

ZDZISŁAW JASTRZĘBSKI

## PAMIĘTNIK ARTYSTY

(O VADE MECUM CYPRIANA KAMILA NORWIDA)

### UWAGI WSTĘPNE

„Cyprian Norwid jest wyjątkowym zjawiskiem w naszej literaturze i w ogóle wyjątkowym zdarzeniem w polskim życiu umysłowym XIX w.”<sup>1</sup> Oto postawa określająca pierwszy okres badań nad Norwidem, objawionym, jak zagadka Miriamowskim numerem „*Chimery*”. Stworzono wokół niego legendę, zaczęły się szperania, domysły i rekonstrukcje tych „ruin”. Podpatrywano go i to więcej jako człowieka, niż jako poetę. Zrębowicz ułożył z jego twórczości *Autoportret*, który miał być „szkicową podobizną poety”. To ujęcie biograficzne, dominujące wraz z psychologizmem w pierwszym okresie XX w., uzasadnia tym, że uważa Norwida za idealny typ człowieka: „dlatego należy go, ujmować raczej jako Adamitę, niż jako poetę”.<sup>2</sup>

Biografizm i genetyzm miał również inne podłoże. „Nie było innego sposobu rozpoznania tego osobliwego zjawiska, jak tylko przez dotarcie do osobistości”, wyznaje Wasilewski w *Dopowiedzeniu* do swej monografii.<sup>3</sup> Potem zajęto się głównie filozofią Norwida, ukuwając opinię, że to ascetyczny i oschły mózgowiec.

<sup>1</sup> Z. Z. Wasilewski, *Norwid*, Warszawa 1935, s. 5.

<sup>2</sup> C. Norwid, *Autoportret*, Warszawa 1922; zob. też A. Krechowicki, *O C. Norwidzie*, Lwów 1909. Jest to biografia zestawiona głównie na podstawie listów.

<sup>3</sup> Wasilewski, op. cit., s. 216.

Badania skupiły się wokół *Promethidionu*, poematów i misteriów, wokół dydaktyzmu, filozofii pracy, historiozofii..

Powoli zyskiwał Norwid coraz większe grono wielbicieli i badaczy, którym dorobek jego ukształtował się jako „monolit złożony z najszlachetniejszych kruszców”. Wśród takich ogólnikowych sformułowań przedzierano się ku Norwidowej twórczości, błędząc często po drózkach spraw nieistotnych i zgoła błędnych, lecz wciąż zbliżając się doń. W 1933 roku zostaje mu poświęcony 11 nr „*Drogi*”, który poważnie pogłębia wiedzę o Norwidzie, zawierając m. in. artykuł Kridla *O lirykach Norwida* i Kołaczkowskiego o ironii. Materiał rósł i domagał się podsumowania. Dokończyła go wystawa zorganizowana w 125-lecie urodzin poety i wynik jej — *Pamięci Cypriana Norwida*. „Stąd te cztery artykuły, których autorowie usiłowali dać zwięzły obraz życia Norwida, charakterystykę jego poezji, malarstwa i pracy jego myśli”, oraz obszerną bibliografię.<sup>4</sup>

Coraz więcej uwagi w tych badaniach poświęca się liryce. Kryształizuje się pogląd, że „Norwid pozostanie w historii literatury polskiej przede wszystkim jako jeden z najwybitniejszych poetów lirycznych”.<sup>5</sup> Pojawiają się bardziej szczegółowe studia. Borowy, poza wspomnianą pracą, w której zastanawia się nad antynomią trudności i przystępności poezji Norwida, sprzecznych sądów o jego twórczości, nad jej charakterem intelektualnym (prawda jako ideał), ekspresją, omawia *Główne motywy w poezji Norwida*.<sup>6</sup> Wyka bada wyczerpująco „związki pomiędzy poezją Norwida a innymi dziedzinami sztuki... Jest on mianowicie artystą, w którego wyobraźni stale przewijają się skojarzenia ze wszystkich uprawianych przez niego, czy też odczuwanych sztuk. Jest artystą, który w sposób tak częsty, jak żaden poeta

<sup>4</sup> *Pamięci Cypriana Norwida*, Warszawa 1946, s. 175.

<sup>5</sup> M. Kridl, *Literatura polska*, New York (1945), s. 320.

<sup>6</sup> W. Borowy, *Główne motywy w poezji Norwida*, „Zeszyty Wrocławskie”, 1949, nr 1/2.

polski wprowadza te skojarzenia w swoje obrazy poetyckie”.<sup>7</sup> Autor zauważa przewagę rzeźby i związaną z nią rolę gestu, wykrywa bogactwo skojarzeń muzycznych, składniki architektoniczne, ubóstwo skojarzeń malarskich przy równoczesnym bogactwie i świetności światłocienia. Jest to książka, która zawiera szczegółowy, choć jednoaspektowy, materiał dowodowy na dość często robione a sprecyzowane przez Gomulickiego spostrzeżenie, że „Norwid jest właśnie doskonałym przedstawicielem tego drugiego nurtu poezji — poezji człowieka, poezji «rzeczy ludzkiej»”.<sup>8</sup>

To były bodaj najbardziej ważne prace dotyczące poezji lirycznej Norwida, prace głównie powojenne. Istnieje obok nich wiele rozrzuconych drobnych uwag i przyczynków, brak natomiast całościowej monografii o liryce autora *Vade mecum*.

Jakie miejsce zajęło w tych rozważaniach to najważniejsze dzieło w liryce Norwida? Lata, w których *Vade mecum* powstało, uznane zostały za okres „pełnej dojrzałości twórczej”.<sup>9</sup> Norwid „zdobył się w tym okresie na zupełnie niezwykły cykl liryków”;<sup>10</sup> jest to „jedno z zenitowych wzniesień się liryki polskiej”;<sup>11</sup> „cykl ten obejmuje większość najbardziej odkrywczych wierszy lirycznych Norwida”;<sup>12</sup> „jest to zbiór najwybitniejszych utworów Norwida, stanowiących przełom i punkt zwrotny nie tylko w jego twórczości, ale w całej dotychczasowej liryce polskiej w ogóle”.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> K. Wyka, *C. Norwid poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 3.

<sup>8</sup> J. W. Gomulicki, *Pieśń natury i pieśń historii*, „Tygodnik Warszawski”, 1947, nr 12.

<sup>9</sup> C. Norwid, *Wybór poezji*, Kraków (1924); Cywiński uważa we wstępie za okres dojrzałości lata 1855—83, zaś w spisie rzeczy wyodrębnił jeszcze lata 1861—83.

<sup>10</sup> S. Windakiewicz, *Romantyzm w Polsce*, Kraków 1937, s. 314.

<sup>11</sup> K. W. Zawodziński, *Tryumfy norwidologii*, „Arkona”, 1948, nr 1/3.

<sup>12</sup> M. Jastrun, *Pamiętnik artysty*, „Kuźnica”, 1948, nr 10. Również Z. Szmydtowa twierdzi, że „Norwid osiągnął najdoskonalszy wyrzecz poetycki w liryce“ (*Liryka romantyczna*, cz. I), Warszawa 1947, s. 35.

<sup>13</sup> M. Piechal, *Norwid po wojnie*, „Nowiny Literackie”, 1948, nr 22.

Jest to opinia jednomyślna. Nikt jednak nie uzasadnił dotychczas bliżej tej opinii, powtarzającej zresztą w wariantach tę samą tezę.

Cykl ten nie doczekał się osobnego omówienia, poza recenzjami wydanej w 1947 r. podobizny autografu. Poważniejszą z nich jest chyba recenzja Jastruna, która podkreśla w tym dziele „powagę moralną”, unikanie efektów, zwięzłość i odpowiedzialność za słowo, surową dyscyplinę intelektualną.<sup>14</sup> Jedynym obszerniejszym, lecz nie wyczerpującym studium, które potraktowało cykl liryków jako jedną zamkniętą całość, jest artykuł Terleckiego.<sup>15</sup> Autor referuje wpieryw „długą i dramatyczną historię” dzieła (na podstawie listów) i podkreśla świadomość przedsięwzięcia poety. „Norwid, jak nikt inny zdawał sobie sprawę z końca, wyczerpania i bankructwa romantyzmu polskiego...” W tej krytycznej chwili chciał nadać poezji nowy kierunek. Terlecki dostrzega w *Vade mecum* trzy punkty zwrotne: „od patriotyzmu do moralizmu, od malowniczości do pogłębienia intelektualnego, od poezji służebnej do poezji—sztuki. Ten wielostronny odwrót jest połączony ze świadomym odnowieniem formy”. Wprawdzie powyższe pojęcia zostały trochę niezręcznie przeciwstawione, jednak w rozwinięciu sądy Terleckiego są na ogół słuszne. Zasadnicza wartość tego artykułu leży w tym, że daje szkicową syntezę i dlatego może stanowić główne oparcie dla naszej pracy.

Należy dodać jeszcze, że niektóre utwory należące do cyklu doczekały się oddzielnych omówień, przede wszystkim *Fortepian Szopena*.<sup>16</sup> Piękną analizę *Fatum* oraz *Pielgrzyna* dał Szuman,<sup>17</sup> *Uwagi nad „Purytanizmem”* ogłosił Jerschina,<sup>18</sup> kilka razy wspom-

<sup>14</sup> M. Jastrun, rec. cyt.

<sup>15</sup> T. Terlecki, *Vade mecum*, „Kultura”, Paryż 1954, nr 5.

<sup>16</sup> T. Makowiecki, *Fortepian Szopena. O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949; B. Sydow, *Fortepian Szopena*, „Kurier Codzienny”, 1946, nr 212; S. Jerschina, *Fortepian Szopena*, „Zdrój”, 1946, nr 6; T. Filip, *C. Norwida Fortepian Szopena*, Kraków 1949.

<sup>17</sup> S. Szuman, *O kunszcie i istocie poezji lirycznej*, Łódź 1948, s. 57—59 i 113—120.

<sup>18</sup> S. Jerschina, *Uwagi nad „Purytanizmem”*, „Ruch Literacki”, 1933.

niano wiersz *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*. Potraćano też o inne utwory, lecz przygodnie. Ta przygodność i przypadkowość jest właśnie cechą niemal wszystkich wzmianek, z wyjątkiem oczywiście rozbiorów *Fortepianu Szopena*.

W sumie stwierdzić można, że liryce przyznaje się powoli należne miejsce w twórczości poety; rozpoczęto badania szczegółowsze, które mogą stanowić materiał przygotowawczy do monograficznego opracowania tej dziedziny twórczości. Szczególnie wyróżniono *Vade mecum*, ale... na wyróżnieniu tym, jak widziliśmy, poprzestano. Stan wiedzy o dziele tym jest bardzo skromny.

Nasuwa się pytanie, co jest tego przyczyną? Co spowodowało, że ten zbiór, który poeta z takim pietyzmem opracował i tak dużą wagę doń przywiązywał, jest tak mało znany. Przede wszystkim — *Vade mecum* nie tylko nie zostało wydane za życia, lecz dotąd nie doczekało się wydania całościowego i krytycznego. Miriam, który otrzymał rękopis od Dybowskich, krewnych Norwida, opublikował kilka liryków w „*Chimerze*”; powiększył ich liczbę w *Reszcie wierszy odszukanych*. Później kilkakrotnie przedrukowywano niektóre utwory w różnych wyborach, lecz bez ich wyodrębniania. Tak jest jeszcze z *Wyborem poezji*, wydanym w 1947 r. przez Jastruna, mimo iż zawiera 30 liryków cyklu. Ten sam wybór opracowany na nowo w 1951 r. zawiera 34 utwory i wyodrębnia je jako oddzielną całość. Również wybór przygotowywany przez Borowego w ramach Biblioteki Narodowej, rozszerzony do dwu tomów, miał zawierać około 36 liryków w układzie, jaki nadał im poeta. Warto wspomnieć o smutnych losach tomu *B Pism zebranych*, który był niemal gotowy do druku, jednak ukazaniu się jego przeszkodziła wojna. Druga wojna przerwała wydanie *Pism wszystkich* i znów uniemożliwiła wydanie cyklu. Nie bez winy był tu sam Miriam.

Tak więc jedynym dostępnym nam tekstem jest podobizna autografu i na niej się oprzemy. Niestety „piętno ruin” i na tym dziele wycisnęło swój ślad. Brak dwunastu utworów, osiem zachowało się tylko we fragmentach. Ostatnio na podstawie tej podobizny autografu wydał tekst w Londynie K. Sowiński, jednak

nie jest on nam dostępny, zresztą jest to wydanie „popularne” (opieramy się na opisie Terleckiego).

Co się stało z pozostałymi utworami? Zawodziński stawia tezę, że *Sfynx* i *Moja ojczyzna*, ogłoszone przez Gomulickiego w „*Nowinach Literackich*” (1948, nr 42), również należą do *Vade mecum*.<sup>19</sup> Trudno rozstrzygać tu, czy utwory te były do zbioru włączone, w każdym razie data powstania (r. 1860 i 1861), oraz pokrewieństwo problematyki popierałyby tę tezę. To decyduje w pewnym stopniu, że będziemy je uwzględniać. Podobnie ma się rzecz z utworami *Krzyż i dziecko*, *Stawa*, *Memento*, *Do słynnej tancerki rosyjskiej*, *Co słychać*?

Tak więc stan tekstu stwarza dodatkową trudność w naszej pracy. Jedyne wydanie jest niedostępne, rękopis zaś jest czystopisem, który w późniejszym okresie był poprawiony. W niektórych utworach poprawki te są wyraźne i drobne (*Fatum*, *Litość*, *Narcyz*), lecz są też utwory — zwłaszcza w pierwszej części poszytu — w których poprawki naniesione grubym ołówkiem, nerwowym pismem, są czasem zupełnie nieczytelne (*Adio*, *Ciemność*, *Sieroctwo*). W dwu utworach skreślone są całe strofy: *Liryka i druk* ma skreśloną trzecią i czwartą, *Powieść pierwszą i drugą* strofę. Do *Ogólników* zaś i *Wakacji* poeta dodał jeszcze po jednej strofie.<sup>20</sup>

Staje więc przed nami problem ustalenia tekstu. Na jakiej redakcji się oprzeć? Obowiązuje ostatnia, jednak niekiedy trudno ją odczytać definitywnie. Wobec tego mamy trzy możliwości: przyjąć redakcję kaligraficzną, ostateczną, albo kombinowaną. W zasadzie oprzemy się na czystopisie, uwzględniając o ile możliwości poprawki. Nie będziemy natomiast mieszać dwu wersji, gdyż metoda taka grozi dowolnością. Podobne trudności nastęrcza również pisownia. W 1934 r. Pini wydał tom *Dzieł* Norwida, który stał się

<sup>19</sup> *Tryumfy norwidologii*, „*Arkona*”, 1948, nr 1/3.

<sup>20</sup> Prawdopodobnie jest, że linia przecinająca utwór nie jest skreśleniem, lecz odsyła do dopisanych u dołu *Wakacji* dwu wersów; wtedy wersy te będą raczej należały do utworu poprzedzającego *Wakacje* — *Sieroctwa*.

swego rodzaju skandalem wydawniczym, m. in. dlatego, że wydawca postanowił „oczyszczyć pisma poety z przeróżnych dziwactw pisowni i interpunkcji, usunąć najrozmaitsze stopnie wielkości pisma, którymi w prostocie ducha podpierał Norwid jasność swych utworów”. Godne podkreślenia jest to, że w swym wandalizmie Pini zdawał sobie jednak sprawę z wagi, jaką Norwid przywiązywał do znaków interpunkcyjnych i graficznych. To nas obowiązuje. Dlatego zachowamy pisownię poety, poprawiając jedynie błędy ortograficzne (obowie, odchłań, Jerózalem...), opuszczamy znaki zmiękczenia spółgłosek stojących przed samogłoską „i” (pierśi, ciągniecie...). Modernizacja obejmie też sprawę pisania łącznego czy rozdzielnego — z pewnymi wyjątkami: pozostawiamy w postaci, jaka występuje u Norwida słowa typu „w ten czas” ze względu na wyraźny nacisk na poszczególne słowa i brak poczucia zrostu. Respektujemy wszystkie podkreślenia, duże litery, łączniki między wyrazami (Pod-biegunowi, na dziejów-rozłogu), oraz interpunkcję poety, która spełnia rolę przerw myślowo-recytacyjnych. Sprawą tą zajmiemy się bliżej w dalszym ciągu pracy.

Wszystkie powyższe ustalenia nie znaczą, że koncypujemy sobie taki imaginacyjny tekst i na nim będziemy się opierać. Opierać się będziemy na tekście w tej postaci, jaką pozostawił nam autor, pochylając się nad wszystkimi poprawkami, wariantami, mając możliwość śledzenia tej twórczości niejako *in statu nascendi*. Jest to jedyny zysk przy całej niedogodności, jaką nastęrcza badanie dzieła wyłącznie na podstawie rękopisu. Niedogodność tę i luki, które wypływają z braku tekstu drukowanego, musieliśmy chociaż w części zastąpić przyjęciem pomocniczych kryteriów, prowizorycznymi ustaleniami.

