spectacle, dans un bal, chacun jouit de tous*” – Baudelaire, *Fusées* 1). Norwid potęguje dodatkowo teatralność tego teatru w teatrze, czyniąc go aluzją do konkretnych wydarzeń najnowszej historii, tak że ten teatr-bal gra inny teatr-bal. Pierwowzór stanowiły bale, które rosyjscy okupanci organizowali w objętej powstaniem styczniowym Warszawie i tuż po upadku powstania (1863–1864)<sup>52</sup>. Bale – te czasowe odstępstwa od normalności – miały inscenizować normalność. Przy tym niektórzy

---

ogólności). Od Adama Müllera może pochodzić trójpodział monolog-dialog-trialog (albo pełny dramat) i jego odniesienie do cnót ludzkich.

<sup>49</sup> J. Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Berlin–Zürich 2004, s. 116–118; J. Vogl, *Das Gespenst des Kapitals (minima oeconomica)*, Berlin–Zürich 2011, s. 139.

<sup>50</sup> W tragedii *Krakus. Książę nieznan*y (1851, 1861). Por. C.K. Norwid, *Krakus. Der unbekannte Fürst. Eine Tragödie*, Borchel 2014.

<sup>51</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 5, s. 367.

<sup>52</sup> B. Oleszkiewicz, „*Dziady*”, *historia, romantyzm*, Gdańsk 2008, s. 17–20.

goście nie byli po prostu przebranymi gośćmi, ale żandarmami z powodu niskiej frekwencji przebranymi za przebranych gości. Między nimi krążyli szpicle rządu rosyjskiego i agencji tajnego rządu powstańczego, maskujący się za pomocą jaskrawych przebrań<sup>53</sup>. Okupacja i atmosfera powszechnego spisku – bardzo polskie zjawiska – potęgują zwykłą teatralność społeczeństwa, opisywaną przez socjologów i antropologów wszystkich szerokości geograficznych.

To zapewne jedna z przyczyn, dlaczego wielcy poeci naszych wschodnich sąsiadów: Fiodor Dostojewski i Iwan Franko uważali Polaków za urodzonych aktorów, Konradów Wallenrodów<sup>54</sup>, czyli zamaskowanych zdrajców, gotowych zawsze wbić nóż w plecy, bez względu na to, jak dobrze ustawią się w narzuconej Polakom formie społecznej. Wybiegając w przyszłość, w *Za kulisami* Norwida czytelnik może rozpoznać początki tego rozpowszechnionego w stalinowskiej Europie habitusu, który Czesław Miłosz nazwał zapożyczonym z islamskiej jurysprudencki terminem „ketman”.

Wróćmy jednak za kulisy, by obejrzyć ironię w działaniu. Omegitt, twórca *Tyrteja*, występuje na balu incognito, chociaż i tak wszyscy przejrzeni jego grę i wiedzą, że za maską kryje się autor teatralnego fiaska. Przebrany szpicel pyta go: „Zaś moc prawdy skąd idzie?”. A Omegitt odpowiada: „Pochodzi z jej *Całości...* a przeto stąd, że prawda jest *Ideą powodującą nieustannie równe sobie świadectwo...*”<sup>55</sup>. Wypowiadający prawdę ironicznego dubletu Omegitt nosi co najmniej potrójne przebranie: oprócz maski, którą ma na balu, jest przebrany za Jezusa odpowiadającego na pytanie Piłata o prawdę, chociaż on, nie-Bóg, nie ma siły udzielić odpowiedzi doskonałej, czyli milczeć. (Martin Luter skomentował ten fragment Ewangelii św. Jana (XVIII, 38): „*Ironia est*”<sup>56</sup>) Ostateczna pełnia i powaga są nieosiągalne. Po trzecie, Omegitt jako *porte-parole* Norwida wygłasza słowa, które Norwid wcześniej zapisał i podpisał w traktacie *Słowo i litera*: „Prawda dopiero: jest IDEĄ NIEUSTANNIE POWODUJĄCĄ-RÓWNE-SOBIE-ŚWIADECTWO – skutkiem czego, ponieważ nieustannie równe sobie wywołuje świadectwo, nie tylko że jest ona dopiero na miejscu swoim, ale jest, i dlatego właśnie, mocą. Że zaś Idea i mocą (a mocą mającą miejsce swoje) jest, więc koniecznie i władzą stawa się”<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 4, s. 410–411.

<sup>54</sup> F. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v 15 tomah*, vol. 14, Sankt-Petersburg 1995, s. 329; J. Franko, *Poeta zdrady*, z niemieckiego oryginału *Ein Dicher des Verrats* przeł. „Patriota polski”, Warszawa 1897.

<sup>55</sup> Tamże, s. 532.

<sup>56</sup> Po niemiecku dodaje Luter: „To jest wykpiwanie Chrystusa, jak chciałby powiedzieć: chcesz mówić o prawdzie, jesteś stracony”. Nie chcesz natomiast mówić o prawdzie, jesteś ośmieszony lub właśnie na odwrót – wykazujesz wyższość, skazując się na śmieszność, pokazując ignorancję. Zob. M. Luther, *D. Martin Luthers sowohl in deutscher als auch lateinischer Sprache verfertigte [...] Sämtliche Schriften*, t. 21, red. Johann Georg Walch, Saale 1749, s. 810.

