

Alicja Lisiecka

"Legenda wieków" Norwida i legenda "Parnasu"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/4, 41-63

1968

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALICJA LISIECKA

„LEGENDA WIEKÓW” NORWIDA I LEGENDA „PARNASU”

O parnasizmie Norwida pisano niewiele. Na dobrą sprawę historycy literatury zajęli się tym tematem dopiero po wojnie. Problem okazał się na tyle żywy, że wywołał ostrą dyskusję między norwidologicznymi znakomitościami — Juliuszem Wiktorem Gomulickim i Maciejem Żurowskim. Wcześniej, i nieco inaczej, interesował się związkami Norwida z „II Parnasem” Kazimierz Wyka. W *Poecie i sztukmistrzu*, polemizując z mitem statyczności *Vade-mecum*, podkreślał romantyczną muzyczność polskiego poety oraz jego związki ze szkołą nazareńską.

W sposób decydujący wyróżnia go jednak moment historiozoficzny i religijny, który u żadnego z parnasistów francuskich nie wystąpił w tym wyglądzie i nasileniu.

— konkludował autor książki¹.

Zbadać stosunek Norwida do „Parnasu” — to znaczy zbadać miejsce polskiego poety w typologii zainteresowań historiozoficznych i estetycznych XIX wieku, a właściwie jego drugiej połowy. Parnasiści i Norwid, niezależnie od bezpośrednich lektur i wpływów, których ustalanie nie wydaje mi się sprawą najważniejszą, oddychali tym samym poetyckim powietrzem epoki, stawiali te same problemy (inaczej je, oczywiście, rozwiązując), uprawiali ten sam „mały gatunek” — który poecie polskiemu służył jednak do wielkich syntez. Jeśli mówię więc o „antygautierowskich” lirykach Norwida — nie zawsze oznacza to świadome bądź polemiczne nawiązanie. Tu i ówdzie łatwo i o takie zbieżności. Ale decydującą sprawą pozostanie zawsze problem podobieństw wynikających ze wspólnego miejsca pisarza polskiego i pisarzy francuskich w XIX-wiecznym procesie historycznym, procesie literackim.

Litewski ziemianin, Antoni Zaleski, w 1858 r. zestawiał pisarstwo ubożego emigranta Norwida z twórczością Nerval’a i Poe’go, spopularyzowanego właśnie we Francji przez przekład Baudelaire’a. W roku 1862

¹ K. Wyka, *Cyprian Norwid — poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948, s. 59.

któs inny porównuje lirykę autora *Vade-mecum* z poezją Hugo, „kiedy W. Hugo jest dobry”². Hugo na wygnaniu święci wtedy chyba największe triumfy po *Legendzie wieków*. Nerval, do niedawna bożyszczce „*fêtes galantes*”, staje się symbolem nie rozwiązanego dramatu ze swojej własnej twórczości. W zimowy wieczór 1855 r. znajdują go przyjaciele martwego z rękopisem *Aurelii* w kieszeni.

Prawie w 13 lat później, w r. 1868, kiedy sztandarowe pismo francuskiego romantyzmu „*L'Artiste*” prezentuje dwie akwaforty Norwida z niezwykle pochlebnym komentarzem, kiedy poeta przyjęty zostaje do francuskiej *Société des Artistes*, a na wiosennym Salonie paryskim ukazuje się akwaforta *Le Musicien inutile* — po raz drugi krewni i znajomi z polskiej emigracji proponują kłopotliwemu rodakowi przytułek dla sierot i starców.

„*Le Musicien inutile*”, niepotrzebny muzyk... Jakże trafne określenie sytuacji pisarza, który przyjaźnił się wprawdzie z Ary Schefferem i francuskimi malarzami, ale nie bywał na wieczorach cyganeryjnych. Częściej odwiedzał polityczny salon Herweghów, uparcie rymując dydaktyczno-patriotyczne traktaty.

„Niepotrzebny muzyk” cenił wśród parnasistów Laprade’a za jego wiersz o Polsce w 1861 roku. Niepotrzebny muzyk wręczał generałowi Mierosławskiemu obszernie memoriały na temat sytuacji w kraju. Niepotrzebny muzyk żył obsesją polskości, ale kwitował z oburzeniem każdy wybryk „polactwa”³.

Nie prawil wyrafinowanych komplementów w salonach „Parnasu”, nie inkrustował strofy szmaragdami i szafirami, jak lubujący się w drogich kamieniach Banville; nie opiewał urody Polek i nie gromadził, wyłączenie dla kaprysu, mało znanych słów. W *Stylu nijakim* wykpił „szkołę stylu” kłócaącą się z romantyczną „szkołą natchnienia”. W imię współczesnej aktualności przestrzegał przed „spóźnioną wymową” i marmurowym pięknem, które za cel postawiło sobie doskonałość formalną oraz niewzruszoną obojętność wobec wydarzeń historii.

Potomni nie są tylko grobami z kamienia,
Ciosanymi cierpliwym dłutem doskonałe:

(*Styl nijaki*)

Losy „potomnych”, którzy są wpierw „współczesnymi”, zależą od „doraźnego” słowa. „Poważny pielgrzym” — jak nazwał siebie w którymś wierszu — gotów był wybaczyć niepoprawność romantycznej szko-

² Cyt. za: *Mała kronika życia i twórczości Cypriana Norwida*. W: C. Norwid, *Dzieła zebrane*. Opracował J. W. Gomułicki. T. 1. Warszawa 1966, s. 57, 72. Wedle tegoż wydania cytuje się w niniejszej pracy wiersze Norwida.

³ C. Norwid, *Wszystkie pisma po dziś w całości lub fragmentach odszukane*. Wydanie i nakład Z. Przesmyckiego. T. 8. Warszawa 1937, s. 190.

le natchnienia, byle nie znaleźć się wśród cierpliwych rzemieślników „Parnasu”. Utwór powstał przed rokiem 1866. Rok 1866 właśnie przywitał pierwszą serię *Le Parnasse contemporain* i utwierdził ostatecznie podział na „*l'école intime*” i „*l'école pittoresque*”. Przed tą datą wydrukowane zostały już niemal wszystkie utwory Gautiera, Baudelaire'a, Banville'a i Leconte de Lisle'a. *Le Parnasse contemporain* kończył tylko ciąg sukcesów poprzedniej generacji i dawał początek sławie młodszych, mniej jeszcze znanych: Heredii, Sully Prudhomme'a, Glatigny'ego, Dierxa ⁴.

W roku 1865 Gautier to znany patron szkoły, Leconte de Lisle i Theodore de Banville przeżywają pełną dojrzałość. Ich rówieśnik Norwid jest tylko o dwa lata młodszy od Banville'a. Ale pojawiają się już debiutanci: Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Heredia, Verlaine — 20-, 25-letni młodzieńcy, utalentowani, pełni obietnic. Nowy „*cénacle*” jest niemal uformowany. Od 2 listopada 1865 do 6 stycznia 1866 wychodzi redagowany przez Xavier de Ricarda tygodnik „*L'Art*”, w którym artykuły wstępne Leconte de Lisle'a sąsiadują z krytyką literacką Verlaine'a i poezją nowej grupy. „*L'Art*” kontynuuje tradycje „*L'Artiste*”, redagowanego przez Gautiera. Przejmuje jego program, sformułowany w artykułach z r. 1856 i w słynnym wierszu (którego tytuł powtórzyło następnie pismo parnasistów):

*Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.
Point de contraintes fausses.
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.
[.]
Tout passe. — L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité.
(L'Art) ⁵*

Redakcja definitywna różni się nieco od pierwodruku w „*L'Artiste*” z 13 IX 1857 powtórnego w wydaniu 3 (1858) *Émaili i kamei*. Ale już wcześniej, we wstępie do *Panny de Maupin*, Gautier-romantyk wyzwał niebo i ziemię w imię Sztuki Absolutnej, Doskonałej Formalnie, obojętnej w treści.

⁴ Zob. M. G. Rudler, *Parnassiens, symbolistes et décadents. Esquisse historique*. Paris 1938, s. 374.

⁵ Cyt. za: T. Gautier, *Émaux et Camées*. Paris 1945, s. 130—132; komentarz J. Pommier — s. 143—144.

L'Art-utwór i „*L'Art*”-pismo dodają nowe elementy do dawnej doktryny. Artysta jest w koncepcji „Parnasu” bardziej ostrożnym i cierpliwym rzemieślnikiem niż natchnionym „epileptycznym wieszczem”, który „policzkuje gwiazdy”. Pojawia się ideał bezbłędnej faktury i matematycznej precyzji idei. Poeta winien być jednocześnie poważnym myślicielem i zręcznym cyzelatorem. Niedbałość o formę to oznaka infantylizmu. „Purytanie” — mówi o parnasistach Sainte-Beuve. Formiści, styliści — mówią o nich inni, mówią o sobie sami.

