

AGNIESZKA KWIATKOWSKA Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

### „PRÓBA NORWIDA” – PRÓBA PRZYBOSIA

Małgorzata Rygielska, PRZYBOŚ CZYTA NORWIDA. (Recenzent: Edward Balcerzan). Katowice 2012. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 186, 2 nlb. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 2922.

Twórczość Juliana Przybosia w ostatnich kilkunastu latach coraz częściej budzi zainteresowanie uczonych. Monografie i inne publikacje analizujące jego dokonania w nowatorski sposób i przez pryzmat nowoczesnych metodologii nierzadko rozpatrują problem osadzenia tekstów awangardowego poety w tradycji literackiej, badają je z perspektywy dekonstrukcji, krytyki feministycznej, postmodernizmu, odwołując się m.in. do kategorii lęku przed wpływem czy do najnowszych studiów intertekstualnych<sup>1</sup>. Przeważająca większość prac koncentruje się wokół liryki Przybosia, podejmującego w swoich wierszach dialog nie tylko z tradycją romantyczną, ale i z dokonaniem Bolesława Leśmiana czy Jana Kochanowskiego. Na tym tle wyróżnia się recenzowana tu książka Małgorzaty Rygielskiej. Autorka prześledziła świadectwa recepcji utworów Cypriana Norwida w szkicach i esejach Przybosia, przede wszystkim w tekstach: *Próba Norwida* (z tomu *Sens poetycki*) oraz „*Odpowiednie dać rzeczy słowo*” (z tomu *Linia i gwar*), świadomie rezygnując z poszukiwania śladów oddziaływania późnoromantycznego poety na lirykę autora *Pióra z ognia*.

Praca Rygielskiej została podzielona na dwie części. W pierwszej autorka rekonstruuje interpretacje trzech wierszy Norwida, jakich dokonał Przyboś. Analizuje poszczególne tezy interpretacyjne, zderza je z innymi odczytaniem tych liryków, wnikliwie bada żywą tkankę Norwidowskich strof, aby wejść w polemikę z Przybosiem lub podążać jego śladem. Pokazuje też, jak w refleksjach dotyczących poszczególnych fragmentów ujawnia się sposób myślenia o poezji i własny program poetycki dawnego awangardzisty. W sztuce interpretacji – zdaniem Rygielskiej – odsłonięte zostają nie tylko emocje zamknięte w wierszu, powiązane z konkretną sytuacją liryczną, ale również poglądy i odczucia odbiorcy, który nierzadko doznaje wielkich wzruszeń, w pewnym sensie stanowiących miarę artystycznego oddziaływania utworu. Przyboś, który pochyla się nad Norwidem i w kolejnych szkicach rozpatruje swój sposób odczytania wybranych liryków, nie tylko rozjaśnia sensy poszczególnych metafor czy zawilości chwytów językowych, ale przede wszystkim pokazuje warsztat interpretatora, określa cel poszukiwań, wylicza swoje oczekiwania wobec poezji. Autorka recenzowanej książki podąża śladami Przybosia-krytyka i niejako wraz z nim analizuje i interpretuje trzy wiersze Norwida oraz – poświęcony im – szkic *Próba Norwida*.

*Trzy strofki, Italiam! Italiam!* oraz *Krzyż i dziecko* – te utwory zachwyciły awangardowe go dawniej poeetę i stały się kanwą jego refleksji. Przyboś nigdy nie dąży jednak do przedsta-

<sup>1</sup> Wśród ostatnio wydanych prac warto wymienić m.in. książki H. Marciniak (*Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosia*. Kraków 2009) oraz P. Dakowicza („*Lecz ty spomniesz, wnuku...*” *Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*. Warszawa 2011).

wienia spójnego i całościowego odczytania liryku. Jego uwagę zatrzymują raczej pojedyncze zwroty, obrazy o dużym ładunku poetyckości, nowatorskie metafory czy po prostu te miejsca w wierszu, które budują polisemię poetycką. Zgodnie z teorią Tadeusza Peipera – podtrzymwaną przez autora *Próby Norwida* – analiza trzech metafor powie o poecie więcej niż staranne badania biograficzne<sup>2</sup>. Przyboś nie stroni, co prawda, od uruchomienia szerokich, erudycyjnych kontekstów (w tym także informacji o biografii twórcy), ale i nie waha się wyizolować okruczeństw poetyckich z integralnej tkanki tekstu, otwierając tym samym nowe ścieżki interpretacyjne, nierzadko zaskakujące i pozbawione umocowania w całości dzieła. Przyboś był zafascynowany spuścizną Norwida, ale – inaczej niż wobec Adama Mickiewicza czy Juliusza Słowackiego – pozostawał daleki od jednoznacznego zachwytu. Stosunek autora *Sensu poetyckiego* do omawianej liryki dobrze oddaje parafraza cytatu z *Fortepianu Szopena*: „Któż to tak zwarty w sobie, że pociąga i odpycha?”<sup>3</sup>