Jak już powiedzieliśmy, podstawą dla naszych rozważań będzie tekst liryków ułożonych przez Norwida w jeden tom pt. *Vade mecum*, lecz nie tylko podstawą — również przedmiotem. Chcemy potraktować je szerzej, niż to czyniono dotąd, sądy o nim wypowiedane sprawdzić, wskazać na jego cechy, omówić je i uzasadnić, oraz ustawić tom w kontekście ówczesnej poezji. Będzie-

my starali się podchodzić do tej twórczości bez uprzedzeń. Wyjaśnienia dzieła szukać będziemy nie w psychologicznych czy genetycznych przesłankach — chociażby z tego powodu, że są mało sprawdzalne i mogą mieć co najwyżej wartość domysłów — lecz w samym dziele, sięgając również po komentarz do pozostałej twórczości, zwłaszcza do listów i rozprawek, a także do opracowań. Chodzi nam o odczytanie tego dzieła jako zjawiska poetyckiego, spróbujemy wskazać na jego historyczno-literackie uwarunkowania, na wartości, założenia i rolę, jaką miało spełnić i jaką spełniło. Rozpatrzmy je jako programowy manifest poety.

A koncepcja? Ponieważ tytuł winien wskazywać myśl przewodnią i kierunek pracy, charakteryzować ją jak najbardziej trafnie i zwięźle, zacznijmy od niego. Sądziliśmy, że najlepiej odpowiada tym założeniom tytuł *Pamiętnik artysty*, gdyż poeta zadeedykował cykl „tym, z którymi błogo, poufnie i często rozmawiał”. Wyrażenie samo wzięte jest ze zbioru (proceder to dość często stosowany względem Norwida, np. *Żniwo na sierpie*, *Laur dojrzaty*, *Rzecz ludzka...*), mianowicie z pierwszego wiersza poszytu *Kłaskaniem mając obrzękłe prawice*:

...piszę, pamiętnik artysty,  
Ogryzmołony i w siebie pochylon —  
Obłędny!.. ależ, wielce rzeczywisty!

Okazało się, że epitetu tego używano już kilkakrotnie. Słowa poety pierwszy podjął chyba Miriam w przypisach do tomu *E Pism zebranych* (również do F). Potem Wasilewski, Garbaczowska... Arcimowicz tytułuje w ten sposób ostatni rozdział swej pracy;<sup>21</sup> pisze w nim: „Wiele pomysłów i postulatów Norwida wsiąkło w problematykę jego twórczości poetyckiej, która w konflikcie z krytyką odegrała rolę nie mniejszą od zawilgości formalnej. W ten sposób cała twórczość poety od powrotu z Ameryki do

<sup>21</sup> W. Arcimowicz, *C. K. Norwid na tle swego konfliktu z krytyką*, Wilno 1935; Wasilewski, op. cit., s. 220; C. Jellenta, *C. Norwid. Szkice syntezy*, Stanisławów 1909, s. 91; J. Garbaczowska, *C. Norwid*, [Łódź] 1948, s. 20.

śmierci jego przybrała charakter pamiętnika pisanego dla nie-licznych współczesnych i dla potomności". Charakter pamiętnikowy dzieła podnosi jeszcze fakt, że *Vade macum* pozostało w rękopisie, a także to, że było adresowane również do potomnych. Wreszcie Jastrun daje taki tytuł swej recenzji z *Vade mecum*.

Norwid kładł duży nacisk, by pamiętnik ten był rzeczywisty, autentyczny. Włożył weń całe swe życie, wszystkie nadzieje, sympatie, pragnienia. Jest to pamiętnik-przykład, pamiętnik-testament, za pomocą którego chciał dokonać „skreću” w poezji polskiej, świadomy swego nowatorstwa, nowatorstwa w samym pojęciu poetyckiego tworzywa. Na tej też płaszczyźnie spróbujemy rozwiązać pewne zagadnienia w pierwszym rozdziale, ustalić tę rzeczywistość, z której poeta korzysta, jej zakres oraz czynniki nadrzędne, organizujące tworzywo. Następnie zajmiemy się sprawą „wartości”, przeciw którym autor występuje i o jakie walczy. Cechy stąd wynikające, poetykę Norwida oraz niektóre zagadnienia rytmiki w *Vade mecum* omówimy w trzecim rozdziale. Wreszcie spróbujemy postawić bardziej ogólne wnioski, ukazując *Vade mecum* jako sumnę poetycką Norwida. Czy rozwój poezji polskiej poszedł torem, na jaki Norwid chciał ją pchnąć? — taki rysuje się epilog pracy; stanowiłby on zamknięcie, nie związane ściśle z całością, jednak dopełniające.

#### OGÓLNE ZAŁOŻENIA VADE MECUM

##### Programowość wystąpienia

„Poezja polska tam pójdzie, gdzie główna część *Vade mecum* wskazuje sensem, tokiem, rymem i przykładem. Czy chcą? czy nie chcą? wszystko jedno”. Tak wyrokował Norwid w liście do Kraszewskiego w 1866 r. Miał to więc być w samym założeniu tom programowy, nowatorski, miał stanowić fundament i początek nowego kierunku poezji w Polsce, miał pokazać, „co jest prawdziwa liryka”. Czy chcą, czy nie chcą. Ażeby znaleźć uzasadnienie tej

pewności i szukać odrębności liryki Norwida na płaszczyźnie materii poetyckiej, musimy wpieryw cofnąć się nieco i wprowadzić w to zagadnienie, ukazać bliższe „okoliczności”, które przygotowały niejako wystąpienie poety, złożyły się na tom o wiele mówiącym tytule.

Genezy tego wystąpienia należy szukać już w okresie warszawskim. Powstało wtedy żywe środowisko literackie, mające ambicje stworzenia nowego ruchu poetyckiego.<sup>22</sup> Wyrazem tych ambicji może być głośny wiersz A. Czajkowskiego *Do Norwida*. Podczas gdy pozostali literacinie wyszli poza krąg cyganerii, Norwid nie zrezygnował z romantycznej idei poety — przewodnika i w 1851 r. wydaje *Promethidion*, w którym stawia postulat, że „narodowy artysta organizuje wyobraźnię”. I to przekonanie decyduje i wyjaśnia wiele w upartej działalności poety.

Norwid pragnął dokonać przewrotu w poezji, równocześnie jednak znamy skądinąd jego przekonanie, że prawdziwa sztuka nie może powstać mechanicznie. Już w 1849 r. *W odpowiedzi na IX list z Poznania* wyraża pogląd, że „nikt sztuki mechanicznie jeszcze nie otrzymał”, a w innym miejscu (*Z pamiętnika* oraz *Promethidion*), że „do wszystkiego naród musi sam dojść, bo cokolwiek doń przyjdzie, nie zapaści korzeni”. Potem myśl tę rozwinię w *Liście I do J. B. Wagnera* (1876 r.), wprowadzając pojęcie asymilacji i zbudowania. Asymilacja, to moda, która przyjmuje się szybko, lecz płytko i nie jest przez to samo zdolną stworzyć samodzielnej, własnej sztuki. Sztuka, ażeby była silna i twórcza, musi być utwierdzona w społeczeństwie. Sztuka, to „żywy organ społeczny”, nie może więc być asymilowana, musi organicznie wyrastać z tradycji narodowej i literackiej, wymaga też uzasadnienia i określenia teoretycznego.

<sup>22</sup> W. Spasowicz, *Dzieje literatury polskiej*, Kraków 1891, s. 433. Piszze on: „W Warszawie na początku piątego dziesięciolecia, poczęły się jakoby zarysowywać zawiązki nowej szkoły poetycznej, która, pochodząc od Bajrona, w części od przodowników polskiej poezji emigracyjnej, zdradzała burzliwe dążenia postępowe w formie nader niewyraźnej“. Por. także S. Kawyn, *Cyganeria warszawska*, Warszawa 1938.

Dlatego już mniej więcej od r. 1850 kładzie Norwid podwaliny pod nową estetykę i liczne przemyślenia tego czasu układa w rozprawkę, której daje znamienny tytuł *Promethidion*. Lecz dziełko to nie tylko nie zostało przyjęte, ale wręcz wyśmiane. Co więcej, w parę lat później Klaczko ogłosił artykuł *O sztuce polskiej*, w którym postawił tezę, że Polska nie może stworzyć własnej sztuki plastycznej. Norwid zrozumiał to w ten sposób, „iż Polacy ani kiedykolwiek byli lub będą, ani powinni być społecznością artystów posiadającą”.<sup>23</sup> Nie interesuje

<sup>23</sup> *Sztuka jako żywy organ społeczny*, PZ t. F, s. 171. Uogólnienie Norwida jest zbyt jednostronne. Wprawdzie Klaczko stwierdza w recenzji z *Wzorów sztuki w Polsce*. (Szkice i rozprawy, Warszawa 1904, s. 392), że „nie na zabytkach sztuki urosła sława bohaterskiej przeszłości Polski”, jednak sąd ten odnosi się głównie do sztuk plastycznych. Przyczyna zaognienia (pomijając „rywalizację“ obu korespondentów pism poznańskich) leży chyba w czym innym. Klaczko napisał artykuł *O sztuce polskiej*, „Wiadomości Polskie“, 1857, z 23.V., 6.VI., 10.X. (zob. J. Klaczko, *Pisma polskie* w układzie i z objaśnieniami F. Hoessicka, Warszawa 1902). Wystąpił tu z teorią, jakoby „dar plastycznego kształtowania” był „prawie wyłącznym udziałem Hellady i Italii“, gdy narodom północnym dane jest większe mistrzostwo w „spirytualniejszych sferach sztuki, w których dźwięk jedyną jest formą uczucia a słowo jedynym ciałem myśli” (s. 103) „Słowianie, jesteście i możemy tylko być mistrzami słowa!” (s. 112). Klaczko podjął tu i rozwinął po swojemu myśl z *Promethidionu*: „Každy naród przychodzi inną drogą do uczestnictwa w sztuce: ile razy przychodzi tą samą, co i drugie, to nie on do sztuki, ale sztuka doń przychodzi, i jest rośliną egzotyczną, i nie ma tam miejsca na artystów... Tak jest gdzieniegdzie do dziś” (t. A, s. 166). Istnieją nawet zbieżności frazeologiczne na przykład Klaczko pisze na s. 112: „Sztuka plastyczna u nas zawsze tylko pozostanie krzewem egzotycznym“.

Klaczko nie tylko spacza Norwida, ale i zaprzecza głównej idei *Promethidionu*: stworzenia narodowej sztuki — prawdziwej. „Narodowy artysta organizuje wyobraźnię”. Klaczko widzi przeciwny wpływ sztuki: „Artystyczne wychowanie i kształcenie zaostrza w ludziach tę nerwowość, czujność i czułość, to pragnienie ciągłych zmian i wrażeń, to ceniecie pozornych stron życia...” (s. 129). Zwraca się przeciw chorobie, którą nazywa *delirium artisticum*. Równocześnie, jak Norwid, widzi zwyrodnienie krytyki literackiej, zastój literatury: rozwój samych tylko obrazków, szkiców,

nas tu meritum sporu, ważne jest tylko, że Norwid podjął natchmiasz polemikę i stanął w obronie sztuki polskiej, drukując własnym kosztem rozprawkę *O sztuce (dla Polaków)* w 1858 r. Zdawał sobie jednak sprawę z warunków, w jakich znajdowała się Polska i cała Emigracja, na której byli niemal wszyscy najwybitniejsi artyści, z warunków nie sprzyjających normalnemu rozwojowi sztuki, oderwanej od swego podłoża społecznego, pozbawionej tej szerokiej podbudowy i atmosfery kulturalnej, ośrodków artystycznych, w których klimacie mogłaby się rozwijać. Naród nie ma a raczej pozbawiony został swych muzeów, pomników... dochodzą do tego własne zaniedbania, choćby np. brak rzeczowej historii literatury.

A przy tym wszystkim społeczeństwo jest mało wyrobione i zorientowane w zagadnieniach estetyki, „zaledwo biernie i wypadkowo obznajomione jest z tym przedmiotem” (t. F., s. 131). Norwid stwierdza, że współcześni nie mają na ogół pojęcia o czytelnictwie i twórczości piśmiennej. Wymagają lektury łatwej, rozrywkowej i zajmującej, nie podważającej przyzwyczajajeń, zwalniającej od współtwórczego myślenia. „Najbezpieczniej jest w kółko jedne i te same m o t y w y i f o r m y proporcjonować tylko”,<sup>24</sup> by współczesnym smakom dogodzić i nie wpaść w konflikt z taką publicznością. Stwierdzał to ze smutną ironią, lecz twórczości swej nie przykrawał na ówczesną miarę krawca. Decydowało to o jego oryginalności i zarazem niepopularności. Poeta zdawał sobie z tego sprawę i skarżył się w liście do Lenartowicza z 1859 r. na swoją samotność, która mu ciążyła: „k a ż d y

---

gawęd, „a w literaturze zapanowała wyłącznie ta muzyczna nieokreśloność i pieszczoność (...) i bawi się nieustannie gramatycznymi zdrobniałościami, które mają być ludowymi.” (s. 124).

Stosunek myśli Klaczki do myśli Norwida wymagałby szczegółowego studium; okazałoby się wtedy, ile było między nimi nieporozumień — obu łączyła w wielu wypadkach ta sama troska, z tą różnicą, że sądy Klaczki były mniej przemyślane, a rzucał je z większą pewnością. Oczywiście były i różnice poglądów.

<sup>24</sup> *Czarne kwiaty*, PZ, t. F, s. 67.

kto serio kilkanaście kroków w życie polskie postawi, znajdzie się w takiej samej samotności”.

Norwid był świadomy odrębności swych utworów, widział obojętność, jeśli nie wrogą znowę milczenia krytyki, która była wykładnikiem powszechnej opinii i muru tego nie potrafił przełamać. Dlatego początkowo załamywał się przed tym murem, nawiedzało go niekiedy uczucie zniechęcenia. W tych chwilach zwątpienia i goryczy notuje swe postulaty i spostrzeżenia na razie „dla siebie” (*Z pamiętnika*). Obawiał się, czy jego twórczy wysiłek nie jest niewczesny. Pisząc *Czarne kwiaty*, które stanowiły zupełnie nowy rodzaj literacki, wahał się, „czy poezję tę, co prawdy rylcem ściślej sama się w żywotach zapisuje, w a r t o j e s t dla cynicznego czytelnictwa dzisiejszego piórem z niepamięci wywodzić i określać”. Czy już warto, padało pytanie, oparte o własne doświadczenia i porażki, oraz ocenę ówczesnych zainteresowań — boć przecież „romans jaki, fantastycznie skłamanym po zażyciu indyjskiego haczysz, przyjemniejsze i pożądane wrażenie robi”.<sup>25</sup>

Waha się, jednak nigdy nie pomyśli, by ustąpić w czymkolwiek na rzecz „ich smaku” — „wszelako moją rzecz prowadzę”.<sup>26</sup> Pozostaje wierny heroicznemu wyznaniu w liście do Marii Trębickiej z 1845 r.: „Lepiej jedno stracić życie pod rozłamany drzewem, które się kiedyś zaszczepiło — niżeli błądzić po pustyni na *fata mograna* jako na sady swoje patrzeć”. Zniechęcenia poety są chwilowe. Już rozprawa *O sztuce* jest wyrazem nadziei w „możebność korzystnego obcowania z taką publicznością” (t. F., s. 131). W okresie starań o wydanie swego zbioru nadzieja ta przybierze ton bardziej wojowniczy: „Ja odpowiadam sam przed publicznością i jej wiekiem — dziś ona ma np. lat osiemnaście — jutro może być pełnoletnią... to zależy nie od czasu i nie od niej samej — to zależy i od nas”.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> PZ, t. F, s. 82 i 88.

<sup>26</sup> List 85 do J. B. Zaleskiego, 1852. Listy cytujemy na podstawie *Wszystkich pism*, Warszawa 1937, t. VIII i IX.

<sup>27</sup> List 421 do H. Merzbacha, 19.VI. 1866.