Styl nijaki Norwida wydaje się głosem w tej dyskusji. Odpowiedzią na oskarżenie o niepoprawność formy, na inwektywy pod adresem romantyzmu wieszczów, na postulat cierpliwego cyzelatorstwa. Podobną polemikę z nowymi prądami, na które Norwid reagował wrażliwie, choć z powściągliwością, formułuje on w okresie triumfu parnasistowskiego „*cénacle'u*” w ironicznym wierszu *Cacka* (przed 1865).

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

*

Myśliłem — że gdy Lud nie ma bytu,
Że słowu jeżeli brak powietrza,
Dotyka wieszcz kluczem u zenitu,
Skąd aura na świat płynie lepsza.

Cacka, jak i inne wiersze „antygautierowskie”: *Polka*, *Śmierć*, *Słowo i słowo*, *Do Marcelego Guyskiego*, *Piękno-czasu*, *Po balu*, *Naturalizm*, *Narcyz*, *Daj mi wstążkę błękitną*, były już przedmiotem rozlicznych interpretacji. Niektóre z nich uzyskały przekonującą analizę w rozprawie Macieja Żurowskiego pt. *Norwid i Gautier*⁶. Niewątpliwie są w świetle interpretacji Żurowskiego nie tylko podobieństwa motywów (co zdaje się być decydujące np. dla Juliusza Wiktora Gomulickiego), ale i dialog prowadzony z autorem *Emalii i kamei* przez autora *Vade-mecum*. Dialog, oczywiście poetycki, poprzez aluzje i podteksty, poprzez nicowanie Gautierowskiej metafory, opatrywanie pytańkami zdań-haseł i normatywnych twierdzeń.

Lira i styl to jedynie narzędzia w stopniowym i trudnym osiągnięciu celu: prawdy; to nie tylko zasłona, „sztory” w oknie, na którym słońce maluje imaginacyjne krajobrazy, wyświetla przeźrocza marzeń. Szyba, która stwarza iluzję patrzącemu, nie jest jednak prawdziwą ziemią, po której można stąpać bezpiecznie — mówi Norwid — ani nawet posadzką, po której sunie się gładko w objęcia Fantazji. Wyeksponowane przez

⁶ M. Żurowski, *Norwid i Gautier*. W zbiorze: *Nowe studia o Norwidzie*. Warszawa 1961, s. 167—190.

Gomulickiego w interpretacji wiersza *Cacka* pozornie tajemnicze słowa „bez poręczy” — znaczą chyba tyle co: bez zatrzymania, oparcia, hamulców, czyli bez „dyrektyw moralnych”, pryncypiów tak przez Norwida zawsze podkreślanych. Poręcz jest, obok podłogi i okna, elementem architektury wnętrza rysowanego w utworze. Znacznie bardziej ważna jednak niż owa zewnętrzna architektura wydaje mi się wyłożona jeszcze raz w wierszu, który formułuje w istocie protest przeciw poezji tworzącej sytuacje fikcyjne, poezji lekceważącej „prawdę” — koncepcja poety-wieszczka, „dotykającego kluczem u zenitu”, przez „form czary” leczącego w stosownej chwili „blizny dotkliwej ludzkości, narodu”.

Dziewięćset milionów
Skazanych na śmierć istot... parę zaludnionych
Półwyspów, i nic więcej. Tu trup w każdej chwili
Nowy, a zowąd słabe niemowlę zakwili...
I to już wszystko.

Ludzkość z takowym obliczem,
Choć to tylko oblicze — nie byłaby niczem,
Bo jak obraz bez myśli sam siebie zagładza,
Tak ludzkość bez boskości sama siebie zdradza;

— pisze Norwid w *Słowie i słowie*, zawierającym również echa aktualnych dyskusji filozoficznych. Tym, co daje nadzieję, co da „boskość” przyszłej ludzkości, przyszłemu narodowi polskiemu, jest „słowo”, pojmowane jako wykładnia sensu świata.

A jak z ludzkością całą, i jak z oderwaniem
Uważanym człowiekiem, tak również się stanie
I ze słowem: bo, wzięte odrębnie, cóż znaczy?
Niewierny dźwięk! — i przywieść mocen do rozpaczcy;
Tak kruchy! — a tak kłamny wewnętrznemu znaczeniu,
Jak gdybyś chciał zmarłego poznać po dzwonienu.

Lecz tenże dźwięk zwodniczy, dostrojon otwarcie:
W Helladzie do rozśpiewu, do milczenia w Sparcie,
Do mlecznej drogi prorocत्व gwiazdzistych w Judei,
Do litery u Rzymian, u nas... do nadziei...
Do wielkich wreszcie myśli, co na zawsze nowe,
Nicyje, wszędy własne, nigdzie nie miejscowe,
Schodzą skądś natchnione... dopiero taką
Zmierzoną prośbą wybrzmi ta rzecz wielka: „Sł o w o”.

(Sł o w o i s ł o w o)

Tylko forma zostaje, silniejsza od czasu i śmierci — powiada Gautier, powiadają parnasiści. U Norwida zaś czytamy:

... „Nie miecz, nie tarcz — bronią Języka,
Lecz — arcydzieła!”

(Język-ojczysty)

Ale arcydzieło prawdziwe, słowo artysty, słowo „natchnione” — nie boi się poeta użyć niemodnego przymiotnika — nie znaczy nic w oderwaniu od znaczeń moralnych, patriotycznych i filozoficznych:

I gdy tak wszyscy mówią, mało kto się spyta,
 Jaki też jest cel słowa, jak słowo się czyta
 W sobie samym? — i dziejów jego promień cały
 Rozejrzeć mało kto dziś ciekaw, i mało zuchwały...
 Dopiero — niech no wolność mowy kto znieważy!...
 Ten sam, co nią pomiatał, głośno się uskarży,
 Mówiąc z goryczą: „Jak to? wszak słowo jest wolne!...”
 (Słowo i słowo)

A więc celem słowa jest wolność. Hegłowska Idea Rozumna realizuje się w historii poprzez świadomość wolności. Wolności narodu — dodawał w *Cackach* polski patriota.

Cacka to nie tylko wdzięczne i błahe utwory współczesnej poezji parnasistowskiej.

Dziś nie szuka nikt Piękna... żaden poeta —
 Żaden sztukmistrz — amator — żadna kobieta —
 — Dziś szuka się tego, co jest powabne,
 I tego, co jest uderzające!...

*

Powab i grzmot... dwie siły,
 Skąd-kolwiek-bądź by były!...
 To — dwa wdzięki Uranii, dwa jej ramiona.
 (Piękno-czasu)

Cacka są synonimem powabnych i efektownych błyskotek, ale zawierają, być może, w końcowej strofice o „pasterkach owianych w gazy” odległą aluzję do niezbyt głębokich autorów oraz do ich płochych wielbi-cielek, „cacek” z rokokowego salonu — stąpających po balowej posadzce. Przypomina się inny wiersz:

1

Na posadzkę zapustnej sceny,
 Gdzie tańcowało było wiele mask,
 Patrzyłem sam, jak wśród areny,
 Podziwiając raz słońca pierwo-brzask

2

I na jasnej woskiem zwierzchni szyb
 Kreślone obuwiem lekkim kręgi —
 Czarodziejskich jakoby pisań tryb
 Z ziemi do mnie mówił, jak z księgi.

3

Kwiatu listek, opuszczony tam,
 Papierową szepnął mi coś wargą,

Wśród salonu pustego sam i sam;
Rosa jemu i świt byłż skargą?

4

Otworzyłem okna z drzeniem szkła,
Że aż gmachem wstrzęsła moja siła:
Z kandelabrow jedna spadła iza — —

Ale i ta jedna — z wosku była!

(Po balu)

I znowu: szyby, słońce, posadzka, która jest niby-szybą. Czyjeś obcasiiki piszą na niej, jak w *Cackach*, czarodziejskie słowa, autor zaś czyta z ziemi, „jak z księgi”, tajemnicze znaki „kreślone obuwiem lekkim”, skargi rosy i świtu, papierowe szepty upuszczonego listka. I wreszcie ulubiony motyw wielu liryków Norwida: iza, która tym razem nie jest kamieniem ani deszczu czy rosy kropelką, ale odrobiną stopionego wosku...