Dwutomowa edycja dzieł Norwida, która ukazała się w 1956 roku, wywołała entuzjazm dojrzałego już wtedy poety, twórcy m.in. tomów *Rzut pionowy* (1952) i *Najmniej słów* (1955)<sup>4</sup>. Podkreślał on – dzieląc się swoimi refleksjami w recenzji opublikowanej na łamach „Przeгляdu Kulturalnego”<sup>5</sup> – że spuścizna autora *Vade-mecum*, niezrozumiała dla czytelników XIX-wiecznych, nie może wydawać się trudna odbiorcy obytemu z nowoczesną sztuką słowa. Nowatorski charakter liryki Norwida, wywołujący wrażenie podobieństwa do poezji XX wieku, polegał – w odczuciu Przybośa – przede wszystkim na zdolności kondensowania sensów i pomnażania ładunku semantycznego. Opinie prezentowane trzy lata później w szkicu *Próba Norwida* cechuje znacznie bardziej wyważony charakter. Niegdyś awangardzista, w omawianym okresie miał już wykrystalizowany pogląd, że postrzeganie kontrowersyjnego romantyka jako prekursora nowoczesności jest raczej świadectwem bezradności badaczy wobec literatury tak dalece odbiegającej od XIX-wiecznych poetyk<sup>6</sup>. Świadom zarówno wartości artystycznej spuścizny Norwida, jak i wyzwiań, jakie stawia jej lektura, pisał: „To, że utwory jego czyta się nie bez wysiłku i mniej lekko niż utwory Mickiewicza i Słowackiego, nie świadczy przeciw niemu, przeciwnie: dzisiejszy czytelnik poezji nie ceni sobie wierszy, które nie zatrzymują jego uwagi na każdym zdaniu, a nawet frazie, na zestawieniu dwu słów, na słowie”<sup>7</sup>.

W kumulacji treści, w zredukowaniu do minimum słów koniecznych do wyrażenia emo-

<sup>2</sup> T. Peiper, *Metafory terażniejszości*. W: *Tędy. – Nowe usta*. Przedm., koment., bibliografia S. Jaworski. Oprac. tekstu, red. T. Podolska. Kraków 1972, s. 54: „Podajcie mi trzy metafory, w utworze jakiegoś poety bezpośrednio po sobie następujące, a powiem wam o tym poecie tyleż, co najobszerniejszy jego biograf”.

<sup>3</sup> J. Przyboś, *Próba Norwida*. W: *Sens poetycki*. Wyd. 2, powiększ. T. 1. Kraków 1967, s. 98.

<sup>4</sup> Po 1947 r. okoliczności nie sprzyjały popularyzowaniu twórczości Norwida, a socrealizm próbował pozbawić go miejsca należnego mu w historii literatury polskiej. Obroncy poety (m.in. W. Borowy, W. Gomułicki, H. Malewska, K. Wyka) – odwołując się do obowiązującej skali wartości – przedstawiali go jako krytyka burżuazji i drobnomieszczaństwa, demaskatora ciemnych stron kapitalizmu, proletariusza walczącego z tyranią możnych. Dwutomowa edycja z 1956 r. (w której przygotowaniu brali udział m.in. Gomułicki i M. Jastrun) jest niezwykle istotna dla recepcji Norwida w PRL i stanowi pewien przełom w kreowaniu wizerunku poety. Dopiero po tymże roku recepcja ta ustabilizowała się, a dorobek nie docenianego dotąd wieszczą zyskał właściwe uznanie i miejsce w narodowej świadomości (zob. S. Barańczak, *Obecność nieobecnego*. W: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wy tłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 19). Na tle tych wydarzeń dokonuje się indywidualna recepcja dokonań, światopoglądu i poetyki romantycznego twórcy, któremu z uwagą przyglądał się Przyboś.

<sup>5</sup> J. Przyboś, *Zdumiewający poeta*. „Przeгляд Kulturalny” 1956, nr 12, s. 5.

<sup>6</sup> Zwraca na to uwagę Dakowicz (*op. cit.*, s. 297). Rygielska odnotowuje istnienie tej pozycji, ale podkreśla, że zapoznała się z pracą Dakowicza już po napisaniu książki *Przyboś czyta Norwida*.