Wierzy w możliwość i skuteczność oddziaływania i urabiania opinii publicznej. Taką m. in. charakter posiadają odczyty o Słowackim; przy okazji rehabilitacji autora *Anhellego* rysuje własną postawę i poglądy. Wyznacza poważne stanowisko poecie w społeczeństwie (porównaj też nawiązywanie do idei Tyrteja), walczy o jego uszanowanie, określa funkcję poezji: „ona w życie przejść musi i je ogarnąć”, ma mówić o nadziei, ma być wsparciem w przełamaniu przeciwności, hartować w cierpieniu, bogacić humanistyczne pierwiastki w człowieku. Równocześnie uważa, że poezja może zapisywać się tylko na białych dotąd kartach literatury. „Mam też przekonanie, iż to się tylko pisać powinno, czego jeszcze kto inny nie napisał”<sup>28</sup>. Znaczy to, że poezja musi być twórcza i oryginalna (w jak najbardziej surowym pojęciu tego postulatu). Drugim warunkiem — pozornie wykluczającym tamten — jest „sumiennosc wobec źródeł” (t. F., s. 216 i 228), wszelka zaś twórczość i oryginalność pociąga za sobą ciemność, która ma zresztą dwa źródła: jedno pochodzi z samego nowatorstwa, drugie wynika z pierwszego, lecz tkwi w czytelniku, w jego stosunku do literatury; stosunek ten zaś poznaliśmy poprzednio. Dlatego jedną z głównych ambicji i założeń tych odczytów jest nauczyć społeczeństwo odpowiedniego czytania, dobrej woli i myślenia. Żąda wysiłku i współudziału, m. in. kładąc tu słynną i piękną przypowieść o karafce i źródle, z którego chcąc się napić, trzeba nachylić się w pokorze; zwraca uwagę, by „czytać wieloma razem władzami umysłu”, formułuje zadania krytyki. Zagadnienia te znajdują też oddźwięk w kilku utworach *Vade mecum*, jak *Powieść*, *Krytyka*, *Cenzor-krytyk*, *Ciemność*, boć i ten tom miał być — i to przede wszystkim — dziełem, które będzie narzucało i uczyło swojego stylu.

Rozprawy Norwida, zwłaszcza od czasu starań o wydanie swych utworów, od r. 1858, starały się kształtować niedojrzałą publiczność, rozwijać i zmieniać jej stosunek do literatury, przy-

<sup>28</sup> List 213 do Z. Krasieńskiego, 1858; zob. też list 422 do T. Lenartowicza, VI. 1866 i list 701 do M. Sokółowskiego, 1875.

gotowywać ją do swojej twórczości, zwłaszcza, że w tym czasie z przykrością duma nad dochodzącymi doń zewsząd głosami o swojej niezrozumiałości i zagmatwaniu myśli.

Norwid coraz wyraźniej przezwycięża hermetyczność swej twórczości, porzuca dydaktyczne i zawile nieraz poematy, a ponieważ opinia o nim jako poecie zagmatwanym zakorzeniła się, postanowia się bronić i tę sprawę rozwiązać. Uważa, że poeta ma pewne prawo do niejasności i stanowisko swoje wyjaśnia w odczytach na temat jasności i ciemności,<sup>29</sup> wskazuje, że i u innych poetów są partie zupełnie niezrozumiałe, „ale publiczność czyta”.<sup>30</sup> W liście do Cieszkowskiego odsłania wprost intencje tych odczytów: „Osobiście szło mi tylko o to, aby raz dowieść i okazać, ile błędne i błahe są zarzuty, które czyniono mi przez lat kilkanaście kwiatu młodości mojej — to jest! iż zrozumieć mię niepodobna. Za życia Adama, Juliusza i Zygmunta miałbym być wstręt to uczynić — dziś jestem wolny, lubo smutny — i dlatego raz wziętemi się do tej kwestii, aby rzucić na bok zawady niepotrzebne”.<sup>31</sup>

Wystąpienia te podyktowane były, jak już wspomnieliśmy, troską o przygotowanie gruntu dla swoich dzieł poetyckich. Otóż bowiem w 1858 r. przyjaciele poety, głównie Antoni Zaleski, postanawiają zebrać rozrzucone po czasopismach utwory Norwida i wydać je zbiorowo. Jak bardzo sprawa ta leżała poecie na sercu świadczą owe odczyty, oraz korespondencja z tego czasu.

Autor ody *Do spótczesnych* nie pisał tylko dla siebie i potomności, pragnął kontaktu z czytelnikiem, chciał widzieć, że twórczość jego jest potrzebna. W liście do Zaleskiego czyni znamienne wyznaczenie: „Po pewnej dobie pracy poeta i artysta nie widząc zbiorowego obrazu swej rzeczy względem publiczności, nie jest w stanie dalej trwać i tym sposobem zabiera się czło-

<sup>29</sup> C. K. Norwid, *Jasność i ciemność*, „Wiadomości Literackie”, 1924, nr 46; zob. też list 217 do T. Lenartowicza, 1859; list 409 do K. Ruprechta, 1866; S. Cywiński, *O niejasności Norwida*, „Gazeta Liter.”, 1923, nr 8.

<sup>30</sup> List 218 do J. I. Kraszewskiego, 29.I. 1859.

<sup>31</sup> List 259 do A. Cieszkowskiego, maj 1860.

wiekowi więcej niż utwory, bo twórczość".<sup>32</sup> Swego zaś kuzyną M. Kleczkowskiego prosi, donosząc mu o zamierzonej edycji, o zaangażowanie za nim: „...może da Bóg i jako artysta wystąpię trochę szerzej, publiczniej — więc gdybyś miał kiedy to pod ręką, to już władzom miejscowym jako Emigranta i Twego krewnego polecaj mię...”<sup>33</sup>

Równocześnie krytycznie spogląda na sytuację w literaturze. Stwierdza, że stan piśmiennictwa polskiego jest tragiczny, gdy tymczasem „mówią, że piśmiennictwo kwitnie!”<sup>34</sup> Rozprawia się więc z głównymi tendencjami tej literatury: z płacziwym liryzmem<sup>35</sup> i z romansem.<sup>36</sup> Ta sytuacja w literaturze jest jeszcze jedną i to najgłówniejszą przesłanką programowego wystąpienia poety.

Jak widzimy, powoli i w gorzkim trudzie dojrzewa zamiar, wzrasta nadzieja, że przecież uda się wpłynąć na leniwą opinię, oddziałać na ducha i kierunek poezji, zdobyć sobie należne miejsce.

Nadzieja ta była oparta również na realnej ocenie nurtujących nowych dążeń w literaturze. Norwid wierzy, że musi nadejść nowy kierunek. W liście do M. Sokołowskiego z 1861 r. pisze: „Gdybyście teraz przeglądali *Promethidiona* mojego i *Pieśń społeczną* i gdybyście patrzyli jak elementa prawdy i sumienia biorą berło...”. Wyczuwa, że tworzą się sprzyjające dla nowych dążeń warunki. Już we wstępie do *Niewoli* (1848 r.) dostrzega przekwit romantyzmu i kiełkowanie innej poezji. Dodajmy — poezji głównie francuskiej, w której świeży powiew był dość wyraźny, nur-

<sup>32</sup> List 214 do J. B. Zaleskiego, po 13.XII. 1858. Podobne zdanie powtórzy jeszcze w 1872 r. w liście 645 do Br. Zaleskiego: „Że zaś niepodobna jest tworzyć bez społeczności, przeto słowa (przypadkowe) ideowych natur są dla nauki drogie sztukmistrzowi“. Zob. też list 23 do J. B. Zaleskiego, XII. 1847.

<sup>33</sup> List 202, 13.VIII. 1858.

<sup>34</sup> List 218 do J. I. Kraszewskiego, 28.I. 1859.

<sup>35</sup> List 151 do M. Trębickiej, 15.IX. 1856; list 323 do L. Kaplińskiego, maj 1863; list 333 do K. Ruprechta, 9.IX. 1863.

<sup>36</sup> List 301 do K. Górskiej (1862); *Przepis na powieść warszawską*.

towały w niej różne tendencje. Przewagę wśród nich zdobył tzw. parnasizm, który oficjalnie wystąpił w 1866 r. zbiorem *Le Parnasse contemporain*.

W tamtym kontekście lepiej zrozumiemy artystyczną czujność poety, który uważnie śledzi dokonujące się w literaturze francuskiej przemiany, a równocześnie nie spuszcza z oka polskiej i zwraca uwagę: „trzeba więc aby młoda szkoła polska baczna była”.<sup>37</sup>

Stara „szkoła” traci przy tym wówczas najlepszych swych przedstawicieli. Witwicki, wprawdzie „wykaszlane fragmenty” tylko pisze, ale, jak mówi Norwid, „jedyny moralista tego wieku” umiera w 1847 r., w dwa lata później Słowacki, Mickiewicz w 1855 r., wreszcie trzeci z tych, których cenił jedynie — Kraśński w 1859 r. Echa tego stanu dopatrzeć się możemy w rozmowie Eginei i Tyrteusza w *Za kulisami*: „Zaiste, że poeci wielcy nazbyt długi po sobie przestanek zostawili...” (t. C, s. 354). Równocześnie Tyrtej wyciąga jak gdyby praktyczny wniosek oczekiwania:

— Eginej!... wielcy poeci przychodzą,  
Gdy poetów wielkich nie ma...

Widzi też Norwid bankructwo samych idei romantyzmu i towarzyszącą mu epigonizację. W styczniu 1851 r. donosi B. Załeskiemu, że pracuje „z nałogu naprzód, z Miłości potem”, ale bez większej nadziei. Wyraża jednak przekonanie, że „trzeba by Całej sztuki kierunek odmienić, aby swobodnie i z nadzieją pracować można było... Cała sztuka wyszła z koryta swego — pracy ludzkiej błogosławieństwem nie jest — tak jak jest, niepotrzebna! A że mimo tego jest — to ogromny dowód, ile potrzebna!...” Przeżywa wraz z innymi klęskę powstania styczniowego, które potwierdzi jego zdanie, że u nas „Każdy czyn za wcześnie, każda książka za późno”. Tę smutną refleksję powtórzy kilkakrotnie, surowo osądzi szafowanie krwią, niekontrolowane życie fazami. „Ile razy funkcje zmieniają się na Epoki i na fazy: tylekroć

<sup>37</sup> *Białe kwiaty*, PZ t. F, s. 102.

anormalna jest żywotność, jak np. gdyby kto tydzień jadł, a potem tydzień pił. U nas też albo jest Epoka myślenia? albo ruchu?"<sup>38</sup> Jeszcze przed powstaniem stwierdzi, że społeczność polska jako patriotyzm jest wielka, ale jako społeczeństwo żadna. Powstanie dostarczy poecie dużo materiału do przemyśleń, upewni go w słuszności jego postawy.

Wiele z tych przemyśleń powtórzy się w *Vade mecum*, którego zasadniczą sferą zainteresowań będzie zagadnienie nie narodu, lecz społeczności. A więc przeciwstawienie się dotychczasowym pojęciom. Norwid chciał przekonać wszystkich zapaleńców o szkodliwości idei wykrwawiania, walki o wolność, której nie poprzedza wysiłek myśli, nie cementują społeczne podstawy życia. Tymczasem stwierdza, że nie ma społeczności, jest tylko sąsiedztwo. W tym duchu usiłuje zmienić także sztukę. Pragnie zarazem, mając na uwadze obcy ruch umysłowy, by Polska czynnie z nim uczestniczyła, by nie była opóźniona. Widzi nawet w poezji polskiej możliwość zainicjowania nowego prądu, którego skryształowaną postać przedstawia właśnie jego twórczość.

Takie intencje przyświecały poecie, gdy starannie przygotowywał owe „sto paragrafów, sto „argumentów” „misterną nicią wewnętrzną zjętych” w jeden tom, opatrzony uzasadniającą go przedmową.

\* \* \*

Przedmowa zaczyna się cytatem z Byrona; w ten sposób poeta zdaje się osłaniać autorytetem i umacniać własną ocenę, wskazując jak gdyby na powszechność zjawiska i opinii, że „żyjemy w wieku upadku”, że owszem, wielu jest poetów, „ale poezji mniej niż kiedykolwiek jej bywało”. Bliższe wyjaśnienie tego sądu i odniesienie go do warunków polskich znajdujemy w samej przedmowie autora. Norwid uważa, że poezja obciążona została obowiązkami, jakich wymagał czas, funkcjami doraźnymi niejako i pozapoetyckimi, zaangażowała się do zadań, jakie powinny speł-

<sup>38</sup> List 323 do L. Kaplińskiego, maj 1863.

niać inne dziedziny; ponieważ jednak dziedziny te podówczas prawie nie istniały, poezja podjęła się roli uzupełniania ich. Specjalnie zaś w związku z położeniem Polski walczyła o narodowe prawa, zapominając o obowiązkach. W tym jej wielka siła, jednakże traci wskutek tego jako sztuka, zbyt będąc wciągniętą w sprawę, powiedzmy językiem dzisiejszym, publicystyczne. Norwid sądzi, że rozwój dziennikarstwa odciąży ją w tej mierze. Rozwiązanie kwestii włościańskiej „odejmie zarazem bardzo wiele lirycznego zapału pod tym arkadyjskim względem”, zaś rozwój malarstwa powinien wpłynąć na zmniejszenie bogatej kolorystyki i obrazowania w poezji. Sytuacja taka stwarza pomyślny warunki dla rozwoju nowej poezji, która potrafi zachować swoje atrybuty sztuki, nie przestając jednak być poezją „zangażowaną”.

W aspekcie problemowym będzie ona kładła nacisk nie tylko na prawa, ale będzie też wskazywać na obowiązki, uwzględniając stronę moralną, uzasadniającą i „uźródławiającą” poezję. Nie będzie się stylizować na ludowość i wybijany rytm mazurka, porzuci kolorystykę. Otóż „fragmentów 100, a mianowicie onych główna część, są jakoby idącą już w te strony nowe poezją”.<sup>39</sup>

Procedensu tego zamierzenia należałoby szukać chyba tylko w pierwszym tomiku Mickiewicza z r. 1822. Również i on jest świadomy, że daje poezję nową, że sam wybór przedmiotu swej twórczości jest obcy przyzwyczajeniom i mniemaniom niektórych czytelników, zwłaszcza środowisku klasyków; odczuwa potrzebę „odmiany poezji”, lecz trochę nieśmiało oczekuje na jej przyjęcie. Dopiero w siedem lat później, gdy przekona się, że wyczucie go nie omyliło, że rzeczywiście poezja ta była „znamieniem wiekowego usposobienia ludów”, zagrzmi na „krytyków i recenzentów warszawskich”. O tej to przedmowie Norwid wspomni dwukrotnie.

Poeta zauważa, że są „gęsto dzisiaj przyjęte r o z w o d z e n i a

<sup>39</sup> List 420 do H. Merzbacha, czerwiec 1866. List ten powtarza i rozwija zagadnienia poruszone w przedmowie *Vade mecum*.

się o poezji na wstępie tomów zamieszczane”, ale „koronują zazwyczaj brak skutków”. W swojej przedmowie chciał poeta określić „własną swoją przytomność względem czasu swojego”, wyjaśnia własne stanowisko. Różnica między obu wystąpieniami polegała głównie na tym, że Mickiewicz utrafił w ton, mając ulubionego Schillera w kieszeni, gdy Norwid uzasadniał bliżej swe wystąpienie; wiedział, dlaczego warunki zewnętrzne są sprzyjające, był inicjatorem, który nie tylko chciał przyspieszyć powstanie i skryształowanie wzbierającego nurtu, ale i wskazać mu określony kierunek. Przy tym wszystkim był sam, bez moralnego poparcia z czyjejkolwiek strony. Mickiewicz wyczuwał potrzeby czytelników, Norwid pragnął „gusta” urabiać. Stąd postulatowość i programowość, decyzja wystąpienia, stąd też gorączkowe starania u kilku wydawców po kolei o wydrukowanie *Vade mecum*. Świadczy o tym korespondencja z 1866 roku.

Nie bez wpływu na decyzję było zapewne i to, że w tym właśnie czasie wydrukowano mu większość pism spośród tych, które w ogóle wyszły za życia autora. *O sztuce i Na zgon ś. p. Jana Gajewskiego* w 1858 r., *Poezje* (razem z Gaszyńskim i Czajkowskim), *Auto-da fé* i *Garstka piasku* w 1859 r., *O Juliuszu Słowackim* w 1861 r., *Niewola* i *Fulminant* w 1864 r. i najważniejsze — pierwsze wydanie zbiorowe *Poezji* w r. 1863. Poeta pragnął jednak okazać się cały i wystąpić skutecznie.

Pobudzały go do tego zapewne i głosy przyjaciół, które nie były tak surowe, jak krytyki w prasie, zwłaszcza zaś docinki Klaczki, co więcej, w listach do Norwida czytamy głosy zachwytu nad jego wierszami. I tak Albert Grzymała zachwyca się wierszem *Na zgon ś. p. Jana Gajewskiego* i pisze: „Prześlicznie, prze-wybornie, pięknie, pięknie, pięknie a IV ustęp uniósł mnie nad ziemię — Kto tak mówi, nie może milczeć bez grzechu—”. Sokołowski wyraża się podobnie o wierszach *Do słynnej tancerki rosyjskiej* i *Memento*, w innym liście chwali odczyty o Słowackim — mówi, że czytał je z prawdziwą rozkoszą i wielką korzyścią. Raczyński znów donosi mu, że z przyjemnością czytał poezje

„wyszłe u Bruckhausa”: „Są tam niektóre rzeczy, na które sądziłem, że już wypłowiały i wyjałowione popospolitością poezje Polskie już zdobyć nie może”. I dalej: „Bywają rady dobre, choć ich nikt słuchać nie będzie, w kraju gdzie nerwy czucia wzięły tak dalece górę nad mózgiem i nad nerwami działania”.<sup>40</sup>

Dotychczasowe rozważania sugerowałyby, jakoby Norwid był pewien swych przewidywań i nadziei. Sytuacja była przecież pomyslna. „Poezja polska, według mojego uważania znajduje się w krytycznej chwili” (*Do czytelnika*). Niestety, jak wiemy, różne, mniej lub bardziej zrozumiałe i znane warunki złożyły się na to, że *Vade mecum* nie ukazało się i zostało „rozszyte”. W 1868 r., gdy przestanie zabiegać o wydanie tomu, poeta napisze do Karola Ruprechta: „*Vade mecum* przeznaczone było na zrobienie skrzytu koniecznego w poezji polskiej, czego widać, że zrobić nie warto, jeśli nie wyszło dotąd drukiem upowszechnione”.