Mnożą się rokokowe motywy balu, karnawału, wachlarza, pawia, wazy o dziwnej formie, porcelany. Trwają „*noces et festins*”⁷. Motyw arlekina i parku (zwłaszcza klasycznego, zwłaszcza Wersalu), gitara i maska — stwarzały beztroską, zmysłową atmosferę poezji lat czterdziestych i pięćdziesiątych, określały też klimat spotkań w salonach ówczesnego Paryża. Z ulicy Doyenné gdzie mieszkał Nerval, przeniesiono się do markizy de Ricard i na rue de Condé 26, gdzie mieszkał Banville. Po roku 1867 przybył nowy salon — markizy Nine de Callias. Nie jest to już salon grecko-rokokowy z okresu „*fêtes galantes*” Nerval, Gautiera, Banville’a, Musseta. Nerval nie żyje, Musset został wraz z Lamartinem wyklęty w piśmie „*L’Art*”, jako „*pleurard imbécile*”.

Markiza de Callias nie króluje już jako Pierwsza Dama Dworu na arystokratycznych balach maskowych. Zajmuje się spirytyzmem, pisze wiersze pod pseudonimem, przychodzi na cyganeryjne wieczory pijana, jak przystało na patronkę bohemy w nowym stylu. Zamiast komedii *dell’arte* z lat czterdziestych, zamiast rokokowej arlekinady, bohema bawi się teraz w „*enfants terribles*” wieku, parodiuje Napoleona, recytuje wiersze satyryczne, funduje wreszcie obiad pod nadaną jej przez krytykę nazwą „*vilain-bonhomme*”. Dekorację tych spotkań stanowią już nie obrazy Bouchera, Poussina, Fragonarda, Lancreta, a nade wszystko Watteau — malarzy „*fêtes galantes*”⁸ — których płótna inspirowały wy-

⁷ V. Hugo, *Les Chants du crépuscule*. W: *Oeuvres*. T. 2. Bruxelles 1842, s. 537.

⁸ Tak nazwał Watteau, Lancreta, Patera i Bouchera — Ch. Blanc w książce z r. 1854 pt. *Les Peintres de fêtes galantes*. Zob. J.-B. Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*. T. 1. Paris 1949, s. 370.

obrażnię poetów od Hugo po Mallarmégo, ale nieruchomo siedząca z małą na ramieniu matka Nine de Callias, ta sama, która stanie się później bohaterką pamfletów Catulle Mendésa pt. *La Maison de la Vieille*.

Francuska historia literatury wywodziła fauna Mallarmégo z obrazu Bouchera. Nerval pisał *Un voyage à Cythère* w 1844 r. pod wpływem Watteau. „*Transpositions d'art*” parnasistów nawiązywały przede wszystkim do tegoż Watteau, kanonizowanego przez „*L'Artiste*”. Ale już za parę lat odbędzie się intronizacja Goyi. Tymczasem dwa *panneaux* Fragonarda, kupione przez Nervalą w okresie świetności salonu przy ulicy Doyenné, stały się, podobnie jak pastelowe sceny pasterskie innych mistrzów francuskiego rokoka, zapłonem do intelektualnych transpozycji malarskich Gautiera i Banville'a.

„*Watteau*”, *c'est bien plus que Watteau, artiste flamand, contemporain de Louis XIV, mort en 1726, tout comme „Mozart” dépasse infiniment la personnalité musicale d'un compositeur né a Salsbourg en 1756: paradoxalement ces deux noms pris au deux bouts du siècle ont le don d'éveiller en nous l'image symbolique de tout le XVIII^e siècle [...]. Comme le nom de Virgile l'amour, celui de Watteau annonce la fantaisie. Ainsi le thème du parc Louis XIII ou Louis XIV, peuplé de couples galants, hanté de mascarades, devient le thème „Watteau”.*

— pisze Jean Bertrand Barrère⁹.

One śnią: że szyba?... to — posadzka!
 One nuca: „Stąpaj, bez poręczy,
 W objęcia Fantazji, co się wdzięczy...”
 — — — — cacka — cacka!!

(Cacka)

Obroną fantazji nieograniczonej była przedmowa do biblii parnasistów — *Les Orientales* Victora Hugo:

*Que le poète donc aille où il veut en faisant ce qui lui plaît: c'est la loi. Qu'il croie en Dieu ou aux dieux, à Pluton ou à Satan, à Canidie ou à Morgane, ou à rien [...]. Le poète est libre. Mettons-nous à son point de vue, et voyons*¹⁰.

Apologią parnasistowskiej wyobraźni i filipiką przeciw romantyzmowi „sercu” była przedmowa Gautiera do *Panny de Maupin*, rehabilitująca, w imię tej wyobraźni, Nerona, Tyberiusza, Kaligulę. Oświadczenia teoretyczne potwierdzała praktyka literacka Gautiera i praktyka literacka epoki — nawiązująca do Hoffmannowskiej fantastyki, do Novalisa i Bürgera, do Cazotte'a i Nodiera¹¹. *La Cafetière* i *Le Pied de Momme* Gautiera, jego fascynujące przygody w klubie haszyszystów, iluzo-

⁹ Barrère, *op. cit.*, t. 1, s. 374—375.

¹⁰ V. Hugo, przedmowa do: *Les Orientales*. W: *Oeuvres*, t. 13, s. [II].

¹¹ Zob. P. G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupasant*. Paris 1951.

ryczne wizyty w starożytnej Pompei (*Arria Marulla*, 1852), jego zażyłość z „*jeteur de sorts*” (*Jettatura*, 1856) i wymieniającym dusze doktorem Cherbonneau (*Avatar*, 1856); jego miłość do dziewczyny odbitej w lustrze (*Spirite*, 1866) — czy to właśnie nie ów pochod ku wyobraźni czystej, owo schodzenie po schodach bez poręczy, schodach wiodących tylko ku... „*La Revue Fantaisiste*” Catulle Mendèsa (15 II — 15 XI 1861) lub ku oficynie wydawniczej Alfonsa Lemerre’a.

Przecież właśnie „*La Revue Fantaisiste*” głosiła tę samą niezależność sztuki, nieograniczoność wyobraźni, z której *Le Parnasse contemporain* uczynił hasło programowe. W 1866 roku wydany został 300-stronicowy tom z kunsztowną winietą, wyrażającą w symbolach plastycznych główne postulaty grupy. Wieśniak, wschodzące słońce, dewiza: „*Fac et Spera*” — miały oznaczać cierpliwą pracę artysty, światło sławy i przypominać piękno antyku. Tom zawierał publikacje 40 poetów, m. in.: Gautiera, Banville’a, Leconte de Lisle’a, Heredii, Ménarda, Coppée’go, Mendèsa, Dierxa, Sully Prudhomme’a, Ricarda, Verlaine’a i Mallarmégo. Następny tom — antologia z r. 1869, która wyszła dopiero w 1871, po wojnie — miał 400 stron i zawierał utwory 60 współpracowników, m. in.: Laprade’a, Glastigny’ego, France’a, Plessisa, Charles Crosa, Valade’a. Karierę tej serii zamknął, zupełnie już eklektyczny, zbiór z 1876 roku¹².

W kręgu „Parnasu” obracały się indywidualności bardzo wybitne: Baudelaire, Villiers de l’Isle-Adam, Mallarmé. Cechy poetyki parnastowskiej przypisuje się *Salammbô* Flauberta. Nade wszystko jednak kojarzono atmosferę życia literackiego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych z parnastowskimi „*fêtes galantes*” i parnastowską cyganerią.

Czy nie stąd właśnie, a nie tylko z obserwacji salonów emigracji polskiej, ów ironiczny motyw „balu” w poezji Norwida? Balu innego niż ten z romantycznej poezji polskiej, balu rokokowo-francuskiego, symbolu odpolitycznienia i odintelektualizowania współczesnych salonów arystokratycznych... Powtarza się ów motyw obsesyjnie, wciąż w tym samym pogardliwym wariacie. Współpracownik i obserwator prasy artystycznej we Francji, krytyczny czytelnik Victora Hugo, wróg „rokokowych cacek” w malarstwie i rzeźbie, w porcelanie i poezji, znał zapewne najgłośniejszy „*trumeau*” autora *Głów Seraju*, które zyskały takie uznanie sfer katolickich. Znał chyba Norwid *La Fête chez Thérèse*. Bezpośrednią inspiracją wiersza był bal maskowy w Plâtreries wiosną 1839. Ale złożyły się na klimat poetycki utworu także wersalskie lato

¹² Zob. P. Martino, *Parnasse et symbolisme*. Paris 1950, s. 220. Obszerniej o poezji „Parnasu” i stosunku Norwida do Leconte de Lisle’a, Banville’a, Heredii, Sully Prudhomme’a i Ménarda piszę w przyjętej do druku w PIW książce pt. *Norwid — poeta historii*.