<sup>7</sup> Przyboś, *Próba Norwida*, s. 98.

cji poezja awangardowa kontynuuje – w pewnym sensie – formułę liryki Norwida. W eseju poświęconym romantycznemu twórcy Przyboś sugeruje, że gdyby Peiper szukał korzeni swojej teorii poezji, zapewne dostrzegłby w Norwidzie prekursora „wstydlivości uczuć”<sup>8</sup>. Równocześnie jednak, w tym samym szkicu, podkreśla różnice między ideami późnego romantyka a założeniami Awangardy Krakowskiej. Podjęte rozważania traktuje jako sprawdzian mocy słowa poetyckiego romantycznego wieszczca, stawiając siebie w roli jubilera szacującego wartość złotego kruszcu. Interpretacje, jakie w swym eseju przeprowadza, mają odpowiedzieć na pytanie o próbę złota, o nasycenie wiersza znaczeniami, o wymiar kondensacji sensów, który dla Przybosia był miarą jakości poetyckiej.

Celem Rygielskiej nie jest jednak ocena kompetencji Przybosia-interpretatora ani też rekonstrukcja agonu, do którego autor *Narzędzia ze światła* staje, aby wyzwolić się z lęku przed wpływem. Badaczka – zgodnie z deklaracją złożoną we wstępie – podąża tropem krytyka, rezygnując z prześledzenia agonistycznego stanowiska: nie szuka śladów Norwida w poezji Przybosia i nie zestawia poglądów wyrażonych w esejach z jego praktyką poetycką. Wciąż natomiast konfrontuje perspektywę Przybosia ze swoimi i cudzymi – udokumentowanymi w literaturze przedmiotu – spojrzeniami na poezję Norwida. Monografia Rygielskiej ma duże znaczenie w badaniach nad spuścizną Przybosia (m.in. przypomina o istotnej roli krytyki literackiej w twórczości tego autora), ale wnosi też sporo ciekawych diagnoz interpretacyjnych dotyczących pisarstwa Norwida. Zadanie re-lektury – ponownego odczytania nie tylko szkiców Przybosia, w opracowaniach często traktowanych dość marginalnie, ale i wierszy Norwida – jakie postawiła sobie Rygielska, zostało więc zrealizowane ciekawie i kompetentnie, wsparte wnikliwą znajomością literatury przedmiotu oraz twórczości obu poetów.

W rozdziale poświęconym refleksji Przybosia nad lirykiem *Trzy strofki* Rygielska wskazuje na niezwykle emocjonalny stosunek dojrzałego już poety do dokonań romantyka. Pisze: „[...] Przybosiovi częstokroć towarzyszy emfaza, co rusz łagodzona wyważoną argumentacją gorączka wykrzyknień i retorycznych pytań. Nawet wtedy, gdy próbuje [on] wpisać utwór w obręb romantycznej poezji bądź szuka uzasadnień jego powstania w meandrach życia Cypriana Kamila, pozostaje pod wpływem silnych emocji” (s. 13).

Przywołane obserwacje doskonale charakteryzują cały dorobek krytycznoliteracki i esyistyczny Przybosia, poświęcającego uwagę wyłącznie dziełom, które go głęboko poruszyły, niejednokrotnie zestawiającego cudze teksty z własnym programem poetyckim. Kunsztowna i skomplikowana składnia wiersza *Trzy strofki* wraz z nowatorskim ukształtowaniem sytuacji lirycznej (innej niż choćby w *Do M\*\*\* Mickiewicza*) doskonale korespondują z założeniami twórczymi Przybosia i na pewno przyciągnęły zainteresowanie poety, który postanowił zaproponować oryginalne odczytanie tego liryku Norwida. Rygielska – odwołując się m.in. do badań Mariana Tatary i Wacława Kubackiego – analizuje *Trzy strofki*, z dużą biegłością rozpoznając w romantycznym wierszu cechy, jakie mogły zachwyć pisarza wyrosłego z Awangardy Krakowskiej. Autorka recenzowanej książki nie rozstrzyga jednak ostatecznie, czy interpretacja utworu zaprezentowana w *Próbie Norwida* stoi w sprzeczności nie tylko z usankcjonowanymi w literaturze przedmiotu lekcjami, ale i z ogólnym przesłaniem całego dzieła (choć niewątpliwie zwraca uwagę na jego wieloznaczność poetycką).