Tak, poeta uważał swój kierunek za konieczny, niezawodnie potrzebny, jednak zdawał sobie sprawę z trudności, opierając się na realnej i trzeźwej ocenie polskiej inteligencji, oraz sytuacji Narodu i grzechów przeszłości. Jeszcze w trakcie starań w 1866 r. pisze do Kraszewskiego: „Bogata skądinąd przeszłość poezji Polskiej i nie przygotowała publiczności do podobnych utworów—ale cóż robić!”. Irytuje go jednak ta obojętność: „Przecież to obchodzi cały ogół interesu literackiego i jest dla wszystkich”.

<sup>40</sup> Rkps IV. 6290 BN.

Luszczewska zaś w liście z 17.V. 1857 pisze: „Pomiędzy najpoetyczniejszymi wrażeniami moich lat dziecińczych, rysuje się postać potrójnie opromieniona blaskiem lutni, pędzła i dłuta”. Pisze też wiersz:

Do Cypriana Norwida!

Poeto we trzech sztukach! W godła tego treści  
Czytam znak co nadzieję dla Polski przybliża:  
Wyciosan z naszej sosny, stoi krzyż boleści,  
Ale półkole tęczy związane u krzyża.  
Siedem strun w owej harfie dwu-barwistej dźwięczy:  
Najdłuższe są przy krzyżu — najgęstsze przy tęczy.

W tym świetle widać, że w gruncie rzeczy Norwid nie mówił, jak będzie, ale jak powinno być, cytowane więc na wstępie słowa („Poezja polska tam pójdzie...”) nabierają w całym kontekście nieco innego znaczenia. Punkt ciężkości przesuwa się ku sferze pragnień i zaprawionej goryczą nadziei. „Ależ po poezji pejzażów i fletów pasterskich może i biedny mój kierunek zasługuje i zasłuży na nieco wziętości przez samą konieczność sensu”.<sup>41</sup>

Ten obszerny nieco wstęp był potrzebny, ponieważ praca niżej stara się ująć *Vade mecum* pod kątem programowości, co jest jego zasadniczą cechą i założeniem, musimy więc ukazać okoliczności, w jakich decyzja dojrzewała, jak gromadziła się materia *poetica*. Nie umieszczaliśmy Norwida w kontekście i na tle współczesnych zjawisk społecznych czy kulturalnych, nie przeprowadzaliśmy analiz komparatywnych, lecz staraliśmy się zreferować te zjawiska tak, jak je poeta widział. Chodziło tu nie o genetyczne wprowadzenie, tylko o przesłankę intencjonalną, która jest bardzo ważna u Norwida — wobec jego wysokiej świadomości twórczej.

#### Sprawa materii poetyckiej

U Norwida linia teoretycznych rozważań i linia twórczości biegnie równolegle i niewątpliwie istnieje między nimi ścisła współzależność, jednak nie należy zapominać o zasadniczej różnicy między wiedzą spekulatywną i poetycką, gdyż ta ostatnia służy nie tyle celom poznawczym, ile zmierza ku tworzeniu, ku wyrażaniu się w dziele.<sup>42</sup> Poznanie to, oparte na poetyckim doświad-

<sup>41</sup> List 413 do J. I. Krąszewskiego, maj 1866. Nadzieję tę w najwłaściwszym świetle stawia dwuwiersz z *Promethidionu*, t. A, s. 148:

Kto kocha, małe temu ogromnieje,  
I lada promyk zolbrzymia nadzieje.

<sup>42</sup> J. Maritain, *L'expérience du poète* (w studiach pt. *Situation de la poésie*), Paris (1938); K. Irzykowski, *Materia poetica*, „Twórczość”, 1946, nr 10.

czeniu, przeżyciu, wszelkich „okolicznościach”, inspiracji, jest podłożem, z którego wyrasta utwór, jest w pewnym sensie rezerwuarem materii poetyckiej. Ale w tym ujęciu wymykałoby się nam samo dzieło już dokonane.<sup>43</sup> Podobnie nie wystarczyłoby zatrzymać się na stwierdzeniu (to stwierdzenie będzie jednak potrzebne), że przedmiotem materialnym poezji, podobnie jak filozofii, może być cała rzeczywistość, pojęta w sensie jak najszerszym, wszystko, co może być spostrzeżone i doznane. Sformułowanie to nie wystarczy dlatego, ponieważ odnosi się do poezji w ogóle. Otóż wszystko może być materialem poetyckiego utworu, materiał ten jest rozmaity i różnicowany, nieraz trudno dostrzegalny w swych warstewkach. Oczywiście wykładnikiem, znakiem tego tworzywa, a jednocześnie samym tworzywem, jest słowo.

Pojęcie tworzywa nie zostało dotąd sprecyzowane bliżej, choć termin ten jest przygodnie używany. Zagadnienie to stawia dopiero poważnie S. Skwarczyńska.<sup>44</sup> Według niej tworzywo „jest

<sup>43</sup> P. Chojnacki, *Wstęp do filozofii i zarys ontologii*, Opole 1949, s. 11: „Przedmiot materialny, czyli to co rozważamy, nie dzieli nauk. Dzieli je przedmiot formalny to jest, to, pod jakim względem przedmiot rozważamy”. Nieostrzeżenie tej różnicy było powodem podziału na tematy i słowa poetyczne” i niepoetyczne”. Na rozróżnienie przedmiotu materialnego i formalnego opiera się pojęcie materii poetyckiej — potencjalnie, gdyż już sam fakt wyboru materii stanowi *differentiam specificam* danego poety i tu przedmiot materialny zbliża się w poezji do formalnego. Stąd rozdział ten również ustala w pewnym sensie poetykę Norwida.

W ujęciu tym nie ma miejsca na dualizm treści i formy; to co nazywamy treścią jest bowiem również składnikiem obrazowania a wartość jej zależy od siły artystycznej sugestii, podobnie jak ranga artystyczna dzieła zależy też od wagi problemu. (Witkiewiczowski dylemat z głową Chrystusa i główką kapusty rozwiązał Norwid m. in. w liście 498 do E. Rautenstrauchowej: „Wszelako i marchew i rzepa pozostawały marchwią i rzepą, mimo że wszechmiar dziwne i udatne onej reformy”).

Dlatego też pojęcie materii poetyckiej eliminuje czynnicze Norwidowi zarzuty, że to filozof poetyzujący lub poeta filozofujący właśnie dlatego, że przedmiotem jego poezji są również zagadnienia filozoficzne.

<sup>44</sup> *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. II, s. 5; sprawy te omawia cały rozdział wstępny.

tą «materią», której artysta nadaje konkretny kształt wedle potrzeb własnej koncepcji odbijającej twórczo i kierunkowo obiektywną rzeczywistość”. Pojmuje je jako materiał surowy, za pomocą którego artysta buduje dzieło. A więc dla rzeźbiarza będzie to marmur, dla złotnika złoto, dla literatury słowo.

Powiedzieć jednak, że język stanowi tworzywo utworu, to narazić się na ogólnikowość i pojęcie zbyt szerokie. Poza tym w ujęciu takim tworzywo jest raczej tylko przekąźnikiem i badanie go ogranicza się do zagadnień leksykalnych, stylistycznych i wersyfikacyjnej organizacji utworu. W koncepcji tej wymyka się jednakże owa twórczo i kierunkowo ujęta obiektywna rzeczywistość. Dlatego będziemy rozumieć tworzywo jako przedmiot materialny poezji, jako zakres tej rzeczywistości, którą poeta eksploatuje, jako sumę „wiedzy”, myśli, wzruszeń i doświadczeń, które utwór inspirują i składają się nań. Do ujęcia takiego upoważnia i skłania romantyczna zasada Norwida: „Prawda jako ideał”. W węższym znaczeniu rozumieć będziemy tworzywo jako składnik obrazowania. Koncepcja ta zbliża się częściowo do koncepcji Skwarczyńskiej posługiwania się środkami pośrednimi—wskutek niewystarczalności jednego tworzywa. „Natura tworzywa odmawia artyście pewnych środków ekspresyjnych, pewnych środków bezpośredniej ekspresji. Marmur nie zaśpiewa... czyli z konieczności rezygnując ze środka bezpośredniego posłużyć się może środkami pośrednimi. A zatem nie mogąc nakazać marmurowi wydawania tonów, może uprzytomnić odbiorcy rzeźbą w marmurze np. pieśń, muzykę”. To samo można odnieść do poezji, która ma chyba największe możliwości posługiwania się środkami pośrednimi. Możliwości te doskonale wykorzystał Norwid.

Ażeby pojęcie tworzywa stało się przydatne metodycznie, trzeba sprowadzić je do tworzywa tego a nie innego twórcy, nie tylko do jednej dziedziny sztuki. Sensownie istnieje tylko konkretna *materia poetica* konkretnego, jednego poety, ponieważ każdy poeta w całej rzeczywistości wybiera tylko jej część i nadaje jej równocześnie własne cechy; 1) tę część, która jest mu

dostępna; 2) z niej może wykorzystać tę tylko, którą „przeżyje” i przetworzy w poetyckim doznaniu, która znajduje odbrzmienie w twórczym podmiocie; 3) wreszcie pozostanie to, co wejdzie w skład dzieła w wyniku świadomej, selekcji i wyboru. Borowy w recenzji książki Wyki mówi, że „każdy poeta ma nie tylko własną sferę uczuć i własny zakres tematów, ale także własną dziedzinę, z której czerpie obrazy — naczelne środki swojej ekspresji”.<sup>45</sup> Zaznacza przy tym, że dziedzina ta jest swoista. Otóż Wyka zbadał pod tym kątem jedną z dziedzin — sztukę, opierając się o całą niemal twórczość Norwida.<sup>46</sup>

Jednak ujęcie to nie daje nam obrazu całości, po drugie opisana dziedzina może być tylko pomocniczym elementem dla tworzenia innej rzeczywistości poetyckiej. Wobec takich wątpliwości należy zadać sobie pytanie, w jakim stosunku występuje dany składnik w utworze, jaką spełnia funkcję, jakie składniki są nadrzędne, jaki jest zakres tej poetyckiej rzeczywistości, jakie autor nadaje jej piętno, cechy, tzn. jakimi „zmysłami” ją odczytuje; już sam akt wyboru aktualizuje materię, określa ją i nadaje piętno indywidualnego autora.

Kridl stwierdza, że „...liryka Norwida ogromnie wzbogaca poezję polską, rozszerza jej zasięg, wprowadza ją w dziedziny dotychczas prawie że obce dla niej”.<sup>47</sup> Poniżej spróbujemy bliżej określić ów zasięg i związane z tym pewne cechy tej liryki, oraz składniki obrazowania. Będzie to więc w pewnej mierze badanie poetyki Norwida, choć zagadnieniem poetyki w ścisłym sensie zajmiemy się w trzecim rozdziale.

#### Wierność wobec rzeczywistości

Na początku tego rozdziału mówiliśmy o okolicznościach, w jakich dojrzewiał zamiar wydania *Vade mecum*, w jakich groma-

<sup>45</sup> W. Borowy, *Książka o świecie sztuki w poezji Norwida*, „Wiedza i Życie”, 1949, nr 1.

<sup>46</sup> K. Wyka, op. cit.

<sup>47</sup> M. Kridl, *Poezja w latach 1795—1863. (Dzieje literatury pięknej w Polsce)*, wyd. 2, Kraków 1936, t. I, s. 117.

dziło się poetyckie tworzywo, sięgając również do wypowiedzi pozapoetyckich. Wypowiedzi te dowodzą, że zamiar był rzeczywiście przemyślany i programowy. Możliwość „jednoznacznego” posługiwania się tekstem poetyckim i dyskursywnym świadczy o pełnej świadomości twórczej i uwidacznia istnienie paralelności, zgodności obu nurtów: myśli sformułowań teoretycznych oraz twórczości. Szczegółowe wykazywanie tej zgodności wymagałoby osobnego studium, zresztą przyjmuje się ją zwykle milcząco, lecz dość wyraźnie. Do uwag początkowych, które — pośrednio — świadczą o niej, dorzucimy kilka zbieżności frazeologicznych; są to nawet dosłowne niemal przeszczepienia, podobieństwa między sądem teoretycznym a „sądem” w utworze. W liście do J. Fontany z 1866 r. Norwid pisze: „Jeszcze się nikomu nie śniło o Gramatyce, kiedy już były arcydzieła — Homer był!!!”. A w *Dwu guzikach* czytamy: „...i wiele pierw przed Gramatyką jest Homer...!”. Podobnie można zestawić fragment listu do K. Górskiej z lipca 1866 r. z *Omyłką*. Dwuwiersz *Omyłki* brzmi:

Ze — Zwycięstwo wytrzeźwia ludzkie siły,  
Gdy sukces, i owszem... rozpaja!...

Słowa listu, pisanego w języku francuskim, mówią to samo, lecz bardziej opisowo, rozszerzając tekst poetycki: *Le succes n'est qu'une satisfaction des passions du moment, et voici pourquoi tout succès enivre. La victoire est l'oeuvre; et au lieu d'enivrer elle fait le contraire: elle rend la présence d'esprit*. Wzmianka zaś w liście do Sokołowskiego i Ruprechta stanowi rozszerzenie i egzemplifikację *Fatum*, którego druga strofa fabularnie ma taki mniej więcej sens: nieszczęście spostrzegło, że człowiek patrzy, co na nim może skorzystać i ucieka. W liście człowiekiem tym jest Sokrates. „Rzewnie wspominam, że Sokrates mając ból od kajdan na nogach swoich starał się stąd korzystać, badając stosunek bólu do żywota”. Można by wyciągnąć z tego wnioski, że zdania te w utworach, to prozaizmy. Na innym miejscu postaramy się wykazać, że tak nie jest, tutaj stwierdzamy jedynie związki i zgodność twórczości i sformułowań w wypowiedziach pozapoetyckich.

Zgodność ta jest argumentem na prawdziwość tworzywa. Znaczy to, że twórczość poety oparta jest na doświadczeniu, wyznika z zaangażowania, przemyślenia i przeżycia tego, co utwór wyraża. Norwid kilkakrotnie podkreśla w *Vade mecum* i kładzie silny nacisk na to, by rzecz, o której się pisze, miała wewnętrzne pokrycie, na to, że taki jedynie materiał ma wartość poetycką.

Poeta? jeśli poetą prawdziwie —  
 Życ pierwej musi w tym samym żywiole  
 Który rozlewa potem w swoim śpiwie.  
 — Nie mają tętna wymarzone bole  
 Ni burz opisy przy biurowym stole.

(Krytyka)

Sprawa ta znajduje pewien oddźwięk również w *Cackach*, a zwłaszcza w utworze *Bogowie i człowiek*. Łatwość pisania, to złuda, nie istnieje natchnienie, które sprawia, że twórczość jest jakąś zabawą, że odbywa się bez wysiłku jakoby. Na szczęście jednego dnia twórczego trzeba zapracować długim życiem i bolesnym doświadczeniem. Norwid stawia jako przykład Wergiliusza, naświetlając właściwy, ludzki sens natchnienia:

On! dwadzieścia lat pracy, dał za dzień,  
 Za jeden dzień stworzenia!

(Bardziej osobisty wariant tego dwuwiersza znajdujemy w liście do Nabelaka z 2 września 1869 r.: „...takie rzeczy nie robią się na brulionach — ŻYJE się na to lat 10, a PISZE się potem godzin 10...”). Nic dziwnego, że jeden z ostatnich utworów — *Finis* zawiera intymne niejako wyznanie: „Coś z życia kończę — kończąc — *mecum-vade*”. Jest to twórczość, która „mało atramentem pisana była”. Jest tu przeciwstawienie się romantycznej poetyce spontaniczności tworzenia i wieszczej impulsywności.

W takim ujęciu pisane, to „tylko procent od życia i czynów”.<sup>48</sup> Słowo zaś nabrzmiałe przeżyciem uzyskuje wartość ży-

<sup>48</sup> List 170 do M. Trębickiej, 29.VII. 1858.

wotną i faktyczną. Przeciwwstawieniem tak pojętego słowa jest litera jako pusty dźwięk i znak bez pokrycia.