1837, wesele księcia Orleańskiego, przywoływana przez literaturę epoki aura XVII i XVIII wieku. W tym czasie Hugo porzuca swoje zainteresowania malarstwem historycznym, „*les tableaux d'histoire*”. Odstawia do lamusa płótna Delacroix, Achille i Eugène Devérii, Paul Hueta, Davida d'Angers, Louis Boulanger — z którymi przyjaźnił się po roku 1827. Był to okres, jak pisze Louis Guimbaud¹³, związków Hugo z lewicą — lewicę romantyczną zaś stanowiła wówczas przede wszystkim młoda generacja malarzy. W balach parnasistowskiej cyganerii w nowym stylu uczestniczyli tylko „*vilains-bonhommes*”, *Bal u Teresy* w 1840 r. wspomina jeszcze:

les fiers seigneurs et les rares beautés
Les Amyntas rêvant auprès des Léonores
*Les marquises riant avec les monsignores*¹⁴.

Ten *Bal* stanowi do pewnego stopnia kontynuację *Balu* Alfreda de Vigny (wiersz z r. 1818) czy jego *La Fête* w *Cinq-Mars*. Gusty lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych kształtują się na tej tradycji. W lansowanym modelu sztuki zmieniają się jednak poszczególne elementy. Już nie malarstwo historyczne zapładnia wyobraźnię poetów. „Młoda Francja” nie ubiera się w stroje z obrazów Velasqueza — i nie jest już młoda. Nie Rubens i Veronese dyktują opisy „pysznych brokatów, wspaniałych materii o szerokich i ciężkich fałdach [...]. Rozłożyste kielichy kwiatów, przejrzystość źródłanych wód i migotliwy blask pięknej broni, rasowe konie i białe wielkie psy, jak na obrazach Pawła Veronese”¹⁵ mieszają się z pejzażem pasterskim Watteau, różowymi amorkami Bouchera i pastelem Fragonarda. „Intymny” dramat Musseta, *Panna de Maupin* Gautiera — przypominają frywolne dialogi Marivaux i Crébillona. Poeci „szkoły malowniczej” wskrzeszają Chéniera, lansują modę na „*petits sujets*” w liryce, na wyryte w kamieniu profile współczesnych, na rżnięte w emalii medaliony.

Poważny pielgrzym polski projektuje swoje medaliony z brązu, bardziej dostojnego. Ale już do *Vade-mecum* dotarła moda na „*petits sujets*” nie tyle w treści, ile w formie. Do typowych „małych tematów” w stylu Gautiera zaliczyć wypada takie wiersze Norwida, jak *Czułość*, *Narcyz*, *Daj mi wstążkę błękitną*, *Po balu*. W niektórych utworach polskiego poety odbija się dalekim echem wymyślona przez Chéniera i naśladowana przez Heredię koncepcja „*quadri*” — małych obrazków inspirowanych przez dwie linijki jakiegoś dawnego tekstu lub przez wy-

¹³ L. Guimbaud, „*Les Orientales*” de Victor Hugo. Amiens 1927, s. 161.

¹⁴ V. Hugo, *La Fête chez Thérèse*. W: *Poésies*. T. 1. Paris 1950, s. 221.

¹⁵ T. Gautier, *Panna de Maupin*. Przełożył Boy. Warszawa—Kraków b. r., s. 152.

brany fakt historyczny¹⁶. O związkach z tą właśnie malowniczą linią „Parnasu”, a zwłaszcza o związkach z Gautierem, świadczą nie tylko akcenty polemiczne, nie tylko nicowane motywy Gautierowskie (co zanalizował Żurowski), ale i niektóre bezpośrednie zapożyczenia. Oczywiście, w wypadku metafor dość banalnych trudno powiedzieć, co jest tu wspólnym pomysłem, a co obiegową monetą literacką. „*Le ciel, prunelle d'azur*” ze *Spectacle rassurant* Hugo i „łagodne oko błękitu” Norwida — mogły być zwykłym zbiegiem okoliczności, ale nie jest już nim „*la terre [...] bacchante enivrée*” w *Lied* Gautiera, wierszu opublikowanym w „*Revue de Paris*” z 1 I 1854 i — „ziemia, jak upita Bachantka” z *Naturalizmu*, który powstał w r. 1877 i stanowi świadome nawiązanie¹⁷, z jednej strony, do otwierającego *Vade-mecum* wiersza *Ogólniki* (powst. przed r. 1865), z drugiej — do beztroskiej *Lied* Gautiera o prawach przyrody. Spójrzmy na takie oto zestawienie:

<i>Lied</i>	<i>Ogólniki</i>
	1
<i>Au mois d'avril, la terre est rose Comme la jeunesse et l'amour; Pucelle encore, à peine elle ose Payer le Printemps de retour</i>	Gdy, z wiosną życia, duch Artysta Poi się jej tchem jak motyle, Wolno mu mówić tylko tyle: „Ziemia — jest krągła — jest kulista!”
	2
<i>Au mois de juin, déjà plus pâle Et le coeur de désir troublé Avec l'Été tout brun de hâle Elle se cache dans le blé.</i>	Lecz gdy późniejszych chłódów dreszcze Drzewem wzruszą, i kwiatki zlecą, Wtedy dodawać trzeba jeszcze: „U biegunów — spłaszczona, nieco...”
	3
<i>Au mois d'août, bacchante enivrée Elle offre à l'Automne son sein, Et, roulant sur la peau tigrée Fait jaillir le sang du raisin.</i>	Ponad wszystkie wasze uroki, Ty! Poezjo, i ty, Wymowo, Jeden — wiecznie będzie wysoki: * * * * * Odpowiednie dać rzeczy — słowo!
<i>En décembre, petite vieille, Par les frimas poudrée à blanc, Dans ses rêves elle réveille L'Hiver auprès d'elle ronflant</i> ¹⁸ .	

¹⁶ Pisze o tym m. in. Martino (*op. cit., passim*).

¹⁷ O związkach między *Naturalizmem* i *Ogólnikami* pisał w swoim komentarzu krytycznym do tych utworów również J. W. Gomulicki — nie zauważając jednak odniesień do Gautiera.

¹⁸ T. Gautier, *Lied*. W: *Émaux et Camées*. Paris 1945, s. 67.

Naturalizm

1

Wiedzy społecznej kierunek-przyrodny,
 Powodujący wszystko umysłowe,
 Zda mi się jako MŁODZIEŃCZYK dorodny,
 Co zwiedzał Grecji brzegi safirowe —
 Lecz gdy pochylił w cieniu kolumn głowę,
 Sen mu usunął ziemię i narody,
 Miasta, miast gruzy, ludzkości oblicze:
 I z Aten przewiał go w Lasy-dziewicze...

2

Więc — skoro oczy rozwarł młodociane,
 Szuka kolumny... a ona — rozkwita!
 Cedry, biodrami bliskie, pełnią ścianę —
 Krzew się w objęcia z bratem krzewem chwyta —
 Miłości chucią wielką zwariowane,
 Szaleją drzewa — ziemia, jak upita
 Bachantka — dęby, jak legie Tytanów,
 Zstępują groźnie w piany oceanów!...

3

A fale biją o las — i nikt nie wie,
 Kto kogo spycha i kim kto pomiata?
 Młodzian — chce śpiewać... lecz sam on już w śpiewie...
 Słuchać — lecz Cisza w tajnie głębsze włata...
 Jakby zaklęty w czarodziejki gniewie,
 Dziejów, Sztuk, Ludów słyszy pieśń-łabędzie...

 Szczęsny!... nie pomni, że on MĘŻEM będzie.

Kolejne strofki *Ogólników* nawiązują — jak sądzę — do zasady kompozycyjnej *Lied*. Metamorfozy biologiczne „ziemi” Gautierowskiej są oczywiście metaforą przemian natury ludzkiej, człowieka. U Norwida jest to, polemicznie, „duch Artysta”, który dojrzewa w miarę rosnących doświadczeń „młodzieńczyka”, stającego się mężem i wreszcie starcem. „Motylek-młodzieńczyk” — mówi Norwid w *Ogólnikach* — ma prawo czuć tylko oddech wiosny, mówić półprawdy. Młodzieńczyk — powtórzy poeta w *Naturalizmie* — ma prawo na ruinach świetnej cywilizacji greckiej wsłuchiwać się wyłącznie w biologiczny rytm ziemi, człowieka, świata; śnić, jak „miłości chucią wielką zwariowane, / Szaleją drzewa — ziemia, jak upita / Bachantka”. Cytuję raz jeszcze odpowiednią strofę Gautiera:

bacchante enivrée
 Elle offre à l'Automne son sein,
 Et, roulant sur la peau tigrée
 Fait jaillir le sang du raisin.