Przyboś, deklamując *Trzy strofki* na wieczorze norwidowskim, dokonał oryginalnej interpretacji, dobitnie podkreślając nakaz: „i myśl”, który odczytał jako wyszukana, intelektualna kara dla kochanki, skazanej odtąd na wieczny niepokój i nieskończoną gorzką refleksję, podszytą zapewne wyrzutami sumienia. Zignorował związek między kolejnymi członami zdania i wylczenie rozkazników: „myśl” i „mów”, niosących w sobie raczej postulat pamiętania i wspomniania – przechowania myśli o byłym kochanku i przyznawania się przed światem

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 99.

do dawnej relacji. Odciał się od przedmiotowej dyskusji, analizując wyłącznie sam utwór, w oderwaniu od komentarzy i kontekstów. Nie jest to jednak model lektury destrukcyjnej – w sensie przypisanym temu pojęciu przez Martina Heideggera i wykorzystanym w pierwszych pracach Jacques'a Derridy jako synonim dekonstrukcji – pozbawiający podstawową strukturę tekstu „mystyfikujących i tłumiących ją później warstw dyskursu”<sup>9</sup>, lecz po prostu nieco chybiona interpretacja. Inne jeszcze odczytanie, sugerowane interpunkcją oryginału (nieco zmienioną w wydaniu z 1956 roku, do którego odwołuje się Przyboś), pozwala traktować kontrowersyjny nakaz jako wyznanie wiary w Horacjańskie „*Non omnis moriar*”:

I myśl: gdy nawet o mnie mówić zaczną;  
 Że: grób to tylko, co umarłe chowa;  
 A mów... że gwiazda ma była rozpaczną  
 I – bywaj zdrowa<sup>10</sup>.

Wobec łagodnego, pełnego życzliwości dla byłej kochanki zakończenia utworu nie może być mowy o skazywaniu jej – jak sugerował Przyboś – na straszliwą karę niepokoju myśli. Wolno natomiast przypuszczać, iż polecenie: „myśl”, dopełnione jest dopiero drugim wersem, „Że: grób to tylko, co umarłe chowa”, i stanowi tym samym prośbę, aby adresatka liryczna pamiętała, iż w grobie złożono tylko doczesne szczątki poety, po którym pozostał jakiś nieśmiertelny okruh. Takie odczytanie wydaje się zgodne z ideologią Norwida i, być może, zostało – świadomie czy podświadomie – odrzucone przez Przybosia. Badacze wielokrotnie – acz nie do końca słusznie – podkreślali ateistyczny charakter światopoglądu awangardzisty, nakazujący mu negować pojawiające się w twórczości Norwida pierwiastki duchowe i religijne<sup>11</sup>. Przybosia bez wątplenia pociąga rzemiosło poetyckie Norwida, a niepokoi jego chrześcijański model postrzegania rzeczywistości, choć nie odpycha go – jak sugeruje m.in. Przemysław Dakowicz<sup>12</sup> – poezja zaangażowana, walcząca o przemianę świata, gdyż sam podobnie zaangażowanych wierszy bywa autorem. Ponadto, jak pisze Maria Delaperrière, stopniowo „ateizm Przybosia zabarwia się mistycyzmem”, oscylując w stronę metafizyki<sup>13</sup>. Szczególne *memento*, jakie bohater liryczny *Trzech strofek* pozostawia ukochanej, jest więc nie tyle karą, ile specyficznym oblige, który winien ją determinować do czynu („Lecz żyj – raz – przecie!...”).

Także w wywodach poświęconych utworowi *Italiam! Italiam!* Przyboś mierzy Norwida swoją własną miarą – chwali udaną transmisję wzruszenia, a krytykuje brak oryginalności w porównaniach. Ceni zwłaszcza to, że liryk jest wyrazem uczuć jednostkowych i niepowtarzalnych, a nie ogólnej tęsknoty za Italią. Rygielska, interpretując wiersz Norwida, zwraca uwagę zarówno na jego muzyczny charakter, jak i na sztukę niezawisłą od konstrukcji *stricte* muzycznej. Rzeczywiście, *Italiam! Italiam!* eksponuje brzmieniowe walory mowy, jest

<sup>9</sup> Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Wyd. 2. Warszawa 1995, s. 39.

<sup>10</sup> Wnikliwe zestawienie interpunkcji rękopisów Norwida i edycji z 1956 r. przedstawił M. Kwaśny (*Norwid – poeta źle rozumiany*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4).