Nie czuję strun, drżących pod palcem twym,  
Jesteś zaledwo drukarz!

(*Liryka i druk*)

Pełną wartość ma dopiero „obcowanie” ducha i litery.<sup>49</sup> Taką właśnie literą, która nie może zapewnić utworowi trwałej wartości („litera umiera”) jest wszelkie zmyślenie, egzaltacja zamiast uczuć, zewnętrzność i krzykliwość, pozorowanie. Norwid polemizuje z takimi tendencjami stwarzania a raczej wymyślenia własnych mitów i stawia postulat prawdziwości.

Ten postulat autentyzmu przejawia się również w dążeniu do fotograficznej wprost wierności: „...i dlatego właśnie w *daguerotyp* raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić” — (*Czarne kwiaty*); zdanie to odnosi się nie tylko do *Czarnych kwiatów*. Fotografia ma dla Norwida głębszy sens. W okresie powstawania *Vade mecum* kilkakrotnie wypowiada się na jej temat. „...Są rzeczy tak same z siebie arcydzielne, że fotograf tylko z właściwą mu wiernością oddawać je może, i Rafael sam, gdyby tknął je, byłby zbyteczny. Może to dlatego fotograf jest współczesnym?”<sup>50</sup> Widzi w niej czynnik, który zastąpi tendencję sztu-

<sup>49</sup> Por. np. *Fortepian Szopena, Słowotwór, Słowo-litera*, rozprawę *Słowo i litera...* Zob. także studium R. Maritain, *Sens et non-sens en poésie*, które mówi, że słowa w poezji są równocześnie znakami i przedmiotami.

<sup>50</sup> List 289 do M. Sokołowskiego, 16.XII. 1861; zob. też list 118 do M. Trębickiej, maj 1854 i list 273 do M. z Dziekońskich Zaleskiej, 1881. Rola fotografii wiąże się z rolą przypisywaną światu, pojętemu w głębszym sensie (por. już u Zana teorię promionków, u Słowackiego wysublimowanie i ezoteryzm, światło w *Królu Duchu...*). Stąd też między innymi zagadnienie bezbarwności i światła. Uderzająca jest tu zbieżność z Ernestem Hello, który w swym dziele pt. *Człowiek*, Kraków 1907, również duże znaczenie przypisuje fotografii, „Chwałą fotografii jest jej symboliczne znaczenie. Jeśli promieniowanie fizyczne jest powszechnym prawem, jakież musi być wpływ, jaka potęga duchowego promieniowania?” (s. 183). Równocześnie uważa, że „sposoby, jakich używa fotografia, przypominają sumie-

ki do naśladowania natury („przyszedł daguerotyp i zakasował cały ten kierunek przewyższając go”). Dzięki swy atrybutom „wpłynąć musi na sztukę”.

Fotograficzność poezji Norwida uwidacznia się — parafrazując — w owej wierności wobec źródeł, w unikaniu akcentów efektownych i krzykliwych, w unikaniu wyolbrzymień, w surowej powściągliwości oraz bezbarwności słowa, w mistrzowskim posługiwaniu się światłocieniem. Nie oznacza to, by Norwid nie posługiwał się wyrazami oznaczającymi kolor. W całym *Vade mecum* znajdujemy jedenaście różnych barw. Olbrzymią przewagę ma określenie koloru złotego, użyte aż 18 razy, potem białego — 7, czerwonego 5... Są też słowa o „posmaku” koloru, jak lazurowy, malakitowy, malowany... Tak więc Norwid nie unika określeń barwnych, jednakże to jest cechą jego poetyki, że nie sprawiają one wrażenia kolorystycznego nasycenia. Mają one bowiem różne funkcje. Czasem nie oznaczają wcale barwy (wiek-złoty, order złotej ostrogi) lub oznaczają blask („A czoła jej ozłacał żywy płomień

---

nie” (s. 163). Fotografii przypisuje odkrycie słowa, pojętego tak, jak je rozumiał romantyzm, zwłaszcza Norwid, jako żywy, duchowy element: „Z chwilą, gdy człowiek podchwycił światło przy pracy, wynalazł zwierciadło, które pamięta, z chwilą wynalazku fotografii; odkrył i prawo słowa. Słowo otrzymane, trwałe i wierne, tam gdzie się przyjęło, lecz tajemnicze w działaniach swoich, często ukrywa się w głębi duszy a przejawia się w pewnych tylko warunkach” (s. 259). Nie wszyscy tak uważali; warto zobaczyć, co na ten temat mówił popularny „Tygodnik Ilustrowany” w *Kronice sztuk pięknych* z 1860 r., t. I., nr 16, s. 127. Stwierdza tu autor, że fotografia zajmuje coraz poważniejsze stanowisko w sztuce, lecz uważa, że „fotografia nie ma i nie rości sobie prawa do jakiegokolwiek ze sztukami pięknymi zbratania”. Odsądza ją od sztuki na tej podstawie, że jest to przyrząd mechaniczny, który, choćby najlepszy, nie może zastąpić wyobraźni i uczucia artystycznego. Fotografia nie wytrzymuje porównania z malarstwem i rzeźbą w wyczytywaniu historycznych wieków, nie da też „żywego odtworzenia charakteru i ducha, które jedynie schwycić może i powinna żywa artysty ręka”. Jej przysługę widzi w propagowaniu „tworów ludzkiego ducha”, to znaczy fotografowanie i upowszechnianie zbiorów muzealnych, arcydzieł sztuki...

znicza...”). Dość często używany jest kolor w odcieniu pejoratywnym (*Czas i prawda, Cacka, Krytyka, Epilog*).

Łzę safirową na safir białatków,  
Zefirem chyląc ku ziemi niebiosy.

Wrażenie bezbarwności pogłębia fakt, że barwa nigdy nie występuje jako ozdobnik, w epitetowej formie, jako podkolorowanie nastrojowego tła; ma charakter głównie realistyczny — barwa charakteryzuje i dookreśla (włosy blond, hydromel złoty, ręka dla swojej białości). Przyczynia się również do tego unikanie opiewającej opisowości, jaskrawych wyrażen:

Nie czasu świtów mgławych, czerwonych zachodów  
Co dziwne tła mają dla ludzi i narodów.

Poza tym specyfika tej bezbarwności tkwi w samym sposobie zestawienia słów, przez co nadana zostaje utworom pewna ogólna tonacja. Dlatego można mówić o posługiwaniu się barwą, ale nie o koloryzowaniu i kolorystyce, którą uważa poeta za „malowany samotrzask”.

Z dążenia do wierności, autentyczności wynika też inna cecha: realizm, z którym wiąże się logiczna wprost precyzja określeń. Norwid sam wyznaje, że ten jego artystyczny pamiętnik jest może błędny „ależ wielce rzeczywisty”. Źródłem tej poezji jest nie gautierowskie *rêve flottant*, lecz realna, istniejąca rzeczywistość. W koncepcji tej nie ma miejsca na imaginacyjną materię poetycką. Norwid kilkakrotnie wspomni z przekąsem o twórczości, która rzuca się „w objęcia fantazji, co się wdzięczy” (*Cacka*). I odwrotnie — o Mickiewiczu z szacunkiem wyrazi się w *Epilogu*:

I żaden wiersz Adama boleścią wyparty  
Nie spotworzył się prawdę zapisując w karty;

a *Ruszał z Bogiem* kończy się dwuwierszem, który podkreśla, że to, co zmyślone, nie dorówna pięknnością temu, co prawdziwe i piękne etycznie

— Nie zmyślili sobie tego wieszczę  
Bo, zbyt jest piękne!

Postulat realizmu postawiony został we wstępnym utworze cyklu pt. *Ogólniki* — dać słowo rzeczy. Początkowo werset ten brzmiał: „Odpowiednie dać rzeczy słowo”. Potem poprawiony został w ten sposób, że rytmicznie wyraz „rzeczy” wybił się najśilniej: „Odpowiednie rzeczy dać słowo”. (To poczucie realizmu językowego było tak silne, iż we wstępie do *Pierścienia Wielkiej Damy* Norwid usprawiedliwia się niejako z użycia francuskiego terminu *haute-comédie*, zwraca przy tym uwagę na brak polskiego odpowiednika — bo „rzeczy jeszcze nie ma”). Odpowiednie nazwanie rzeczy uwarunkowane jest nie tylko istnieniem samej rzeczy, lecz również stopniem jej poznania. *Ogólniki* ujmują to prawo obrazem. „Z wiosną życia”, gdy artysta „poi się jej tchem”, ziemia wydaje mu się okrągła i kulista. Lecz w miarę pogłębiającego się doświadczenia obowiązany jest do coraz bardziej ścisłych i precyzyjnych określeń:

Wtedy dodawać trzeba jeszcze:  
„U biegunów, spłaszczona, nieco...”

Poezja ma dochodzić do prawdy, ukazywać „nagie serio”. Nie wolno poecie niczego fałszować, wybierać tematów „poetyckich”, a cofać się przed potocznością lub ubarwiać ją. Obowiązkiem jego jest „wszystko wypowiedzieć”, nie może obawiać się pokalania białości papieru. Norwid, sam „ubarwiać nieskory”, czyni bohaterem swego poematu *Quidam* człowieka szarego, bezimiennego, który „za pole bitw cóż znalazł?... jatki!”. Stanowisko to akcentuje i określa w *Epilogu*, I:

I chciałem właśnie ową że wykazać prozę,  
Której się pisarz dotknąć uważa za zgrozę.

Rzeczy winny być nazwane tak, jak przedstawiają się w rzeczywistości

Więc — z tego wniosek ile? rzeczą jest pocziwą  
Rożę, zwać rożą, tudzież pokrzywę pokrzywą.

Ta sama myśl powtarza się w *Purytanizmie*: „Że, marmur, marmur — zaś mydło jest mydło;”.

Owa dążność do ścisłości negatywnie wyraża się w odrzuceniu wszelkiej mgławicości, tajemniczości, czy nieokreśloności i zacieraniu granic między zjawiskami.

Za kołami to wieś  
Nie, jakieś tam, coś, gdzieś

(Przeszłość)

#### Spojrzenie intelektualistyczne

Każde słowo wyraża więc nie tylko to, co rzeczywiście jest, ale posiada — skutkiem tego — określone znaczenie, ładunek myślowy. Ta precyzja, pasja rozróżniania, jest wynikiem pracy myśli, nadaje autentycznemu i realistycznemu tworzywu piętno intelektualizmu.

Poezja ta zawiera wiele sądów o charakterze poznawcza-oceniającym: „Nie Bóg stworzył przeszłość i śmierć, i cierpienia”, „— Człowiek... jest to kapłan bezwiedny”. Sądy te układają się w sentencje i gnomy, myśl stanowi czynnik organizujący utworu, sama zaś spojona jest jednością przeżycia i wzruszenia. Przedmiotem niektórych utworów są zagadnienia filozoficzne i „teoretyczne”. Z punktu widzenia dyskursywnego można traktować je jako filozoficzne rozprawki na różne tematy: stosunek filozofii do moralności, prawdy do popularności, serca do rozumu, czasu do wieczności... Przede wszystkim jednak obraca się Norwid w sferze filozofii praktycznej, historiozofii, estetyki, cywilizacji. „Ani jednego (pisma) nie ma, które by, nie powiem już, odpowiedziało, ale zapytało przynajmniej — co jest człowiek? co jest życie? co jest czas? co jest praca? co jest pieniądz? co jest wyższość? co jest ład, co jest jawność? — zatracają serio!!!”.<sup>51</sup> Problemy te są przedmiotem poezji Norwida, pojęcia oderwane używane są jako pełnoprawne składniki ekspresji, lecz nie są tłumaczone na obraz zmysłowy, „konkretny”; tworzywo *Vade mecum*, będąc

<sup>51</sup> List 391 do M. Sokołowskiego i K. Ruprechta, 2.VIII. 1865.

realistyczne, nie może być niekonkretne, dlatego też pojęcia abstrakcyjne nie są tym samym abstrakcjami, toteż w poetyce tej zbyteczne jest uciekanie się do peryfrazy, oraz do przyrody jako niezużytej kopalni obrazów, pozwalających na przekładanie rzeczy abstrakcyjnych, pozaziemskich lub wyobrażonych na język obrazów przemawiających do zmysłów. Tworzą one konkretną sytuację, występują w formie przypowieści.

Pojęcia budują wizję; np. w utworze *Idee i prawda* wizja ta, dzięki swej „abstrakcyjności”, przybiera wymiary niemal kosmiczne:

Na wysokościach myślenia jest sfera  
Zkąd widok stromy

*Saturnalia* znów, to kłótnia między filozofią a moralnością, *Adio!* między prawdą marną a popularnością bez sumienia. Pojęcia te zostają ożywione, upostaciowane.

— Nie trzeba kłaniać się okolicznościom  
A prawdom kazać, by za drzwiami stały;

(Początek broszury politycznej)

Jest to nie tylko i nie zawsze proces personifikacji. Najbardziej typową personifikacją jest *Sfynx*, podczas gdy już w *Fatum* zaznaczony jest charakter porównania. Pojęcia stają się przedmiotem zainteresowania, poeta zaznacza wobec nich swój aktywny stosunek (*Sieroctwo*), nadaje im piętno emocjonalne. Równocześnie pojęcia często „usamodzielniają się” jakby, uczestniczą w utworze. Stąd, aktywizując się przybierają charakter nie tyle konwencjonalnej personifikacji, ile zapożyczają pewne atrybuty ludzkie, poza tym często są włączone w obraz o strukturze dramatycznej, która jest dość często stosowana w *Vade mecum*. Mają one nie tylko wartość myślowych spekulacji, przekaźników, lecz są również celem. „Raz przecie trzeba do wdzięków policzyć także i sens, myśl i rozsądek”. Ow sens włączony zostaje jako materiał utworu, jako człon porównania („Jakby, starożytna która cnota”, „Jedni, co znają cię jak się litery zna”), czy jako metafora („o Powiecie plagi ludzkości”, „fatalne oczy”, „Syberie niewoli dwóch”).

Intelektualizm poezji Norwida wyraża się także w nieustannej czynności i czujności myśli, w „rozwinęciu rzeczy”, w szukaniu przyczyn różnych zjawisk, w uzasadnianiu tego czy innego stanowiska, a zarazem w pobudzaniu do samodzielnego myślenia. Rozum jest czynnikiem kontrolującym, nadrzędnym. Bezpośrednio podkreśla to utwór *Prac-czoło*: „Pracować musisz z potem twego czoła!”. Werset ten powtarza się jak refren, jako konkluzja każdego obrazu, sytuacji. Działalność rozumu teoretyczna nie jest jednak celem w sobie, jest „prac-początkiem”, nie kończąc się na samej spekulacji myślowej. Człowiek winien wpieryw wyrobić umysłu stałość, nabrać znajomości praw postępowania. Brak pracy myśli, postawa Energumena z *Języka ojczystego* powoduje „takie, owakie fazy gorączkowe”, a w wyniku „jatki krwawe”. Myśl tę powtórzy kilkakrotnie. „U nas nieszczęście i rozdmuchane same pasje tylko — bez żadnej przeciwwagi sensu”. Stwierdza też, że Polacy umieją bić się, ale nie umieją walczyć.

Na podstawie tych uwag trzeba by zrewidować twierdzenie Terleckiego, że „ta w pełni uświadomiona teraz postawa intelektualistyczna wyraża się w poglądzie, że górowanie „piękności malarskiej skończone jest”. Nie jest to zupełnie właściwe przeciwstawienie, gdyż przeciwnym biegunem malarskości jest u Norwida bezkolorowość, zaś intelektualizm przeciwstawiony jest pasjom, energii bez przemyśleń, spontaniczności emocjonalnej.

(Poza tym poezję Norwida w *Vade mecum* cechuje zwrot od patriotyzmu nie do moralizmu, lecz do zagadnień społecznych, do aspektu społecznego narodu. Moralizm widzi Norwid w przejściu od wołania o prawa do wskazywania na obowiązki. Mówi o tym wyraźnie w *Przedmowie*. Oczywiście istnieje ścisła współzależność i zasada wynikania między tymi cechami).

*Prac-czoło* postawione jest jako warunek, jako punkt wyjścia. Norwid odrzuca „czcze myślenie”, przeciwstawia też wiedzy mądrość, która przecież „w życie przejść musi i je ogarnąć”, co wymaga zaangażowania także innych władz duchowych człowieka. „Każden przyjmuje prawdę teoretyczną, ale niejednen odepchnie ją skoro się pokaże, że ona nie tylko logiczna jest, ale i współ-

pracy wymagająca".<sup>52</sup> Z prawdy należy wyciągnąć w życiu praktyczne konsekwencje. Na tym polega mądrość.