W *Ogólnikach* — jak mi się wydaje — Norwid polemizuje z Gautierem pośrednio, na płaszczyźnie zadań artysty. Sława jest nicością, miłość kłamię, wiedzłą nawet fiołki parmeńskie, a więc „*carpe diem*”, cieszymy się młodością — wołają poeci „szkoły pogańskiej”. Opiewajmy piękno wieczne i przemijające, utrwalone w marmurze i błyszczące na twarzy kobiety.

„*Lied*” Gautiera z wiersza pod tymże tytułem — to pieśń natury, biologii — nie pieśń historii.

„Młodzian — chce śpiewać... lecz sam on już w śpiewie...” — komentuje ironicznie autor *Naturalizmu* tezę o biologii kierującej Rozumem Świata, a przede wszystkim próbę identyfikowania się młodzieńca z naturą, włączenia bez reszty w rytm przyrody. Taka identyfikacja uniemożliwia komentarz z zewnątrz, spoza „śpiewu” natury — komentarz historyka. „Duch Artysta” w miarę dojrzewania powinien dostrzec, że nasz świat jest skomplikowany bardziej, niż się wydawało dorodnemu młodzieńcykowi — przestrzega Norwid w *Ogólnikach*.

Naturalizm historiozoficzny, triumfujący po r. 1870 — uzupełnia poeta swój wywód w *Naturalizmie* — który chciałby takim rytmem biologii tłumaczyć historię, przypomina swoją naiwnością właśnie niedorośtka widzącego „chuć” u prapoczątku „Dziejów, Sztuk, Ludów”. Norwid ma chyba na myśli, oprócz znanego mu Buckle’a, głośnego w latach siedemdziesiątych Spencera, który wystąpił dopiero co jako przeciwnik Comte’a i — być może — *La Philosophie de l’Inconscient* E. Hartmanna, wydaną po francusku w tym samym roku 1877, w którym powstał *Naturalizm*.

Przedmiotem zainteresowań Norwida jest nie tylko Gautierowska koncepcja Grecji starożytnej. Gautier dostrzegał w niej przede wszystkim „pięknych młodzieńców o członkach natartych oliwą, walczących w liceum lub w gimnazjum pod promiennym niebem, w słońcu Attyki, wobec zachwyconego tłumu; młode Spartanki zawodzące weselne tańce i wbiegające nago na wierzchołek Tajgetu”¹⁹.

Analizując porównawczo postawy historiozoficzne poetów „Parnasu” i Norwida — nie sposób pominąć pisarza oraz myśliciela, który bezpośrednio inspirował polskiego twórcę i — niezależnie od takiego wpływu — zajmuje ważne miejsce w typologii światopoglądów historycznych wieku XIX. Renanowska koncepcja bohaterów, Renanowski antyk i Renanowska interpretacja procesu historycznego muszą znaleźć się w szerokiej panoramie historyzmu XIX-wiecznego.

Czytając Renana (same lektury nie są tu zresztą najważniejsze) polski poeta wyciągnął zeń wnioski inne niż parnasiści. Najbardziej spośród

¹⁹ Gautier, *Panna de Maupin*, s. 205.

parnasistów wrażliwy na problemy historii Leconte de Lisle odnalazł u autora *Philosophie de l'histoire contemporaine* (1859) koncepcję dziejów jako obrazu zbrodni i gry pierwotnych namiętności; odnalazł załączek Nietzscheańskiej teorii nadludzi, którzy narodzą się w Niemczech (!) i wobec których dzisiejsi zjadacze chleba będą wydawali się czymś w rodzaju człekokształtnych ssaków. Nieśmiertelność, mówi Renan, jest przywilejem tylko wyższych inteligencji; Papuasi nie są nieśmiertelni; tylko wyższe inteligencje bowiem wracają na łono świadomości powszechnej.

To wprawdzie poglądy Renana, niewiele mające wspólnego z Renanem — autorem poszukiwanych przez Norwida książek o językach semickich i o pochodzeniu języka ²⁰.

Ce qu'il faut à l'humanité, c'est une morale et une foi [...]. Il ne s'agit pas d'être hereux, il s'agit d'être parfait ²¹.

Ta maksyma Renana przyświeca jeszcze ofierze Antystiusza, bohatera dramatu *Le Prêtre de Nemi*, ofierze, która odrodzi świat. Prawdziwym bowiem zwycięzcą jest ten, kto powstrzymuje od mordu.

Tak mógłby sądzić Norwid, który nie czytał już wydanego po jego śmierci *Le Prêtre de Nemi*. Moralistyka Renanowska natomiast musiała być obca parnasistom, nawet tym, których rodowód sięga *Legendy wieków* Hugo. Zwłaszcza jednak do „linii malowniczej” nie trafiał heglowski pantragizm Renana; z kolei do filozofa — Leconte de Lisle'a, poglądami różniącego się od szkoły „czystych stylistów”, nie trafiał ani stoicki ideał Marka Aureliusza, ani wzór proroka ludowego — Chrystusa. To raczej styl parnasistów przeniknął do Renanowskiej *Prière sur l'Acropole* (w *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*); to litanie do Pallas Ateny przypominają *Salammbô*. Jak Leconte de Lisle, Renan cofa się do epok pierwotnego barbarzyństwa, do Scytów, którzy „podbili świat”, tam gdzie „nie ma już republiki wolnych ludzi”, do „*magiciens barbares*”, którzy tak bardzo wpłynęli na współczesną cywilizację. Ale pojęcie barbarzyństwa Renan rozciąga na wszystko, co nie jest Grecją. W 1865 roku, w czasie podróży ateńskiej, objawiła mu się na Akropolu „boskość” antyku ²². Cały świat wydał mu się barbarzyński. Z ciemnej i monstrialnej rzeczywistości biblijnego Hioba przeklinającego dzień swoich naro-

²⁰ Norwid, członek Towarzystwa Filologicznego w Paryżu, studiował gramatykę grecką, arabską i hebrajską, czytał rozprawę Baudouina de Courtenay o starożytnym języku polskim, wygłaszał prelekcje i uczestniczył w zebraniach poświęconych pracom Renana.

²¹ E. Renan, *L'Avenir de la Science*, s. 325. Cyt. za: M. Weiler, *Pour connaître la pensée de Renan*. Grenoble 1945, s. 50—53.

²² Zob. E. Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* W: *Oeuvres complètes*. T. 2 .Paris 1947, s. 755—759.

dzin — autor *Modlitwy na Akropolu* przeniósł się do harmonijnej Grecji, pełnej apolińskiego światła.

Między tymi biegunami: kultu szlachetnej Hellady i tajemniczego Wschodu, ciemnych pierwotnych lasów w barbarzyńskiej erze ludzkości i współczesnych odkryć naukowych, wahał się Renan, wahali się parnasiści. Zdecydowanego wyboru apolińskiej Grecji — dokonał natomiast poeta polski.

*Périsset le jour où je suis né
Et la nuit qui a dit: un homme est conçu*²³.

Te słowa Hioba, jakby w pięknym przekładzie Renana (1859), zabrzmiały wcześniej tylko u Leconte de Lisle'a. W roku 1858 ukazał się jego utwór *La Fin de l'homme*. Biblijny Adam kaja się tu za „zbrodnię własnych narodzin”. Od Jehowy oczekuje tylko spokoju i odpoczynku; gotów jest poddać się wyrokowi boskim.

Tym m. in. różni się poemat Leconte de Lisle'a od poematów np. Baudelaire'a. Kain z utworu wodza „II Parnasu” nie jest bajronicznym błędym buntownikiem ani zdemonizowanym przez Baudelaire'a wyrazi-cielem metafizycznego zła. Jest prymitywnym barbarzyńcą, „nadczołowiekiem”, łączącym w sobie pierwotną siłę i męstwo. Mit mściciela Kaina łączy się u Leconte de Lisle'a z marzeniem o mocnych ludziach. „*Il laisse à Quinet ou à Ménard le mythe de Prométhée*” — pisze Pierre Flottes²⁴ — i rzeczywiście: Leconte de Lisle szuka teraz inspiracji raczej w *Starym Testamencie*. Świat Norwida był dziełem boga Dionizosa i boga Apollina. Świat Leconte de Lisle'a jest dziełem Apollina i Jehowy. To Jehowa stworzył cierpienie i rozpacz, okrucieństwo i smutek, to Apollo stworzył sztukę i miłość. Piętno okrucieństwa Jehowy noszą w sobie bohaterowie *Les Poèmes barbares*, *Les Poèmes antiques* i *Les Poèmes tragiques*. Noszą zwierzęta i krajobrazy. Prymitywni wojownicy przypominają dzikie bestie: „*chiens hurleurs*”, „*oiseaux carnassiers*”, zakrwawione byki, hieny, głodne rekiny. Zazdrosna Brunhilda morduje Sigurda, a potem zabija siebie; gule z poematów Poego pożerają serce nieboszczyka; Hjalmar prosi kruk, aby zaniósł jego serce ukochanej. W *La Fontaine aux lianes* — „*la nature se rit des souffrances humaines*”. W dziewiczym lesie polują czarne pantery, czyhają na łupy pytony. Życie zwierząt i ludzi przypomina piekło. A barbarzyńska współczesność gorsza jest od barbarzyńskiej przeszłości.