<sup>11</sup> O ateizmie Przybosia pisali m.in. J. Duk (*Julian Przyboś jako badacz literatury*. W: *Światło umówione w słowo. Studia o Przybosiu – twórczość*. Łódź 2003, s. 107) i A. Łaszowski (*Poezja jako wyraz stylu życia*. W zb.: *O Julianie Przybosiu. Wspomnienia, studia, szkice*. Red. T. Bujnicki, K. Heska-Kwaśniewicz. Katowice 1983, s. 26). Sądy te – nieco uproszczone – niesłusznie przedstawiają poetę jako odciętego od świata doznań metafizycznych, które analizowali m.in. B. Łatawiec (*Zapiski o „Zapiskach bez daty”*. „Kresy” 1993, nr 14, s. 232), E. Kraskowska (*Przecucia Przybosia*. W zb.: *Stulecie Przybosia*. Red. E. Balcerzan, S. Balbus. Poznań 2002) oraz E. Balcerzan (*Przyboś metafizyczny*. W: *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*. Kraków 1997).

<sup>12</sup> Dakowicz, *op. cit.*, s. 304.

<sup>13</sup> M. Delaperrière, *Metafora absolutu*. „Teksty Drugie” 1992, z. 4, s. 52.

silnie zrytmizowany, sylabotoniczny, pełen aliteracji. Dla autora *Próby Norwida* jest jednak przede wszystkim utworem o funkcjonowaniu pamięci. To właśnie ten liryk (już osiem lat przed powstaniem przedstawianego szkicu) przywołał Przyboś w wierszu *Za wspomnieniem*, gdzie liczne powtórzenia i aliteracje obrazować miały właśnie mechanizm funkcjonowania pamięci<sup>14</sup>. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku z wypowiedzi dawnego awangardzisty jasno wynika, że liryk powinien być zapisem pamięci o percepcji i narzędziem generującym emocje, a miarą sztuki „staje się umiętny przekaz uczucia, transmisja wzruszenia” (s. 69). Utwór *Za wspomnieniem* można odczytać jako przykład szczególnego kracjonizmu Przybosia oraz – jak to ujmowała Agnieszka Kluba – naśladowania pamięci o percepcji<sup>15</sup>. „Ja” liryczne tego utworu nie tylko przywołuje przeżycia związane z podróżą do Włoch i rekonstruuje dawne odczucia, ale też analizuje sam akt wspomnienia, gdyż wie, że całkowicie świadome doświadczenie nie jest możliwe i – jak pisze Ernest Bloch – staje się ono przedmiotem uświadomionej refleksji dopiero po fakcie<sup>16</sup>. Przyboś – nie po raz pierwszy – skupił swą uwagę na wierszu doskonale komponującym się z jego własnym programem poetyckim. Rygielska stwierdza: „Paradoksalnie, w lekturze Przybosia, *Italiam! Italiam!* okazuje się perfekcyjną realizacją poetycką niemal o sto lat późniejszych założeń awangardzistów. Stąd podziw autora szkiców, stąd poryw do objaśniania utworu przez pryzmat tworzonej przez siebie »teorii poznania« lirycznego” (s. 70).

Rozdział zamykający pierwszą część książki, poświęcony lirykowi *Krzyż i dziecko* oraz dotyczący go refleksjom Przybosia, przynosi najbardziej interesującą propozycję re-lektury. Badaczka – podobnie jak w przypadku wcześniej omówionych tekstów, ale znacznie bardziej wyraziście – zderza ze sobą trzy modele odczytania wiersza Norwida: prezentuje interpretacje istotne w literaturze przedmiotu, rekonstruuje sposób rozumowania Przybosia, zachwyconego grą przestrzeni i wykorzystaniem złudzenia optycznego jako tworzywa poetyckości, oraz opisuje własne spojrzenie na słynny liryk. Nie poprzestaje jednak na tym zestawieniu, ale ponad nim buduje kolejną perspektywę, krytycznie przyglądając się wywodom Przybosia i słusznie podkreślając, że jego szkic jest nie tylko tekstem krytycznoliterackim poświęconym Norwidowi, ale przede wszystkim prezentacją własnego stanowiska wobec poezji, szczególnym manifestem programowym o dużym ładunku poetyckości. *Próba Norwida* – zwłaszcza we fragmentach poświęconych lirykowi *Krzyż i dziecko* – przeradza się w poetycki esej, sam w sobie wymagający uważnej interpretacji.