#### Moralizm w *Vade mecum*

To wymaganie współpracy z prawdą osiągniętą wysiłkiem intelektu łączy intelektualizm z moralizmem, jest to bowiem żądanie, by prawda była w życiu realizowana, zaś wszelka działalność człowieka podpada pod kategorie norm etycznych. Na powiązanie prawdy z dobrem i wprowadzenie aspektu moralnego zwraca uwagę Dybowski.<sup>53</sup>

*Saturnalia* mówią, że nie może być filozofii bez moralności (i odwrotnie), podkreślają konieczność wypracowania zasad, zaś *Liryka i druk* wylicza „sumienia berło” jako jeden z trzech istotnych składników utworu poetyckiego. Motyw sumienia, cnoty, moralności, powtarza się w wielu utworach (*Socjalizm, Harmonia, Larwa, Centuary, Cnót-oblicze, Moralności, Ideal i reformy...*). Wymienione utwory mówią niejako wprost o moralności, podkreślają konieczność aspektu sumienia. „Nie-prze-palony jeszcze glob, sumieniem!” (*Socjalizm*). Znaczy to, że postęp, „dziejów praca” nie może odbywać się inaczej, jak przez postęp moralny.

Norwid podkreśla, że istnieje i obowiązuje nie tylko moralność osobista, lecz również „moralność-zbiorowych ciał”. Postu-

<sup>52</sup> O Juliuszu Słowackim, PZ, t. F, s. 263. Jest to nurt filozofii sokratejskiej.

<sup>53</sup> Zwraca na te sprawy uwagę J. T. Dybowski w rozprawie C. K. Norwid als Christlicher Kulturphilosoph der polnischen Romantik, Bern 1943, s. 50: Die Erkenntnis der Wirklichkeit ist der beste Weg zur Wahrheit, und der führt von der sinnlichen zur übersinnlichen Wahrheit. Norwid erklärt sich also als Realist, ohne aber aufzuhören, die Dinge, „wie sie geschehen sollten“ darzustellen. Sein moralisches Heldenideal schafft er gestützt auf die allerdings vom eigenen Ich umgeformte und von ihm erfüllte Wirklichkeit. In sein Erlebnis der Wirklichkeit trägt er moralische Werte hinein.

łat taki wyklucza wszelki faryzeizm i kazuistykę, o której mówi zachowany dwuwiersz:

Nowy się wiek po ścianach rozplómielił świtem,  
A w kątach cieniu, zawisł pajak kazuista.

Ten moralny nurt nie ma posmaku moralizatorstwa, lecz jest nieunikniczą konsekwencją, wynikającą z zakresu zagadnień, w jakich tom się obraca. *Vade mecum* stanowi poetycką „mapę życia”, charakteryzuje i osądza działalność człowieka. Człowiek ten raz ujęty jest pod kątem swych poglądów (*Saturnalia*), kiedy indziej na płaszczyźnie dziejowej (*Socjalizm*), przede wszystkim zaś na płaszczyźnie postawy wobec drugiego człowieka, wobec zagadnień życia (*Ruszaj z Bogiem, Bliscy, Centaury, Kółko*). Ten krąg rozszerzony jest jednak do wymiarów społecznych, ogólnocywilizacyjnych. Zagadnienie współżycia, stosunku do człowieka, do świata, jest zagadnieniem społecznym i ukazane jest dwojako: albo w aspekcie obyczajowym (*Ostatni despotyzm, Sens—świata, Kółko*), albo od strony mniejszej lub większej wrażliwości i współczucia (*Litość, Bliscy, Czynnownicy*). Obok nich istnieją utwory o tematyce społecznej w ścisłym słowa znaczeniu, które mówią o pewnych zjawiskach społecznych, będących skutkiem jakiejś postawy i działalności, tworzących obraz cywilizacji. Należą do tej grupy takie utwory, jak *Larwa, Stolica, Nerwy*, oraz *Sieroctwo, Syberie*.

Moralizm tych utworów wyraża się tym, że każdy przedsięwzięty w nich czyn, zjawisko jako efekt czynu, podlega ocenie etycznej. Ocena ta przejawia się w rozmaity sposób: przez ton satyry, ironii, sarkazmu, hołdu — w najrozmaitszych odcieniach. Poezja ta przedstawia rzeczywistość w aspekcie jej wartości etycznej. Spojrzenie poety jest tu również spojrzeniem moralisty. Norwid nie cofa się przed „kwiatami zła”, jednak zło nie pociąga swym urokiem, nie jest nawet „bezinteresownym” tematem do opiewania. Przeciwnie, etyczne normy decydują o zajęciu pozytywnego lub negatywnego stosunku wobec tych czy innych zjawisk życia. Opierają się na tezie, która wydaje się dla

Norwida prawdą oczywistą, że tylko to, co dobre, może być piękne.

Wskutek tego ocena rzeczywistości odbywa się nie tylko na płaszczyźnie prawdziwości lub fałszywości (dotyczy to głównie poglądów), lecz również z aspektu dobra lub zła; to, co jest niesłuszne, jest równocześnie szkodliwe, dlatego oba kryteria muszą się wzajemnie dopełniać w *Vade mecum*. Mniemanie Wodza z *Wakacji*, że „Epoka zamknęła czyny w czasów koleje” jest niesłuszne, ponieważ zezwala na bierność w pewnych okresach („nie robi się nic”), usankcjonowanie zaś tej postawy jest moralnie złe, gdyż zwalnia od obowiązku ciągłego wysiłku. Skutki tej postawy odsłania *Praca*: „Takie, owakie fazy gorączkowe”.

Spojrzenie moralisty przejawia się też w uwrażliwieniu na aktualne wypadki, na złe rysy współczesnej cywilizacji i w pasji ulepszania, w wybieraniu problemów istotnych, w nieustannym wskazywaniu na obowiązki, w maksymalistycznym stawianiu zadań i rygorów moralnych twórcy i społeczeństwu.

Z tego ujęcia wynika jeszcze jedna cecha: moralna siła tej poezji, która pozwala wracać do niej w chwilach szczególnie trudnych, w okresach przełomowych. Mogliśmy się o tym jasno przekonać w czasie ostatniej wojny, kiedy to poezja Norwida stanowiła silne oparcie — nie tylko czytano ją, ale i nawiązywano do niej, rozwijano i realizowano jej idee, postulowano postawę.

#### Składniki obrazowania

Dziedziny, do których sięga twórczość Norwida, znajdują odbicie w rodzaju materiału słownego. Materiał ten w węższym rozumieniu jest składnikiem obrazowania. Granice rzeczywistości, w jakich poezja ta się obraca, tworzywo, jakim poeta posługuje się, stanowi również o specyfice tej poezji. Pewne dziedziny już zbadaliśmy, dziedzinę sztuki zbadał Wyka. Wypada nam tylko sprawdzić, czy wnioski, do których doszedł, dadzą się także odnieść w całej pełni do *Vade mecum*.

Wyka zauważa, że najwięcej skojarzeń czerpie Norwid z rzeźbiarstwa. Odnosi się to w pełni do *Vade mecum*, gdzie przewaga tworzywa „rzeźbiarskiego” jest uderzająca. Wszędzie, gdzie poeta chce wyrazić jakąś trwałość, monumentalną dostojność, sięga po obraz rzeźbiarski. Dlatego posąg przeciwstawiony jest obuwiu; ma on dwojaką nad nim przewagę: 1. „trwa lat dwakroć tyle, ile godzin... obuwie”, 2. „pod dłutem zwieczniają się chwile”. (Utwór ten daje swego rodzaju odpowiedź, czemu w twórczości Norwida jest tak dużo stosunkowo rzeźbiarskich elementów ekspresji). Drugim utworem, w którym poeta posługuje się materiałem rzeźbiarskim jest *Ironia*, gdzie pierwsza strofa narzuciła ton całości:

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

Wyraża ona dynamikę i wysiłek twórczości w ogóle, lecz sprowadzonej do procesu rzeźbienia jako najbardziej wizualnego, uchwytneho materialnie. Nie bez znacznego wpływu jest tu fakt, że rzeźbiarstwo jest sztuką, która wymaga dużego współdziałania wysiłku fizycznego, pracy mięśni przy obrabianiu opornego materiału. Stąd wysiłek ten nabiera cech monumentalności, patosu. Dlatego również *Bohater* sięgnie do rzeźby („czy ramion marmur”, „od bark, Greckiego posągu”). Ten patos upostaciuje się w osobie Herkulesa, którego cechy przekazuje nam mitologia a uwidacznia posąg („Choćby nago jak Herkules stał”).

Obok wymienionych elementów — spełniających rolę bardziej samodzielnych — są pomocnicze, ograniczone przeważnie do jednego członu metafory: amazonne ręce, kolumnada nudów; alabastrowa białość ręki Chopina też stąd pochodzi, gdyż nieco dalej grający mistrz przeobraża się w wizję wykuwanej postaci, jak gdyby zastyga w zapamiętanej pozycji.

Z przeglądu dotychczasowego wynika, że odwoływanie się do rzeźbiarstwa (czynności, materiału, posągu) stanowi poetycką konwencję, która oznacza wszelką trwałość (pod dłutem zwiecznia-

jącą się chwilę) skończoność... Klucz i potwierdzenie tego znajdziemy w wierszu *Purytanizm*:

Ze mydło nie jest rzeźbiącym marmurem  
Dobre na bańki — nie, na ideały.

Podobnie stearyna nie jest odpowiednim materiałem („sposób dość tani, ale bardziej nieczny”) do utrwalania i przekazywania zdobytej prawdy.

Posągowość ma także inną postać — kamienności, nieruchomości; nabiera wtedy odcieni pejoratywnych, jak owa marmurowa ręka, kamienne fałdy w *Klaskaniem mając...*, które oznaczają cechy stworzonych w naszej literaturze kobiet: brak życia, koturnowe zakłęcie w „umarłe formuły”. W zbliżonym nieco sensie użyte zostały „groby z kamienia” w *Stylu nijakim*.

Tworzywa z dziedziny malarstwa brak, poza dwukrotnie wspomnianą postacią malarza (*Wierny—portret, Styl nijaki*). Zagadnienie kolorystyki, która nie wchodzi zresztą (trudno o tym wyrokować na pewno) do utworu przepuszczona przez pryzmat oka malarskiego, poruszyliśmy w innym miejscu.<sup>54</sup>

Stosunkowo częsty jest motyw liry, lecz liry poetyckiej. Jest ona, jak stwierdził Wyka, „czymś innym aniżeli realna lira mu-

<sup>54</sup> W cytowanej już książce Wyka tłumaczy przewagę rzeźby a brak malarskich elementów motywami psychologicznymi: „Skojarzeniami rzeźbiarskimi syci Norwid swoją poezję, ponieważ nie znalazł dla nich ujęcia w realnej działalności rzeźbiarskiej; jest oszczędny w użytkowaniu skojarzeń z zakresu malarstwa, ponieważ ta jego działalność bujnie się rozwijała w praktyce” (s. 11). Wyjaśnienie zupełnie fałszywe. Wskazywaliśmy już, jaką funkcję spełniają u Norwida elementy rzeźbiarskie (por. też wiersz

Więc śnię i czuję, jak się tom historii  
Zmarmurza...)

i co jest powodem dążenia do bezbarwności. Norwid świadomie przeciwstawiał się malarstwu. Złożyło się na to kilka przyczyn: 1) Odwrót od poezji „pejzażowej” ku poezji postaw i potępienie brania „za model naturę i wierne jej naśladowanie” (list do M. Trębińskiej z 1854 r.); z tego punktu też atakuje kilkakrotnie *Pana Tadeusza*. 2) W malarstwie widział fałszowanie lub ubarwianie „serio”, przyczynę efektowności, nieokreśloności...

zyczna",<sup>55</sup> jednakże oznacza nurt muzyczny w poezji, a także chyba nurt uczuciowy. Cały żywioł muzyczny skupia głównie *Fortepian Szopena*, który wszystkimi możliwymi akordami, aż do rytmiki i instrumentacji głosek włącznie, sięga po środki muzyczne, by złożyć hołd wielkiemu kompozytorowi i wykonawcy, twórcy nowej sztuki, opiewać jego muzykę, jego instrument.

I tracając się z cicha  
Po ośm — po pięć —  
Szemrzą: „począł że grać? czy nas odpycha??"

Ze wszystkich sztuk najwięcej miejsca zajmuje sama literatura, zwłaszcza poezja i to nie tylko jako tworzywo konstruujące utwór i jako składnik obrazowania, ale również jako oddzielny temat, rozwijany w dużej części utworów *Vade mecum*: wstępne *Ogólniki*, otwierające tom *Klaskaniem mając obrzękle prawice, Liryka i druk, Ciemność, Powieść, Cenzor-krytyk, Język ojczysty, Bogowie i człowiek, Laur dojrzały, Czas i prawda, Wielkie słowa, Kolebka pieśni, Finis, Krytyka, Styl nijaki, Cacka, Różność zdań* i zamykający tom *Epilog*. Wyliczenie to potwierdza zdanie poety z listu do H. Merzbacha: „*Vade mecum*, traktujące o bieżących interesach Języka, literatury i Społecznego sensu polskiego”. Ponieważ zasadniczy akcent pada w tych utworach na sprawy problemowe, dlatego rozpatrzmy je w dalszej części pracy.

Musimy jednak wyciągnąć wniosek, jaki narzuca złożoność materii w utworach o temacie literackim, w ogóle w utworach, gdzie tworzywo zdaje się pokrywać z tematem, a ściślej z problematyką. „Tożsamość” ta jest pozorna, gdyż pojęcie materii jest szersze. Problem, czyli z grubsza biorąc idea przewodnia dzieła, jest jeden (co nie wyklucza również problemów ubocznych), gdy

3) Rola wyznaczona fotografii i światłocieniowi; dyskrecja i ukazywanie najdrobniejszych odcieni jako inny aspekt dążności do precyzji i dyscypliny twórczej. Z trawestacji poety wiemy, że potrafił posługiwać się barwą równie dobrze, lecz nie mieściła się ona w jego poetyce. Należy tu uwzględnić walkę z ówczesną poezją nadużywającą natury i barwy. (Por. także przypis 56).

<sup>55</sup> Op. cit. s. 71.

materiał, który buduje go, określa i uściśla, może pochodzić z różnych dziedzin. Uwyrażnia się to np. w *Fortepianie Szopena*. Problem — kult wielkiego człowieka, jako twórcy prawdziwej i wielkiej sztuki, obudowany jest przez odwoływanie się do mitologii i ewangelii, do rzeźby, strun i klawiszów, to przez wywoływanie intymnych wspomnień tych dni „przedostatnich”, a w zakończeniu szerokiej wizji zejść styczniowych, to przez konkretne fakty i abstrakcyjne pojęcia. *Dwa guziki*, które mówią o potrzebie harmonii, goszczą Homera, sięgają po przesłanki do frontonu ateńskiej świątyni, do „mowy pięknej”, wiersz *Bliscy* wkracza do literatury po jedno porównanie („Jedni, co znają cię jak się litery zna”).

Podobny charakter mają wycieczki w krąg mitologii i *Biblii*.

Czy zapytaliście czemu Cicero?

Paweł? lub Sokrat? tych słów, rzekłszy parę

Zyją..

(*Wielkie słowa*)

Cofa się Norwid ku tym odległym epokom po przykład i argument dla ukazania, że dany problem już wtedy był aktualny, dla nawiązania i dla wykazania ciągłości. Powołuje się głównie na znane nazwiska, które są niemal symbolami i napomknięte, przywołują pewne wartości poznawcze, uczuciowe, określone znaczenia, jakie się wokół nich nagromadziły. Występują najczęściej w formie porównania: „Jako był Trajan lub Marek Aureli”, „I — jako w Danta piekło narodowym”, „Jak gałąź, włosy wzięwszy Absalona”, „Jak, na Leandra czekająca Hero”, „jak na Sinai szczyty”.... Mają one tę dobrą stronę, że starczy powołać się na nie, nie trzeba dłuższych opisywać i wprowadzeń w sytuację. Dlatego chyba wiele utworów o tematyce współczesnej ma tytuły z mitologii: *Larwa*, *Sfynx*, *Narcyz*, *Saturnalia*, *Fatum*, *Centaury*, *Vanitas*. Utworów, których tematem byłaby starożytna kultura, nie spotykamy poza *Spowiedzią*, mającą zresztą inny sens. Są to zatem raczej wycieczki na obcy teren, uboczne składniki; nie wokół nich, czujemy to, ogniskuje się zainteresowanie autora, choć z nich korzysta, jako z doświadczeń ludzkiej kultury.

Rzeźba, malarstwo, dorobek starożytności, ludzkie działanie i pojęcia, człowiek jako twórca wielkiej sztuki, oto punkty, przez które możemy przeprowadzić linię wyznaczającą nam zakres tego tworzywa, poetycką rzeczywistość Norwida. Jest nią ludzki świat kultury, człowieka i jego wytworów.