*Vraiment, la race humaine et tous les animaux
Du sinistre anathème ont épuisé les maux
Les temps sont accomplis: les choses se sont tues*

²³ *Le Livre de Job*. Traduit de l'hébreu par E. Renan. Paris 1860, s. 11.

²⁴ P. Flottes, *Leconte de Lisle. L'Homme et l'oeuvre*. Paris 1954, s. 81.

[.]

*Tout! Tout a disparu, sans échos et sans traces
Avec le Souvenir du monde jeune et beau.*

[.]

*Et ce sera la nuit aveugle, la grande Ombre
Informe, dans son vide et sa stérilité*

L'abîme pacifique ou gît la Vanité

*De ce qui fut le temps et l'espace et le nombre*²⁵.

Nieomal tak brzmią strofy *Legendy wieków* Hugo. Otóż i przykład — jak w Wielkiej Apokalipsie, w przeczuciu kosmicznej katastrofy, spotkały się dwie szkoły, dwie tradycje „Parnasu”. Szkoła deskryptywna, która zaczęła się od Chateaubrianda, od *Dywanu z Zachodu i Wschodu* Goethego i *Les Orientales* Hugo, a znalazła przedłużenie w *Legendzie wieków* właśnie i historyzmie Leconte de Lisle'a; oraz inna tradycja, która wychodząc od tych samych *Les Orientales*, przez „transpozycje sztuki” Gautiera prowadziła w kierunku bawidełek Sully Prudhomme'a, Banville'a i Heredii. Zajmowałam się tu Leconte de Lisle'em po to, żeby wykazać raczej różnice niż podobieństwa w sposobie historycznego myślenia autora *Les Poèmes barbares* i autora *Vade-mecum* czy *Kleopatry*. Podobnie jak w wypadku Renana, typologia postaw pisarzy „Parnasu”, jeśli ma pretendować do ujęć pełniejszych — nie może pominąć zjawiska tak istotnego jak panoramy historiozoficzne Leconte de Lisle'a.

Wydawać by się mogło, że jest to nurt parnasistowskiej twórczości bliski polskiemu poecie. Nieporozumienie wymagające sprostowania. Co najmniej w kilku punktach, i to zasadniczych, deskryptywno-pozytywistyczne „panoramy świata” Leconte de Lisle'a różnią się od panoram Norwida. Może tylko *Kleopatra* zachowuje lecontedelisle'owską statyczność. Dzieje się tak zresztą wbrew artystycznemu założeniu autora, który nie potrafił tu oddać dialektycznego dziania się historii.

U deskryptywistów — Bernardina de Saint-Pierre, Chateaubrianda, Victora Hugo — bardzo często opis był tylko opisem. U Hugo we wczesnym okresie, u de Vigny'ego, Leconte de Lisle'a i Flauberta — spiętrzone elementy krajobrazu, egzotyczne słowa, przedmioty są ważne same w sobie, mają niekiedy sens symboliczny. Czasem najprostszy, jak łańcuszek Salammbô; czasem bardziej filozoficzny, jak wilk w *La Mort du loup* Alfreda de Vigny; czasem moralno-historyczny, jak jego *Mojżesz i Samson*. Styl „pittoresque” Leconte de Lisle'a różni się też nieco od dźwięcznych zdań *Ducha chrześcijaństwa* czy kwiecistości Buffona leżącej u podstaw Chateaubriandowskiej prozy „oratoire”. Egzotyczne zwierzęta i rośliny z *Jardin de Plantes* opisane w *L'Histoire naturelle* Buffona odżyły u Leconte de Lisle'a w nowym klimacie, poruszane

²⁵ Ch. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*. W: *Oeuvres*. Paris b. r., s. 247—248.

dreszczem lęku lub smutku. W ich strachu i niepokoju, ich nędzy i okrucieństwie uczestniczy biernie poeta zjednoczony z całą przyrodą, obecny w procesie jej ewolucji. Dają o sobie znać Lamarck i Darwin, poezja towarzyszy naukom przyrodniczym, pilnie obserwuje ich wnioski, bierze udział w dociekaniach. Dzieje się to w ostatnim dziesięcioleciu życia Norwida, a ściślej w latach siedemdziesiątych. W prozie zwycięża naturalizm, w poezji potępiony zostaje liryzm, zwierzenie, wyklęta szkoła intymna romantyzmu, który zresztą, wedle oficjalnej periodyzacji, skończył się rzekomo w roku 1860. „Kozłami ofiarnymi” teoretyków malowniczości są nadal Musset i Lamartine. Pisma parnasistowskie „L’Artiste” i „L’Art” od dawna specjalizowały się w atakach na ich lirykę, zbyt „confidentielle”, zbyt podmiotową, biorącą za powierniczkę publiczność, nie zachowującą dystansu wobec swoich bohaterów lirycznych, nie próbującą nawet ukrywać się za ich plecami. Hugo, Renan, Flaubert, Leconte de Lisle i Norwid widzą rzeczywistość przez „rysy materialne”, jak by powiedział Emile Faguet, wracając do odrzuconej przez szkołę intymną epickości. Epickość ta ma u Hugo i Norwida uniwersalne cele. Pisze o autorze *Legendy wieków* Baudelaire:

*Enfin, il n'a pas chanté plus particulièrement telle ou telle nation, la passion de tel ou tel siècle; il est monté tout de suite à une de ces hauteurs philosophiques d'où le poète peut considérer toutes les évolutions de l'humanité avec un regard également curieux, courroucé ou attendri. Avec quelle majesté il a fait défiler les siècles devant nous, comme des fantômes qui sortiraient d'un mur, avec quelle autorité il les a fait se mouvoir, chacun doué de son parfait costume, de son vrai visage, de sa sincère allure, nous l'avons tous vu*²⁶.

Hugo dokonał w *Legendzie wieków* konfrontacji światów i bogów. Kompozycja tej epopei jest przejrzysta, nie rebusowa jak u Norwida. Symbole jeszcze dość jednoznaczne, wyraźne, bliższe czasem alegoriom klasycznym niż opalizującej aluzjami i niuansami symultanicznej symbolice późniejszych poetów z końca wieku. Ale ten niezwykły spektakl cywilizacji, motywów historii, legend i wątków filozoficznych nie ma charakteru tylko dekoracji. Leconte de Lisle odbywał swoje podróże w poszukiwaniu dreszczu biologicznego. Banville w pogoni za efektywnym „tłem” rekwizytów. „Parnas” — z wyjątkiem może trzeciorzędnego poety, Louis Ménarda — odwracał się z niechęcią od wielkiej problematyki historycznej, od zbyt „żywych” zagadnień społecznych. Fourierysta w latach czterdziestych, Leconte de Lisle, z prawdziwą pasją atakował tylko chrześcijaństwo. Z obojętnością natomiast komponował pastisze hinduskie i skandynawskie. Z tą samą filozoficzną zadumą opi-

²⁶ Ch. Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, Victor Hugo. W: *Oeuvres complètes*. Bruxelles 1948, s. 361.

sywał posągowy antyk co egzotyzm pierwotnej dżungli. Norwid wykpił kolekcjonerstwo „szkoły malowniczej” w wierszu *La Religion de Mr le Sénateur Comte Victor Hugo* (1880):

Słyszę: „...Waterloo, Gutenberg, Tryptolem,
Habakuk, imbir, pieprz i Barbarossa,
Ney, Algarotti, Witikind, Cyrano...”
(Zapewne byłby i Bolesław Chrobry,
Gdyby coś o nim w Paryżu wiedziano!)

Barbarossa, Torquemada i Salomon były to jednak dla autora *Legendy wieków* nie tylko dźwięczne, obco brzmiące nazwiska, które mogą przydać wdzięku i erudycji wytwornemu poematowi. Były to przede wszystkim nazwiska-symboli epok, symbole postaw moralnych i politycznych przeszłości, rzutużącej na teraźniejszość i przyszłość.