Rygielska rekonstruuje – za Przybosiem – złudzenie optyczne, jakiemu ulega bohater wiersza, i zestawia sytuację liryczną tego utworu z balladą Johanna Wolfganga Goethego *Król olch* (porównując te dwie wersje dialogu ojca z synem w obliczu śmiertelnego zagrożenia). Właśnie ze względu na szczególne wykorzystanie perspektywy Przyboś szczególnie cenil wiersz *Krzyż i dziecko*<sup>17</sup>, w którym – zwiędziony złudzeniem optycznym – chłopiec lęka się płynąć łodzią w kierunku mostu i, obawiając się zderzenia, krzyczy do ojca:

Ojcie mój! twa łódź  
Wprost na most płynie –

<sup>14</sup> Wiersz powstał w grudniu 1948 w Müren (alpejskiej wiosce) i odwołuje się do niedawnej (dwa miesiące wcześniejszej) trzytygodniowej podróży poety do Włoch. Informacje o genezie utworu z komentarzy R. Skrećta (J. Przyboś, *Utwory poetyckie*. Oprac. R. Skrećt. Przedm. J. Kwiatkowski. T. 1. Kraków 1984, s. 620).

<sup>15</sup> A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004, s. 121.

<sup>16</sup> E. Bloch, *Czy istnieje przyszłość w przeszłości?* Przeł. D. Niklas. W zb.: *Tradycja i nowoczesność*. Wybór J. Kurczewska, J. Szacki. Wstęp J. Szacki. Warszawa 1984, s. 14.

<sup>17</sup> S. Sawicki (*Norwida walka z formą*. Warszawa 1986, s. 72) pisze: „Przyboś bardzo wysoko, chyba nawet zbyt wysoko, ceni omawiany wiersz”.



Maszt uderzył!... wróć...  
Lub wszystko zginie.

Patrz! jaki tam krzyż,  
Krzyż niebezpieczny –  
Maszt, się niesie w-z-wyż,  
Most mu poprzeczny –<sup>18</sup>

Przyboś, interpretując ten wiersz, jako kontekst przywołał sztych sporządzony przez Eugène'a Delacroix według jego obrazu *Dante i Wergili w Piekło*<sup>19</sup>. Burzliwa żegluga po piekielnych wodach ukazana na czarno-białej rycinie dobrze koresponduje z surową, powściągliwą estetyką liryku, który wydaje się Przybosiowi jakby wyrzuty na kamiennych tablicach. Dla autora *Gmachów* nie ulega wątpliwości, że każdy utwór poetycki zakorzeniony jest w realnym świecie, że punktem wyjścia takiego utworu musi być autentyczne wydarzenie. Dawny awangardzista zastanawia się: „Jak mógł powstać pomysł tego wiersza? Idąc brzegiem Sekwany w Paryżu, widywał Norwid barki masztowe mijające mosty i zapewne kiedyś sam jechał stateczkiem po Sekwanie. Pewnie w czasie takiej przejażdżki po rzece narzuciło mu się spostrzeżenie »niebezpiecznego krzyża« wyobrażonego z masztu i poprzecznej linii mostu, do którego płynęła łódź żaglowa”<sup>20</sup>.

Zainteresowanie awangardowego dawniej poety tym właśnie utworem łatwo jednak wytłumaczyć. Sposób zaaranżowania przestrzeni jest tu bliski Przybosiowi. Złudzenia optyczne, wynikłe z perspektywicznego postrzegania świata, fascynowały go już w czasach młodości, szczególnie nasilając się w latach trzydziestych XX wieku (zwłaszcza w tomach *Sponad* i *W głąb las*). Pagórki, które pochylają się widziane w przedłużeniu linii ramion wyciągniętych w pożegnalnym geście, ścieżki nakładające się na powitalny ruch dłoni, jakby podawane nadchodzącemu – to przykłady wykorzystania gry perspektywą podobnej Norwidowskiej i tożsamego obu poetom myślenia przestrzennego.

Rygielska nad wyraz trafnie zauważa jednak, że ocalające przeobrażenie przestrzeni, jakie dokonuje się w wierszu Norwida, jest możliwe poprzez ruch. Dzięki temu, że łódź się przemieszcza, perspektywa ulega swoistej transformacji (s. 85). To ruch widzenia – stanowiący zasadę poznawania świata i podstawę metafor Przybosia<sup>21</sup> – pozwolił stworzyć dynamiczny obraz, uruchomić grę pionu i poziomu i wreszcie zbudować polisemię poetycką. Interpretacja tego liryku – jak zauważa autorka omawianej monografii – wymaga przejścia ze świata znaków w świat znaczeń (s. 90). Złudzenie optyczne, wykorzystane jako nośne semantycznie, stało się fundamentem metafory. W wierszu Norwida nie chodzi przecież o harmonię krzyżujących się linii, ale o sens ukryty: przecinające się pod kątem prostym sylwetki mostu i masztu utworzyły w końcu przejście, krzyż stał się bramą, cierpienie – w pewnym uproszczeniu rzecz ujmując – stało się drogą ku lepszej przyszłości. Przybosia, zachwyconego tym wierszem, nie fascynują metonimiczne, chrześcijańskie znaczenia krzyża, który – będąc symbolem męki – równocześnie zapowiada zbawienie i ku niemu, poprzez cierpienie, prowadzi<sup>22</sup>. Dawnego awangardzistę urzeka raczej szczególny kreacjonizm, sposób postrzegania