Jan Giergielewicz w *Posłowie* do wyboru utworów poety pt. *Laur dojrzały* wyróżnia w poezji dwie biegunowe tendencje: „Nie podobna wyobrazić sobie prawdziwej poezji, posługującej się wyłącznie racjonalistycznym twórczym [..] Na przeciwnym biegunie znajdujemy współcześnie dążność do poprzestawiania na czynnikach uczuciowo-imaginacyjnych [..]. Ambicje artystyczne Norwida — trzeba to wyraźnie podkreślić — zmierzają w kierunku syntezy. Widać u niego wyraźne zdawanie sobie sprawy z myślowego obciążenia języka. Licząc się z tym stanem faktycznym, poeta usiłuje wyzyskać go dla spotęgowania ostatecznego efektu poetyckiego”.

Irytował się przecież Norwid i domagał, by do wdzięków poetyckich policzyć także myśl, sens i rozsądek. Sam je wprowadzał do swojej poezji nie tylko jako dyskursywny bagaż ideologii „problematyki”, ale przede wszystkim jako składnik poetyckiego obrazowania. I Giergielewicz ma w zasadzie rację, jednak posługiwanie się pojęciem tworzywa mniej lub więcej racjonalistycznego może tutaj prowadzić do nieporozumień, gdyż na tej podstawie można by wyciągnąć wniosek, że Norwid jest bardziej racjonalistyczny niż poeci wieku Oświecenia. Tymczasem poeci owi dość często sięgali do natury.<sup>56</sup> Sferą zasięgu poezji Norwida, jak

<sup>56</sup> W. Tatarkiewicz w *Historii filozofii* (t. II, wyd. IV, s. 208) stwierdza, że „w epoce Oświecenia było zwyczajem chwalić naturę”. Naśladowanie natury było postulatem poetyki klasycznej: *Que la nature donc soit votre étude unique*, pisze Boileau (*Art poétique*, III, 359). Równocześnie Terasson woła: „Człowiek, który nie myśli w dziedzinie literatury tak, jak Descartes nakazywał myśleć w dziedzinie fizyki, nie jest godny naszego wieku“ (cyt. J. Maritain w studium *De la connaissance poétique*). Oświecenie podkreśla zgodność z rozumem i naturą, naturą pojętą głównie w sensie przyrodzoności, dąży do zrjonalizowania przyrody.

stwierdziliśmy, jest człowiek i to, co on stworzył: historia, cywilizacja, artefakty. Wymowne dla postawy poety jest wyjaśnienie przyczyn ataków na Krasieńskiego:

...że ta powiatowość  
W imię *Kapusty* (rzeczy, z kądinad wyborniej)  
Pozwie go, iż pominął swoją narodowość,  
Człkiem? że był za nadto, że minął grunt orny  
Brzozy płaczące, bydła wracające trzody,

(Epilog, II)

Mickiewiczowski Konrad, kiedy rozpoczynał improwizację, przywoływał na świadków swej walki Boga i przyrodę: „Ty Boże, ty naturo! dajcie posłuchanie —”. Norwid zaś potraktuje „naturalia” ironicznie, odrzuci doktryny nawołujące do zbliżenia i powrotu do przyrody, ponieważ w niej „wszystko się więc dzieje naturalnie”, gdy świat ludzki jest światem celowego działania i zobowiązań społecznych, wyróżnia go też od świata zwierzęcego tradycja, ciągłość kultury. (Są to echa polemiki m. in. z Rousseau i Darwinem). Natura staje się w praktyce tłem, żerowiskiem dla niekontrolowanych, nieokreślonych uczuć, prowadzi do moralnego impresjonizmu i nieodpowiedzialności intelektualnej.

Norwid zaś wystąpi równocześnie przeciw racjonalizmowi, oddzielaniu serca od rozumu, wybijaniu uczucia, które dla roman-

Dlatego Krasicki ostro występuje przeciw powrotowi do natury. Wyśmiewa to w *Zonie modnej*, a w satyrze *Człowiek i zwierz* napisze:

Niegdyś mędrzec ponury piórem zbyt swobodnym,  
W złej sprawie sam patronem zostawszy i sędzią,  
Zapędzał człeka w lasy i chciał paść żołędzia.

Uważa, że sprzeciwia się to właśnie... porządkowi natury, gdyż „towarzystwo cel jego” (człowieka). Formuluje to jasno Naruszewicz:

Każdą rzecz Twórca w swoim postawił zakresie  
(*Oda I Na obrazy Polaków...*)

Sięga on częściej do natury, lecz jest ona zracjonalizowana, staje się też materiałem dla stwarzania stylu dytyrambicznego poprzez peryfrastyczny obraz.

tyków było czynnikiem najważniejszym, nadrzędnym. Mickiewicz głosi w programowym wierszu *Romantyczność*:

• Czucie i wiara silniej mówi do mnie  
Niż mędrca szkiełko i oko.

A w *Improwizacji* powtórzy:

Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie;

(w. 156)

Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością,

Ty jesteś *tylko* mądrością.

(w. 190—191, podkr. moje)

Norwid daje temu stanowisku odprawę w *Epilogu* cyklu: „...sercem tym — szkołą tą — gardzę!” i przeciwstawi się jej... własną

Luboć i płodny ugor z przyrodzenia  
I liczne ziarno bujnego nasienia,  
Często w pierwiastkach pięknej niknie trawy,  
Gdy się zaburzy wichur niełaskawy.

(Oda III. ks. I)

Poprzez egzaltację sentymentalizmu prowadzi droga na drugi biegun zwrotu ku naturze. I racjonalizm i romantyzm, który wiedzie swój rodowód między innymi od Rousseau'a, to dwie tendencje zmierzające do zasypania przepaści między człowiekiem i naturą. Ich podstawą jest wiara w istnienie naturalnego ludu. Jednakże duch kreacjonizmu i indywidualizm romantyzmu stanie się punktem wyjścia do zerwania z historią naturalną dziejów ludzkich, co sfinalizuje twórczość Norwida, dlatego też tworzywo jego nosi piętno nie racjonalistyczne, lecz humanistyczne; dlatego Norwid rzadko sięgnie do natury.

Romantyczna łączność z przyrodą wiąże się nierozzerwalnie z uczuciem. Natura staje się tłem, a raczej żywiołem i miejscem emocjonalnych przeżyć. Źródeł łączności, a ściślej odpowiedniości i równoległości przyrody i uczucia należy szukać w koncepcjach J. J. Rousseau'a. Pisze on na przykład w *Wyznaniach* (t. II, s. 93) o swej kochance, że „ograniczenie umysłu tej wybornej dziewczyny równe było dobroci serca”. Ta dostrzeżona rozbieżność będzie przesłanką do rozdzielenia serca i rozumu. Równocześnie autor *Nowej Heloizy*, widząc zło cywilizacji, przyczyn tego zła upatruje w działalności ludzkiej, w odbieganiu od stanu pierwotnego. „Szaleńcy, którzy skarżycie się bez przerwy na naturę, wiedźcie, iż wszystkie wasze niedole pochodzą z was samych“ (t. II, s. 131). Dla usunięcia zła każe wrócić na łono przyrody. Sam zresztą mieszkał pewien czas w specjalnie urządzonej

twórczością, włączając w świat poetycki dziedzinę myśli, moralności i sztuki.

### OBRACHUNEK ZE WSPÓŁCZESNOŚCIĄ

Sumienie i głębsze wyczucie rzeczy sprawiedliwych i niesprawiedliwych określają postawę pisarza wobec świata.

(Conrad, *Ze wspomnień*)

### Całocześnieństwo

Dotychczasowe uwagi podsuwają zamiast wniosku słowa A. W. Schlegla, że *ächte Poesie wird von selbst zugleich philosophisch, moralisch und religiös sein...*<sup>57</sup> Poezja Norwida nosi piętno intelektualne i moralne, jest wyrazem zaangażowania pełnej osobowości twórczej, spojrzeniem całego człowieka. Równocześnie zaś jej przedmiotem zainteresowania jest rzeczywistość kształtowana przez człowieka i stwarzana przez człowieka (sztuka i kultura), oraz sam człowiek. Konsekwencją takiego ujęcia jest właśnie charakter tej poezji.

mu pustelni. Esencją jego postawy może być następujące rozumowanie: „Jeśli przyroda przeznaczyła nas do tego byśmy byli zdrowi, to śmiem prawie twierdzić, że stan refleksji jest stanem niezgodnym z przyrodą i że człowiek rozmyślający jest zwierzęciem zwyrodniałym: wartość prawdziwa człowieka leży nie w rozumie, lecz w sercu, a wartość serca jest niezależna od wartości rozumu” (cyt. Tatarskiewicz, op. cit., s. 209). Potępienie rozumu, uniezależnienie od siebie duchowych władz człowieka i protestancka koncepcja nieodpowiedzialności za swoje czyny doprowadziła do moralnego impresjonizmu i irracjonalizmu. Prawdziwa miłość nie jest zdolna „trzymać się jakichkolwiek postanowień i rozważań” (t. II, s. 190). Wyznanie stanie się zarazem wystarczającym zadośćuczynieniem i znazaniem winy.

Nawiasem mówiąc Rousseau nie wyrzekł się refleksji, co więcej, szukał miejsc jak najbardziej sprzyjających rozmyśleniom i skarżył się, że mu pielgrzymki ciekawych zakłócają spokój.

<sup>57</sup> *Vorlesung über schöne Literatur und Kunst*; cyt. T. Grabowski, *Krytyka literacka w epoce romantyzmu*, Kraków 1931, s. 173.

Oblicze świata zależy od tego, jakim jest człowiek; od jego poglądów i postawy, od tego, jaką koncepcję, ideał człowieka dana epoka wypiastuje. *Vade mecum* przeciwstawia się różnym ówczesnym doktrynom, walczy o „całoczułowieczeństwo” polegające na wzajemnym dopełnianiu się i funkcjonalnej współpracy wszystkich władz duchowych człowieka, na równomiernym ich rozwijaniu. Myśl jest abecadłem, ale myślenie samo przez się nic nie stwarza. Dlatego prawda ma dopiero wtedy sens i wartość, gdy, odkryta, jest realizowana. Człowiek nie może więc poprzestać na samym tylko myśleniu; myślenie winno zmierzać do wypracowania zasad działania, lecz nie wolno zaprzestać wszelkiej działalności, czekając na rozwinięcie skończonego systemu. Znaczący to również, że obydwie dziedziny: filozofia i moralność nie mogą iść osobnymi drogami, nie może być między nimi sprzeczności. Myśl posiada wartość etyczną oraz podlega moralnej ocenie i odwrotnie, czyn moralny podpada pod osąd rozumu. *Saturnalia* piętnują kłótnię filozofii i moralności; odseparowywanie ich jest czymś mechanicznym, jest ich odczułowieniem i obydwie wiedzie na manowce, odbijając się przy tym szkodliwie na kulturze.

Z izolacjonizmem tego rodzaju wiąże się przecenianie doniosłości stanów uczuciowych, wzruszeń, namiętności oraz przyjmowanie prawdy nerwami. Pełnia człowieczeństwa polega na wszechstronnym i równoległym rozwijaniu wszystkich władz duchowych człowieka. Przecenianie jednych czynników z równoczesnym zaniedbywaniem i lekceważeniem innych, prowadzi do „specjalności”. Taki też tytuł nosi utwór, który problem ten omawia i ukazuje praktyczne skutki doktryn partykularystycznych, jednostronnych ujęć. Cóż stąd, że ktoś „najlepsze serce miał na świecie”, jeśli nie umie we właściwy sposób przymiotów serca użyć, jeśli to, co czyni, jest, chociażby wskutek nieświadomości, szkodliwe. Cóż stąd, że ktoś ma najlepszą w świecie głowę, jeśli z wartością rozumu nie idzie w parze wartość moralna.

— Dzikość bowiem stąd pochodzi  
 Ze się jest jednostronnym jak kwiatów korzenie  
 I że się przeciw-wrotnych połowic nie godzi.

(Dwa guziki)

To godzenie nie oznacza wybierania wypadkowej, szukania *aurea mediocritas*, lecz dopełnianie. Odrzucona zostaje postawa relatywizmu i „ugodowości”, która twierdzi, że w każdym stanowisku jest cząstka racji, doktryny subiektywistyczne. „Prawda? nie jest przeciwieństw mixturą” (*Królestwo*).

Norwid uznaje odrębność funkcji rozumu, woli, uczucia, lecz równocześnie wykazuje — negatywnie — ich wzajemną współzależność. Człowiek, to nie *disiecta membra* — poszczególne czynniki stanowią integralną, a mówiąc językiem nowoczesnym organiczną całość. Norwid reprezentuje koncepcję personalistyczną. Partykularyzacje, dezintegracja, związana z indyferentyzmem, składają się m. in. na to, że „świat nie jest jak Eden”. Norwid dąży do ideału, lecz uświadamia sobie zarazem, że „piętnem globu tego, niedostatek”, przyjmując katolicką koncepcję skażenia natury ludzkiej.

Nie zwalnia to człowieka od obowiązku rozwijania swej osobowości i wypełniania swej ziemskiej wędrówki. Człowiek winien dążyć do harmonii duchowej, do zapanowania nad przeciwnymi w sobie skłonnościami. Wymaga to nieustannej aktywności, walki. „Bez walki nie łączy sumienie”, powie Norwid w *Harmonii*.<sup>58</sup> W tym względzie z sympatią myśli o filozofii stoickiej, „której ideałem było zupełne panowanie nad namiętnościami”. Warunkiem tego jest znajomość „siebie... i człowieka” — nie znawstwo tylko ludzi (*Szlachcic*).

Nie niewola, ni wolność są, w stanie  
 Uszczęśliwić cię... nie! tyś osobą.  
 Udzielałem twym, więcej!... *panowanie*  
 Nad wszystkim na świecie, i nad sobą.

(*Królestwo*)

<sup>58</sup> W liście 135 do M. Trębickiej. 8.IV. 1855 Norwid mówi: „Jestem nieprzyjacielem harmonii w kwestiach sumienia...”.

## „Cnót-oblicze“

Ważną uwagę poświęcono Norwidowi jako poecie historii, cywilizacji, zbyt pomijano natomiast problem samego człowieka, jego stosunku do innych ludzi, do świata. Widziano u Norwida ludzkość, nie dostrzegano człowieka.<sup>59</sup> Tymczasem w *Vade mecum* obok motywu historii przewija się, i to częściej, motyw łez. O łzach mowa jest wielokrotnie. Ten konwencyjny znak kryje w sobie różne wartości i znaczenia, zaś stosunek do łez jest sprawdzianem, probierzem człowieczeństwa, decyduje zarazem o „mapie życia”.

Łza posiada olbrzymi ciężar, którego ocean zrównoważyć nie potrafi (*Kółko*), jest ona bowiem nie tylko zewnętrznym znakiem cierpienia, lecz również wyrazem prawdziwych uczuć ludzkich. Ludzie najczęściej łez nie zauważają. Przyczyną tego jest brak współczucia, obojętność na sprawy człowieka, której źródłem jest świadoma dążność do „serca-stwardnienia”, do dehumanizacji; wypływa ona z postawy materialistyczno-utylitarnej, racjonalistycznej i scjentystycznej. Niezwykły rozwój techniki przyspieszał kapitalistyczną ekspansję. Wyścig wynalazków, mechanizacji, kalkulacji finansowych przesłaniał całkowicie człowieka. Niepokoi to Norwida, który piętnuje owe tendencje i pragnie rozbudzać ludzką, tępiącą wrażliwość. W *Weronie* ludzie nie widzą tragedii Julii i Romea i tylko niebo wyraża swą solidarność, zrzucając gwiazdę jako symbol łyzy współczucia.

A ludzie mówią i mówią uczenie  
Że to nie łyzy są, ale że kamienie.

Problem ten wyraźnie postawiony został w czwartej strofie *Sieroctwa*, gdzie druga cywilizacja lekceważy sprawę człowieka,

<sup>59</sup> Jeszcze w 1848 r. w liście 25 do M. Trębickiej Norwid wyjaśnia, że nie można mówić o ludzkości, zapominając o człowieku (i odwrotnie): „... jestem nie z kochających Ludzkość a niekochających ludzi — ani z kochających Ludzi, a niekochających Ludzkości — lecz i owszem zadaniem moim jest połączyć te równie bratnie jak częstokroć przeciwne sobie uczuć drogi”.

próbuję zręcznie omijać zło w niej istniejące: „Nie trzeba zważać na to... może deszcz pada”. W *Królestwie* znajdujemy echa polemiki z tym stanowiskiem w rzuconej inwektywie: „Łzy nie deszcz są, choć jak deszcz wilgocią”. Człowieka przesłania również egoizm cywilizacji kapitalistycznej, której jedyny ideał stanowi pieniądz. Uganianie za zyskiem, nie tylko przesłania drugiego człowieka, ale odbywa się również jego kosztem.

Również w salonie nie ma miejsca na łzę.