Toteż częściowo tylko tłumaczy się rezerwa, z jaką Norwid traktuje egzotyzm i erudycyjne kolekcjonerstwo swoich francuskich kolegów. Ten sam Norwid zresztą z szacunkiem odnosi się do fascynującej ich współczesnej nauki, zwłaszcza do etnografii i lingwistyki.

Etnografia jest jeszcze bardzo młoda, ale czas idzie, w którym całe dzieje świata będą zawsze czytelne dla nas przez Etnografię;

— pisał w *Piaście i jego rewolucji*²⁷. Członek Towarzystwa Lingwistycznego w Paryżu posyła jego prezesowi uczone rozprawki na tematy etymologiczne, studiuje gramatykę hebrajską, czyta Renana. Ale bardziej niż opis dawnych kultur i dawnych języków interesują Norwida (podobnie jak Leconte de Lisle'a i Hugo) ich narodziny i śmierć. Zderzenie się kultury egipskiej z rzymską, rzymskiej z grecką, dają — sądzi poeta — poczucie dziania się historii, wędrówki poprzez czas i przestrzeń. W tej wędrówce Norwida wbrew parnasistowskiej regule „*l'impassibilité*” i bardziej niż u Leconte de Lisle'a, bardziej nawet niż u Hugo — mieszają się kraje i epoki, aluzja i parabola pozwalają poecie łączyć, nie zawsze zresztą w sposób udany, zjawiska odległe w czasie o tysiące lat, pozwalają mu obcować z duchami Cezara i Kleopatry. To, co Leconte de Lisle'a nastrojało pesymistycznie, wypełniało niewiarą w ludzkość — przemijanie czasu — staje się dla Norwida źródłem wiary w „historyczne zmartwychwstanie”, w trwałość dzieła poprzednich wieków we współczesności i w przyszłości. Bliższy jest tu poprzednikowi Leconte de Lisle'a, Victorowi Hugo, a ściślej jego *Legendzie wieków*.

Exprimer l'humanité dans une espèce d'oeuvre cyclique; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie,

²⁷ C. Norwid, *Pisma polityczne i filozoficzne*. Zebrał i ułożył Z. Przesmycki (Miriam). Wydał i przedmową poprzedził Z. Zaniewicki. Londyn 1957, s. 228.

*religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière*²⁸.

Hugo, jak Norwid, chciał uchwycić przede wszystkim „zmiany fizjonomii całej ludzkości” na przestrzeni dziejów i z kolei pokazać te dzieje w ścisłym związku ze współczesnością. „Dramatowi tworzenia” w *Legendzie wieków* patronuje też, podobnie jak u Norwida, charakterystyczna triada,

*„l'Humanité, le Mal, l'Infini”; le relatif, l'absolu, en ce qu' on pourrait appeler trois chants, la Légende des siècles, la Fin de Satan, Dieu*²⁹.

Tyle Hugo w przedmowie do I serii *Legendy wieków* z 1859 roku. Jean Bertrand Barrère³⁰ podkreśla jedność koncepcji intelektualnej tego zbioru. Pokazuje on, zdaniem badacza, walkę dobra ze złem, zmaganie się ducha i materii od momentu narodzin rasy ludzkiej z Ewy. A więc epopeja moralno-historiozoficzna w guście Norwida czy Quineta. Końcowy akcent — zapowiedź odrodzenia ludzkości przez świadomość — prowadzi i tym razem do wspólnego mistrza: do Hegla. Założenie epickie przywodzi na myśl Quineta, Ballanche'a i Soumeta. Ale zakres tematyczny „epickiej legendy człowieka” (taki był pierwotny tytuł *Legendy wieków*) wykroczył poza ambicje poprzedników. Hugo chciał w swoich księgach historii i kosmosu, księgach bogów i ludzi, konkurować z *Faustem* Goethego. Czytelnikowi jego epopeja kojarzy się jednak nie z Goethem, ale właśnie z moralizatorską twórczością polskiego poety.

*J'eus un rêve: le mur des siècles m'apparut*³¹.

— tak mógłby zacząć się jeden z parabolicznych poemacików autora *Vade-mecum*.

*Ce livre c'est le reste effrayant de Babel*³²;

Apokaliptyczny ton, przecucie katastrofy świata, który może ocalić się jedynie poprzez Boga, patos narracyjny Hugo odbiega wprawdzie od ściszonej tonacji stylistycznej w liryce Norwida, ale ambicje historiozoficznej syntezy są te same. I Norwid, i Hugo — inaczej niż nie pretendujący aż do takiej „summy”, bardziej deskryptywny Leconte de Lisle — pokusili się o poetycką eksplikację świata, o „faustowską” wizję przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. U Leconte de Lisle'a ważny jest nie

²⁸ V. Hugo, *La Légende des siècles*. T. 1. Paris 1947, s. 9—10.

²⁹ *Ibidem*, s. 14.

³⁰ Zob. J.-B. Barrère, *Hugo. L'Homme et l'oeuvre*. Paris 1952, s. 235—236.

³¹ Hugo, *La Légende des siècles*, t. 1, s. 15.

³² *Ibidem*, s. 21.

tylę sens historii, ukryty za symboliką rekwizytów, ile właśnie owe rekwizyty. A więc „prehistoryczny” księżyc, oglądający walkę zwierząt w głębi pierwotnych lasów, a więc „pokaz” bitew, dramatycznych spięć i namiętności, wtłoczonych siłą w „łagodną” i beznamiętną formę, która może też — sądził Leconte de Lisle — wyrażać głębokie myśli, wielki ból.

„*Il interprétait les choses plutôt qu'il ne les décrivait*” — pisał Louis Maigrón o Alfredzie de Vigny³³. Tę uwagę można zastosować do Hugo, do Norwida, trudniej do Leconte de Lisle'a. Wykpiony przez polskiego poetę chaos nazw, kolekcjonerstwo obrazów, rekwizytów, róża Infantki obok Lewiatana, otchłań morza, wizja skarłałego świata w w. XX — to u Hugo nie tylko próba budzenia metafizycznego dreszczu, kosmicznych niepokojów, nastroju Apokalipsy.

Zarówno egzotyzm Leconte de Lisle'a, wywodzący się na pozór z Chateaubriandowskiego deskryptywizmu, jak i epickość Hugo — nie miały bowiem charakteru czysto „zewnątrznego”, nie były rezultatem wpływów pozytywistycznej filozofii, nakazującej rezygnację z wyjaśnienia na rzecz opisu. Hugo chce, jak romantycy czytający Hegla, wywołać ducha historii powszechnej. Leconte de Lisle starał się beznamiętnie pokazać namiętności, być wiernym świadkiem, kibicem walk toczących się w przyrodzie i historii.

Norwid w latach siedemdziesiątych łączy te obie postawy w tragedii o królowej egipskiej, Kleopatrze. Ucieczka do starożytnego Egiptu stała się wykpionym przez Gautiera marzeniem parnasisty. W *Nostalgies d'obélisques* obelisk paryski tęskni za ojczyzną, obelisk luksorski chce być przeniesiony do Paryża.

*Que je voudrais comme mon frère,
Dans ce grand Paris transporté,
Auprès de lui, pour me distraire,
Sur une place être planté!*

*Là-bas, il voit à ses sculptures
S'arrêter un peuple vivant,
Hiératiques écritures,
Que l'idée épelle en rêvant*³⁴.

Naród „między Sfinksem a Mumią”, legenda starożytnego Egiptu pociągała współczesnych Norwida hieratycznością i oddaleniem. Ci, którzy, jak „II Parnas”, chcieli uciec od konfliktów nowszej historii, w milczeniu sfinksa i nieruchomości mumii szukali przeciwieństw współczesnego

³³ L. Maigrón, *Le Roman historique à l'époque romantique*. Paris 1898, s. 274.

³⁴ Gautier, *Émaux et Camées*, s. 40, 45.

ruchu i gwaru. Ci, którzy, jak w Polsce Prus, próbowali się w te konflikty angażować, znaleźli w starożytnym Egipcie wygodny, mało podejrzany kostium polityczny, upięszony świeżymi odkryciami archeologii. Ci wreszcie, którzy, jak Gautier, nie mieli zamiaru manifestować ani ukrywać zbyt licznych podobno u poety poglądów na historię dawną i nową, odnaleźli w legendach o *Le Pied de Momie* źródło wywołującej dreszcz fantastyki.