<sup>18</sup> C. Norwid, *Krzyż i dziecko*. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. G o m u l i c k i. T. 2. Warszawa 1971, s. 96.

<sup>19</sup> Zestawienie liryku Norwida z ryciną Delacroix skłoniło M. Rygielską do podjęcia rozważań nad rozumieniem liryku intertekstualności przez Przybosia, porównującego niekiedy utwory dość odległe i w niewielkim stopniu ze sobą powiązane (s. 95). Tym samym badaczka wskazała na problem wart odrębnego studium.

<sup>20</sup> Przyboś, *Próba Norwida*, s. 109.

<sup>21</sup> Zob. M. Delaperrière, *Metafora horyzontu, czyli o powinowactwie sztuk*. W zb.: *Stulecie Przybosia*, s. 252.

<sup>22</sup> Interpretację wierszy *Fatum* oraz *Krzyż i dziecko* utrzymaną w duchu chrześcijańskim proponuje

przestrzeni i nasycania jej sensami metaforycznymi, a w podziw wprawia warsztat roman-tycznego wieszczka. Przyboś, czyniąc optykę twórczym poetyckim, analizuje percepcję świata, który – w jego poezji – tak naprawdę zaczyna istnieć dopiero wtedy, kiedy ktoś go widzi. Autor eseju objaśnia prawa widzenia i funkcjonowanie perspektywy, aby przełożyć odczucia ponad wiedzę i świadomość. To, jak widzimy świat, okazuje się bowiem ważniejsze od tego, jaki on jest naprawdę, albo raczej: świat jest taki, jakim go widzimy<sup>23</sup>.

Druga część książki Rygielskiej, zatytułowana *Całość słowa?*, odnosi się przede wszystkim do szkicu Przybosia „*Odpowiednie dać rzeczy słowo*” (z tomu *Linia i gwar*), zatytułowanego cytatem z wiersza Norwida *Ogólniki*. Ta popularna fraza, funkcjonująca jako *epea pteroenta*, często bywa interpretowana – na co zwraca uwagę Rygielska – w oderwaniu od kontekstu całego utworu (s. 100). Przyboś także uległ pokusie wyizolowania fragmentu liryku i w omawianym szkicu podjął polemikę z ostatnią strofą, uznając jej prawdziwość tylko w odniesieniu do prozy:

Ponad wszystkie wasze uroki –  
Ty! poezjo, i ty, wymowo –  
Jeden wiecznie będzie wysoki:  
\* \* \* \* \*  
Odpowiednie dać rzeczy słowo!<sup>24</sup>

Rygielska akcentuje, że Przyboś traktuje „wymowę” jako synonim „prozy”, a „poezję” automatycznie utożsamia z „poezją liryczną”. Uznaje zatem, iż wiersz Norwida wyraża postulat odpowiedniości słów i rzeczy, pragnienie przezroczystości języka, mającego budować pożądaną w prozie iluzję świata przedstawionego (s. 102). W poezji – zdaniem Przybosia – takim założeniem brak racji bytu. Autorka recenzowanej monografii, rekonstruując tok rozumowania dawnego awangardzisty, unaocznia jego – korespondującą z zaprezentowanymi w szkicu poglądami – teorię percepcji otoczenia z perspektywy poety i prozaika. Przyboś uważa, że prozaik przygląda się szczegółom i śledzi przyczynowo-skutkowe zależności między wydarzeniami. „Aby ukazać te szczegóły i stadia za pomocą słów, potrzebuje więcej czasu niż na ogarnięcie ich okiem w rzeczywistości. Poeta chwytą i spina wyobrażenia, zdolnością powiązania odległych spostrzeżeń, wiele różnych szczegółów równocześnie”<sup>25</sup>. „Błyskawiczne widzenie”<sup>26</sup> poety, eksplozywne metafory<sup>27</sup>, kumulacja znaczeń, symultaniczne widzenie, epifanie powidoków nie mają mimetycznego charakteru, lecz jak w soczewce skupiają wszelkie odczucia, oferując wirtualnemu odbiorcy nie rekonstrukcję, lecz momentalny wgląd w prawdę o świecie.