<sup>57</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 6, s. 327.

Fakt, że protagonista wypowiada autorską teorię dwubiegunowej całości, która powołała go do życia, odpowiada dokładnie „parabazie” ze słynnej definicji ironii sformułowanej przez Schlegla: „Ironia jest permanentną parabazą”<sup>58</sup>. Parabazy Norwida jawią się równie nieskończone i punktowe, równie policzalne i niepoliczalne jak sama ironia (same ironie). W swej teorii Norwid identyfikuje parabazę, która stanowiła część starej komedii (chór zwracał się bezpośrednio do publiczności w sprawach aktualnych), raczej ze źródłem i celem tragedii<sup>59</sup>, czyli monologiem poety. Kryptoparabaza w dramacie Norwida może wydarzać się cały czas lub wydarzyć się w każdej chwili, ani się widz obejrzy, co ogląda. Głupawa modystka Nicka ujmuje w *Aktorze* (1861–1864) najbardziej charakterystyczne cechy dramaturgii Norwida: (*patrzac na zegarek*) „czas tak szybko goni, / Że może nie zostać nic, prócz ironii!”<sup>60</sup>. Modystka cytuje niedokładnie „Epilog” cyklu *Vade-mecum*, datowany na rok 1859: „O! tak, o! tak, mój drogi... czas idzie... śmierć goni, / A któż zapłaci po nas – kto? – prócz Ironii. / Jedyna postać, którą wcale znałem żywą, / Pani wielka i zawsze w coś ubrana krzywo, / Popioły ciche stopą lekką ruszająca, / Z warkoczem rudym, twarzą czerwoną miesiąca”<sup>61</sup>. Alegoria „ubranej krzywo” „Ironii” zmienia się w pokraczną – po niemiecku *schräg*, „krzywą” – postać sceniczną, mówiącą o ironii. Ta parabaza czy kryptoparabaza (paradoks to czy absurd?) tłumaczy – mimo że powoduje wykładniczy przyrost nadwyżki sensu wobec znaków, które miałyby ten sens wyrazić – niemało: dlaczego na przykład tragedia *Krakus* nosi podtytuł *Wyścigi* albo dlaczego współcześni Norwida postrzegali jego wyrafinowane dzieła jako produkty pośpiechu i patriotycznego zapału<sup>62</sup>. Czyżby zawsze pokazywały także czas jako medium, które je wytwarza i czyni widocznymi? Poboczność i poślizg modystki (szkicownicy Norwida pokazują, jak bardzo fascynował się modą, tą alegorią czasu) wyjaśnia, co właściwie rozumie się w wierszu *Ironia* pod imperatywem – Sokratejskim, Byronicznym i Chrystusowym – wystawienia się na śmieszność.

Artykuł powstał w ramach grantu NPRH (nr2aH 15 0218 83): *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje*. Kierownik grantu: prof. dr hab. Magdalena Popiel. Równolegle został opublikowany w: *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje*, pod red. M. Popiel, T. Bilczewskiego, S. Billa, WUJ, Kraków 2020.

<sup>58</sup> F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe...*, dz. cyt., s. 585.

<sup>59</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 6, s. 393.

<sup>60</sup> Tamże, t. 4, s. 432.

<sup>61</sup> C.K. Norwid, *Vade-Mecum: Gedichtzyklus...*, dz. cyt., s. 232–233.

<sup>62</sup> M. Inglot, *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, Warszawa 1983, s. 240–242.

Michał Mrugalski

„THE NECESSARY SHADOW OF BEING”: CYPRIAN KAMIL NORWID’S ‘IRONY’

Summary

In his introduction to the German translation of Norwid's *Vade-mecum* Hans Robert Jauss calls the work of the Polish poet a lasting challenge to German poetry. This essay attempts to show the ways in which Norwid's further reception could help re-evaluate German assessments of their own Romantic tradition. For instance, the ironic undermining of the value of work, both creative and physical, in Norwid's 'Irony' can be used as a tell-tale clue for the pursuit of similar intimations in the writings of early German Romantics, especially the barely noticed ironic undertones of their representations of labour economics. Furthermore, the adoption of the newly-developed concept of a political and economic Romanticism for the critical study of Norwid leads to the discovery of an unexpected theoretical coherence of his oeuvre, which in effect (let it be made absolutely clear) loses nothing of its heterogeneity and dialogic nature. The irony generated by the habitus of Norwid's crypto-parabases (a technique which is a distinctive feature of his dramas) reveals the productive role of time in this mode of poetic representation, the time of work and the time of great projects, and conjure up the jeering specter of eternity.

Keywords: Polish poetry of the 19<sup>th</sup> century – Romantic irony – labour economics – Polish-German literary relations – crypto-parabasis – Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) – Hans Robert Jauss (1921–1997).

Słowa kluczowe: Norwid, ironia, praca, ekonomia, wczesny romantyzm niemiecki, kryptoparabaza.