Na tym tle Norwid interesuje badaczy jako zjawisko nietypowe, jako poeta i myśliciel synkretyczny. Jednym z ostatnich jego utworów jest *Kleopatra*, którą zaczął pisać w 1870 i nad którą pracował do roku 1878³⁵. *Kleopatra* — wbrew pozorom gatunkowym — nie jest utworem scenicznym, nie nadaje się do gry w teatrze. Przekonała nas o tym najpierw inscenizacja Horzycy, a upewniła ostatecznie inscenizacja w warszawskim Teatrze Narodowym (1967). *Kleopatra* to właściwie udramatyzowany poemat, w którym wykorzystane bądź podważone ironicznie zostały różne cechy poezji europejskiej drugiej połowy wieku. A więc zakwestionował i urzeczywistnił jednocześnie Norwid parnasistowski mit Sfinksa i Mumii. Opisy strojów, gestów i przedmiotów są w *Kleopatrze* plastyczne i konkretne, mają precyzję archeologiczną. Ale statyczność i nieruchomość gestu, parnasistowskie ściszenie namiętności, kryją ambicje dalekie od postulatów niezaangażowania wobec burz dziejowych.

Realizując jakby nieświadomie ideę Leconte de Lisle'a, że najbardziej dramatyczne namiętności można wyrazić w obrazach łagodnych i spokojnych — Norwid próbował w kraju „między Sfinksem i Mumią” odnaleźć analogię z żywymi, współczesnymi konfliktami.

W *Kleopatrze*, jak w poematach opisowych Leconte de Lisle'a, dzieją się rzeczy okropne. Dzieją się nie wśród zwierząt, ale wśród ludzi. Zamiast walki byka z jaguarem, zamiast krwawych starć i tragicznej gry instynktów w pierwotnej dżungli, widzimy krwawe starcia i tragiczną grę uczuć w historii — pokazane kontrastowo w statycznych, rzeźbiarskich rozwiązaniach. „*Point de contraintes fausses*” — wołał Gautier. I tym razem Norwid sprzeciwił się jego wołaniu.

Oto zdrajcy wnoszą na scenę ociekającą krwią głowę Pompejusza, aby przypodobać się zaborcy-Cesarowi. Oto pięknej i namiętnej królowej towarzyszy przy posiłku mumia jej męża-dziecka. Oto na lwiej skórze rozciągniętej u stóp tronu rozgrywa się dramat upokorzenia władczyni i kobiety przez barbarzyńskiego zdobywcę. Ale zdobywca nie jest dzikim troglodytą, podobnym temu, do którego namiotu przychodzi zwabiona biologiczną siłą i pierwotnym pożądaniem krucha Salammbô Flauberta.

³⁵ Zob. M. Żurowski, *Lepszy od Szekspira? W: Program* [do przedstawienia *Kleopatry*]. Warszawa 1967.

I dramat kobiety nie rozgrywa się wbrew woli bohaterki. Cezar to trochę renanowski, a trochę lecontedelisle'owski barbarzyńca; w porównaniu ze starą cywilizacją egipską jego rasa jest młoda i prymitywna. Ale Cezar to barbarzyńca, który w kontakcie z podbitymi cywilizacjami zdobył wiedzę i doświadczenie, dające mu wyższość nad sennym Egipcie, nad „jałowymi i technicznymi Egipcjanami”. Egipt starożytny Norwida przeżywa bowiem marazm właściwy „martwym” i biernym społeczeństwom (tu typowa dla Norwida odległa aluzja do „martwej” części współczesnego społeczeństwa polskiego).

Tragedia Kleopatry mało ma wspólnego z tragedią kobiety. To tragedia cywilizacji, to tragedia upadku starej kultury, klęski „nieruchomego” narodu. W naszych oczach na kameralnej scenie pałacowej dzieje się kataklizm. Ten sam, którego świadkiem był Quidam w innej epoce i w innym kraju. Ginie oto cywilizacja starsza od rzymskiej, czerwona gwiazda, którą „wypuścili spod klucza kapłanowie”, „stanie z rozczochranymi włosami” nad Rzymem.

Ale ironia historii i jej pantragizm, którego wyznawcą pozostał Norwid przez całe życie — każe zginąć także zwycięzcy Egiptu, Cezarowi. Wielki człowiek spełnił swoją misję dziejową, wielki człowiek musi stać się jej ofiarą. Przegrywa Cezar, przegrywa Kleopatra, przegrywa „martwy” Egipt, w którym Norwid, jak Prus, szukał analogii ze współczesnym, martwym społeczeństwem polskim. Wygrywa reprezentujący próżną siłę i „literę”-formę praw Rzym. Rzym bez Cezara. Rzym jako symbol. Są w nim „dzieje narodu, bo tam ogólność właśnie indywiduum chłonie” — pisał Norwid w wykładach o Słowackim³⁶.

Tę koncepcję historiozoficzną znamy już z wcześniejszych utworów poety, znamy też jej konteksty patriotyczne i polityczne. Nie zaskakuje nas i we fragmencie Norwidowskiej „legandy wieków”. Mimo całej „archeologicznej” warstwy utworu egipsko-rzymska apokalipsa jest tu w jakiejś mierze apokalipsą polsko-rosyjską, podobnie jak wcześniejsze misteria *Wanda* i *Krakus*, jak *Tyrtej* i poemat *Quidam*.

Jakże znajomą nutą brzmiały w scenerii egipskiej archaizmy („chędogi”, „mnogo”). Znajomy, trochę „piastowski”, zgrzebny, krój mają fałdy egipskich strojów, uszytych dokładnie według wskazówek z tekstu pobocznego.

Polska *Kleopatra* jest natomiast całkowicie antypsychologizyczna, zgodnie ze wstętem Norwida do analizy charakterów wielkich ludzi i do plotek na temat tych zyciorysów. Poeta pozbawił historię królowej oprawy biograficznej. Kleopatra przychodzi na scenę tajemnicza, podobna do Sfinksa, dana raz na zawsze, wygłaszająca filozoficzne aforyzmy i me-

³⁶ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim*. W: *Wszystkie pisma...*, t. 6, s. 164.

tafory godne Gautiera. Irena Sławińska pisze o *Kleopatrze* jako o próbie nawiązania do konwencji operowej w dramacie Norwida³⁷. W istocie powolny rytm akcji, długie monologi postaci, „kwestie”, które mogłyby być śpiewane, potwierdzają tę sugestię. Realizm psychologiczny, realizm „wewnętrzny”, był hasłem dnia. Ale mussetowski dramaturg z *Pierścienia Wielkiej Damy* i „wysokich komedii” — jako autor *Kleopatry* poddał się urokom mało psychologicznego monumentalizmu opery. W jego życiorysie ostatnich lat znalazła się i praca nad librettem, jednak ewolucja teatru Norwida nie w tym zmierza kierunku. Maciej Żurowski zwraca uwagę na symbolikę obrazów i metafor *Kleopatry*. Sugerują one różne, często nie natychmiast uchwytnie sensory. Słowa mienią się aluzjami, symbole kryją idee o charakterze uniwersalnym, ale i pozostawiają czytelnikom swobodę domysłu. Jeszcze parę lat — i za sfinksem Kleopatry przyjdą puszystowłose księżniczki z paziami, zaczną błądzić po umarłych miastach i opuszczonych parkach pochody magów i czarowników, wokół fontann i na jeziorach z łabędziami będą płażały zaczarowane dziewczęta. Wszystko stanie się cudowne, przedmioty uzyskają głos, zatriumfuje w pełni jeszcze raz epoka romantyzmu, epoka symbolistycznych „*correspondances*”.

Poeta historii nie stał się jednak poetą metafizycznej zagadki bytu.

Tragedia jest to uwidocznienie fatalności historycznej albo socjalnej narodowi albo wiekowi jakowemu wyłącznie właściwej³⁸.

Kleopatra jest tragedią historyczną, tragedią o losach Egiptu i Rzymu, ale i w nader odległych aluzjach o dziejach Rosji i Polski, cywilizacji i świata. W swoim katastrofizmie i wizyjności, a zarazem w uplastycznieniu konkretności i typie wyobraźni historycznej bliska jest niekiedy historiozofii Hugo, bliska Leconte de Lisle’owi i Flaubertowi. Jak zawsze, tak i tym razem — Norwid dokonywał syntezy różnych elementów współczesnego pisarstwa. Jak zawsze, tak i teraz pozostał samotny i oryginalny w Polsce, w Paryżu, w XIX wieku, w zakładzie dla ubogich w Ivry, w literaturze europejskiej.

³⁷ I. Sławińska, *O teatrze Norwida*. W: *Program*, jw.

³⁸ C. Norwid, *Do krytyków*. [Przedmowa do *Krakusa*]. W: *Wszystkie pisma...*, t. 3, s. 133.