Interpretacja ostatnich wersów *Ogólników*, jakiej dokonał Przyboś, podporządkowując liryk Norwida swojej teorii poezji, zawęża nieco przesłanie utworu, ponieważ opiera się na założeniu, iż leksem „rzecz” oznacza wyłącznie przedmiot. Tymczasem Rygielska odnotowuje, że w szkicach i lirykach Przybosia – oraz w świadomości czytelniczej znawcy XX-wiecznej poezji – wyraz ten określa też słowo, mowę, polemiczną rozprawę czy monograficzny wywód. Takie znaczenie wyraźnie zostało zarysowane w poetyckiej polemice między Przybosiem a Julianem Tuwimem, dotyczącej roli jednostki (poety) w procesie postrzegania i opisywania

A. Merdas (*W wieczne zachwyceni. 30-dniowe rekolacje z Norwidem*. Kraków 2001, s. 19–20).  
Zob. też J. Fert, *Norwidowskie inspiracje*. Lublin 2004, s. 82–83.

<sup>23</sup> Zob. Z. Łapiński, „Świat cały – jakże go zmieścić w źrenicy”. (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia*). W zb.: *Studia z teorii i historii poezji*. Red. M. Głowiński. Seria 2. Wrocław 1970, s. 299–302.

<sup>24</sup> C. Norwid, *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990, s. 14. BN I 271.

<sup>25</sup> J. Przyboś, „*Odpowiednie dać rzeczy słowo*”. W: *Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków 1959, s. 228.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 229.

<sup>27</sup> Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972, s. 96.

świata. *Rzecz poetycka* Przybosia (z tomu *Więcej o manifest*) jest odpowiedzią na *Rzecz Czarnoleską* Tuwima, w której – jak zwraca uwagę Rygielska – „Centralna zwrotka [...], dotycząca kwestii nazywania [...], eliminuje niemal całkowicie aktywność »nazwodawcy«. Szczególny status zyskuje słowo [...]” (s. 108). Autorka omawianej monografii podkreśla też, że najistotniejszym problemem *Rzeczy poetyckiej*, zadaniem, jakie stawia przed sobą jej bohater liryczny, jest integracja *ego* (s. 113). Pragnienie całości, scalenia, ogarnięcia wszystkiego to stały element poetyki Przybosia, występujący m.in. w tytule tomu *Próba całości*, a w odniesieniu do osobowości jednostki zarysowany np. w wierszu *Były dyrektor biblioteki* (z tomu *Narzędzie ze światła*).

Rozpoznając metodę krytycznoliteracką Przybosia, ciągle szukającego potwierdzenia swych własnych sądów w dokonaniach wybitnych twórców minionych epok, Rygielska pisze: „*Próba Norwida* służy Przybosiovi również do samookreślenia siebie jako poety, ale też i kreacji jako krytyka (a może nawet i teoretyka poezji). Jest więc to w równej mierze *Próba Norwida*, co »próba Przybosia«, poddawane wielorakim testom przez czytelników swych pism, a także sprawdzian głoszonych przez niego teorii artystycznych” (s. 157).

Trafne rozpoznanie krytycznoliterackiej strategii poety, wsparte wnikliwą analizą jego szkiców, czyni z monografii Rygielskiej istotną pozycję w literaturze przedmiotu. Książkę *Przyboś czyta Norwida* cechuje wnikliwość merytoryczna, trafność i bogactwo cytatów, jasność i precyzja wywodów, a całość umożliwia postrzeżenie istotnych aspektów spuścizny obu poetów w sposób wzbogacony o nowe interpretacje tekstów poddanych – zgodnie z założeniami autorki – twórczej re-lekturze.

#### Abstract

AGNIESZKA KWIATKOWSKA Adam Mickiewicz University, Poznań

#### **“PRÓBA NORWIDA” (“APPROACHING NORWID”) – APPROACHING PRZYBOŚ**

The review discusses Małgorzata Rygielska's book which analyses the traces of Cyprian Norwid's reception in Julian Przyboś's literary creativity. Confrontation of various interpretative stances and reconstruction of critical literary views make the book's vital significance for Przyboś's output and bring many interesting interpretative recognitions of Norwid's writing.