Z kandelabrowł spadał jedna łza — —

Ale i ta jedna z *wosku była!*...

mówi Mandolin w *Za kulisami*. Pani Baranowa w *Nerwach*, „która przyjmuje bardzo pięknie”, z niesmakiem i odrazą przyjmuje wiadomość, że poza jej światkiem atlasowej kanapki ludzie „mrą z głodu”. Dla niej nie istnieje problem nędzy, mówienie o niej, to niegrzeczny realizm i socjalizm. Nie należy o tym mówić, albo trzeba zatuszowywać prawdziwy obraz cywilizacji „świątą liberią” (*Sieroctwo*).

Godzi się przypomnieć tu rozmowę Felci z Chłopcem w I akcie, sc. 2. *Aktora* jako jeszcze jeden wariant obojętności. Felcia pilnie wykonuje swoje obowiązki, robi to, co do niej należy, ma przy tym zamiłowanie do porządku i widząc kroplę, każe ją zetrzeć: nie obchodzi jej, skąd się ta kropla wzięła.

A gdyby też kto z gości ocierał pot z czoła

Lub zapłakał

FELCIA

To trzeba obetrzeć ze stoła

I kraszwarę podsunąć...

Podobny typ ludzi reprezentują w *Vade mecum* „czynownicy”, ludzie pozbawieni uczuć, tępe i schematyczne figury na nic nie reagujące, ludzkie mechanizmy.

Wspólnym mianownikiem tych postaw jest ich niehumanistyczność, wynikiem — społeczna obcość a nawet wrogość, usankcjonowanie egoizmu, kłamstwo. Wskutek tego między ludźmi nie ma żadnej łączności. Współżycie przesuwa się na płaszczyznę tyl-

ko towarzyską, ludzi podobni moda, więzi konwenans. „Sens świata” kurczy się do posługiwania się — bezmyślnego — martwą formułką powiedzonek i frazesów (*Sens świata*), małostkowości i rutyny (*Ostatni despotyzm*), do orderowania (*Szczęście*), które, jak wyjaśnia Norwid w przypisie, jest „dowodem braku albo fałszu jawności w społeczeństwie”. Obraz takiego społeczeństwa kreśli poeta z sarkastyczną pasją w *Kółku*:

Ręce imając, śliniąc się szczelnym uściskiem  
 Głębia pomiędzy nimi wre i oceani  
 A na jej, pianach, oni bliżczy czem?... nazwiskiem!  
 Świat zaś mówi „to swoi, to kółko domowe“.

Bliższe już są sobie ludy „co różną się przez wieki, bo szczerzej”. Społeczność ta szuka namiastek w powierzchownej grzeczności i pozie pokrywającej obłudę i wzajemną nieufność. Obraz z *Kółka* uzupełnia *Grzeczność*: „Każdy za swój chwytął się zegarek”. Litość przybiera formę zewnętrznego komplementu, pseudoczułości i ckliwości. Motyw łez zamienia się w antypodyczny motyw łkania. Łkanie to jest zawsze krzykliwe („łkając jako źródła” — mówi utwór *Czas i prawda*), ogranicza się do nieszczerych westchnień lub bezsilnych skarg. Norwid oceni negatywnie i obojętność i kłamaną czułość i płytką czułośćkowość. Różne odmiany takiej pseudoczułości ukazuje utwór *Czułość*: wyraża się ona krzykiem, sentymentalnością, „jako wtór pogrzebny” lub zewnętrznym i ekshibicjonistycznym czczeniem pamiątek. Czułość prawdziwa jest zawsze dyskretna, podobnie, jak cierpienie.

Jeżeli w świecie tym istnieje jakakolwiek litość, ogranicza się do fizycznego otarcia łez. Norwid wyróżnia zresztą cierpienie fizyczne i duchowe. To drugie, trudniej zauważalne, jest dlań ważniejsze.

Tymczasem ludzie bliscy, którzy

Weszli, w poufne z tobą obcowanie  
 Jak, siedzący człek przy człeku

są „rzadcy niesłychanie”, czytamy w utworze *Bliscy*. Norwid, demaskując fałsz współczesnej cywilizacji, jego najrozmaitsze

odmiany, pokazuje, jak wiele jest niesprawiedliwości, wobec której przechodzi się obojętnie i której jest się przyczyną, żąda schylenia się nad cierpiącym człowiekiem, usuwania przyczyn łąz, zrozumienia i współczującej miłości. Z rzewnością mówi o ziemi Kaukazu

Gdzie imię „brata“ — „gościa“ — lub „przechodnia“,  
Oznacza jedną myśl... nie trzy... nie dwie...!

(Pamięci Alberta Szeligi...)

Jednakże i od człowieka, którego spotkało nieszczęście, oczekuje chrześcijańskiego doń stosunku, przewyciężenia go a nawet wykorzystywania go dla bogacenia doświadczenia i zgłębiania poprzez nie sensu życia (*Fatum*). Poddanie się cierpieniu czy nieszczęściu powoduje zobojętnienie i ośpienie, pognębienie ducha (*Obojętność*).

Przedwieczny, nie pragnie boleści tej  
Która osłupia serce ludzkie  
W wytrwały je zamieniając głaz.  
Przenosi On, ową raczej, która zwycięża  
Siebie samą — — i z pocięchami graniczy.

(Na zgon...)

Zwycięzanie boleści wymaga nieustannej walki i heroizmu nie tylko wobec bólu, załamań ducha, ale też wobec przeciwności losu. Ten aktywny i męski stosunek do nieszczęścia, przełamanie go, może sprawić, że stanie się ono wartością pozytywną. Właśnie z cierpienia rodzi się rzecz cenna, jak owe perły z *Purytanizmu*, o czym nie wie feeryczna panna, która je nosi. Jest ono też próbą wewnętrznej siły człowieka, hartuje go.

Koncepcja taka odrzuca wszelki determinizm i fatalizm.

Postawą jedynie godną człowieka jest stałość i bezkompromisowość, podjęcie dumnej walki z losem. To postawa tragiczna i tylko ona wiedzie do zwycięstwa (*Cnota-oblicze*). Obok cnoty tragicznej wyliczona zostaje cnota dramatyczna, „pełna — giętkości, jak fala”. Norwid zdaje się tu krytykować postawę kazui-

styczną, oraz teorie XIX w. o plastyczności i zmienności natury ludzkiej.

Warto przytoczyć tu szczytek wiersza ze strony 65:

Nowy się wiek po ścianach rozplómienił światem  
A w kątach cieniu zawisł pajak, kazuista!..

Postawa tragiczna właściwa jest tylko naturze ludzkiej. To ona różni człowieka zasadniczo od przyrody (*Naturalia*) i próby zasypania przepaści były błędem wieku XVIII, który chciał zrationalizować naturę i wieku XIX (od Rousseau), który przeciwnie, chciał człowieka przywrócić naturze.

W oparciu o tę koncepcję człowieka, która wymaga pełnego kształtowania osobowości, która, piętnując wszelkie zło, zdaje sobie sprawę z niedoskonałości natury ludzkiej, ułomności człowieka i żąda przebaczenia za krzywdy (*Ruszał z Bogiem, Pamięci Alberta Szeligi*), która od postawy człowieka uzależnia charakter jego własnego oblicza i oblicza świata, żądając też czynnej walki o utrzymanie ludzkiej godności, również problem śmierci zostanie odpowiednio postawiony. Będzie to

rzecz wielka lub licha:  
W miarę do tego jak? jaki bohater?  
Dopełnił swego kielicha.

(Bohater)

W tym sensie rozróżnia Norwid śmierć i zgon. Śmierć równoznaczna jest z martwością, to duchowy zastój, beztwórczość, to koniec rozłamanego żywota. Zgon zaś jest śmiercią fizyczną, przejściem do innego świata, to zakończenie „całości żywota dojrzałego”. Poeta nie waha się wskazać na podobieństwo zgonu do śmierci Chrystusa-człowieka. Chrześcijański optymizm oparty o łaskę Odkupienia każe wierzyć, iż „śmierci zniknie zczasem skaza przez Zwycięstwo” (*Epilog*). Jako przykład prawdziwej śmierci wskazuje Norwid zgon Józefa Zaleskiego, który

Doprawdy że ma podobieństwo  
Błogosławionego jakby uczynku!

Śmierć taka nie jest unicestwieniem, człowiek staje bowiem ponad nią. Dlatego i męczeństwo nie jest nieszczęściem. Jest ono nawet zaszczytem, lecz tylko wtedy ma sens, gdy nastąpi potrzeba dania świadectwa prawdzie (*Spowiedź*). Odrzucone zostaje męczeństwo bezcelowe, podobnie jak ascetyzm sam w sobie. Jest nadużyciem męczeńskiej palmy być „wymalowanym z suchotniczą twarzą” (*Epilog, II*).

„Człowiek jest natury pielgrzymiej”, powie Norwid w liście do S. Duchnińskiej z 1879 r., **rozwprawiając się z darwińskimi teoriami, celem jego nadprzyrodzoność**. W tym oświeceniu *Pielgrzym*, będąc z jednej strony smutną zadumą nad wygnańczym losem emigranta, stanowi z drugiej strony uderzenie w gnuśne ziemiaństwo, uważające się z tytułu posiadania ziemi za stan uprzywilejowany. „Nad stanami jest i s t a n ó w - s t a n”. Poeta traktuje ironicznie facecjonistyczną i ograniczoną umysłowość szlachty (*Powieść, motto Tajemnicy*), samozadowolonej i zarazem uskarżającej się na krzywdę niewoli. Norwid stawia społeczeństwu zagadkę—pytanie:

Z wszystkich kajdan, czy? te są  
Powrozowe, złote, czy stalne?...  
Prześląklemi najbardziej krwią i łzą  
Niewidzialne!...

i każe zastanowić się czy od kajdan przemocy fizycznej nie są gorsze wewnętrzne kajdany wad narodowych i czy nie ono ponosi głównej winy za niewolę. Boli go sytuacja polityczna narodu, lecz nie pisze jeremiad, nie rzuca na ślepo i bezkrytycznie oskarżeń. Wskazuje społeczeństwu jego błędy oraz trudną drogę obowiązku, uczy je postawy, jaką odczytaliśmy poprzednio.

Zmierzenie do celu nadprzyrodzonego nie oznacza więc lekceważenia ziemi, co zarzucał Norwidowi Krasiński, pisząc: „Żyjesz żywotem albo bożym, albo pośmiertnym, ale nie w czasie, nie wśród ludzi i z ludźmi. Żyjesz w wieczności”.<sup>60</sup> Wprost prze-

<sup>60</sup> Z. Krasiński, *Listy wybrane*, Warszawa (1937). List 316 do C. Norwida, 1.VI. 1849.

ciwnie, nakłada na człowieka obowiązek wypełniania wszystkich zadań na ziemi, walki o chrześcijański obraz cywilizacji. Postawa, jaką postuluje *Vade mecum*, opiera się na teocentryzmie, w którym człowiek musi dzieło odkupienia dopełniać własną pracą i zasługami. Ten człowiek - atom staje się odpowiedzialnym twórcą historii. Norwid, przeciwstawiając się tkwieniu w doczesności, uleganiu „namiętnościom czasowym”, daje równocześnie odprawę postawie ahisterycznej, absenteizmowi (*Adio!*), który chce uniknąć przed „dziejów—zaciągiem” (*Bohater*). Odrzuca też wszelkie doktryny idealistyczne. Prawda jest taka:

Bo, w górze. grób jest *Ideom* człowieka,  
W dole; grób-ciała:

(*Idee i prawda*)

#### Przekrój warstw społecznych

Norwid uważnie pochyła się nad współczesnością, kreśli obraz cywilizacji, podejmuje polemikę z różnymi jej formami, bierze pod skalpel poszczególne warstwy społeczne, ukazując ich mentalność i stosunek do rzeczywistości. Arystokracja, to klasa bankrutująca, zamknięta w kręgu salonu; nie przeobraża historii i nie wnosi własnych idei, nie bierze właściwie udziału w historycznych przemianach, mimo prób nawiązywania kontaktów z finansjerą. Fakt obalenia despozytu przyjmuje jako wiadomość równie ciekawą, jak wystąpienie Pitty w *Cyruliku Sewilskim*.

Lecz — właśnie anonsują eks-szambelanowę  
Z synem przybranym — — — cóż Pan mówisz na *nepotyzm*?  
Chłopiec starszy od matki o rok i o głowę...  
Właśnie nadchodzą:

...jakże? runął ów Despotyzm.

(*Ostatni despotyzm*)

Wyrafinowanie, rękawiczki, kapelus, dystyngnowana konwersacja o błahostkach, plotki, dowcipna dama, protekcyjnalny mecenas — oto atmosfera i społeczna wartość salonu.

Szlachta znów, to rubaszni facecjoniści żyjący w błogim lenistwie z dnia na dzień w swej zagrodzie, w gronie sąsiadów, deklasujący się powoli i nieuchronnie. Twórcza inteligencja prawie nie istnieje, są tylko pisarczyki, guwernerzy, rezydenci. Urzędnicy, to bierne figury, bezmyślnie wypełniający swój zawód.

Ten świat marionetek, gawędziarzy, manekinów i homunculusów nie może być twórczym motorem historii.

Ale widziałeś! -- ale dotknąłeś rękoma  
*Publiczności prywatnej* ile? nieruchoma!  
 I jako z autorem gdyby który raczył  
 Nieco się współutrudzić, pierwej by z-rozpaczył.

(Epilog, II)

Środowiskiem wyłącznie ekspansywnym jest finansjera, młody, nie przebijający w środkach kapitalizm. W ogóle jakkolwiek żywy ruch przejawia się tylko w gorączkowej pogoni za złotem.

*Vade mecum* nie daje pełnego przekroju warstw społecznych, ich konfrontacji. Autor czyni to raczej w komediach i nowelach, zaś w krótkich utworach cyklu daje tylko fragmentaryczne obrazy, czyniąc osąd, najczęściej w sposób pośredni, najistotniejszych chorób współczesności, wypunktowuje te zjawiska, które tamują właściwy postęp cywilizacji (nie tylko polskiej), te kajdany, które należy zrzucić i rozpocząć odrodzenie ducha narodowego. Lecz, jak słusznie zauważył Krakowski, Norwid rozwija pojęcie patriotyzmu, któremu dał wyraz Mickiewicz i walczy o to, „by owa Polska była nie tylko wartością narodową, lecz ludzką”.<sup>61</sup> *Vanitas* ośmiesza nacjonalizm różnych państw; łączy się z tym potępienie wszelkiej „wyłącznieści”, szo-

<sup>61</sup> *La société parisienne cosmopolite au XIX s. et C. K. Norwid*, Paris 1939, s. 60; zob. też list 341 do K. Rupprechta, 1863. Poszczególne warstwy społeczne przedstawia w sposób żywy W. Wielogłowski w swym dziele pt. *Spoleczeństwo dzisiejsze w obrazach*, Kraków 1859. Autor przedstawia tu cztery grona: możnych panów, szlachtę, magnatów giełdowych i kupców.

winizmów i narcyzmu tak stanowego, jak narodowego (*Narcyz*), który spogląda w siebie i mniema, że poza nim nie istnieje nic wartościowego, że ziemia

wszech-świata ośrodkiem.

Gród zaś ojczysty, że, najpierwszym w świecie,

A w grodzie jeszcze, że nad geniusz wszelki,

Sąsiad, z którym się wypienia butelki.

— Nie trzeba *siebie*, wciąż *śiebie*, mieć środkiem,

By mimowiednie się nie stać wyrodkiem. —

(Początek broszury politycznej)

Sprawa Polski jest Norwidowi bardzo bliska, lecz przeciwstawia się on płytkiemu pojmowaniu **ojczyzny** „zagonowej”, przeciwstawiając się poezji, jaką głównie reprezentował popularny autor *Pieśni o ziemi naszej*, ziemi ujmowanej geograficznie. Wyraz temu daje niejednokrotnie w listach. Rozumie naród głębiej, zwraca uwagę na społeczne życie, na wartości tkwiące w ludzie, wyrażając się o nim z sympatią solidarności, czy to w *Purytanizmie*, czy *Wsi*.

Niechże nie uczą mię, gdzie ma ojczyzna,

Bo pola, sioła, okopy

I krew, i ciało, i ta jego blizna,

To ślad — lub — stopy.

(*Moja ojczyzna*)

Larwą, najbardziej upiornym widziadłem, przynoszącym nieszczęście, będzie dla Norwida „kapitałów żądza” (*Praca*), wszelkie doktryny materialistycznego utylitaryzmu, komercjalizm, nie przebijający w środkach w pogoni za zyskiem. Świat pozostawiony zostaje wtedy automatyzmowi „postępu”, człowiek własnej sile i przedsiębiorczości. W biologicznej walce o byt rozpiętane zostają zwierzęce instynkty; w walce tej nie ma miejsca na jakiegokolwiek skrupuły moralne i społeczne zobowiązania. Ludzkie potrzeby ograniczają się do „fabrycznej ekstazy o kęs chleba”.

Ruchy dwa, i gesty, dwa tylko:

Fabrykantów ścigających coś z rozpaczą,

I pokwitowanych z prac, przed chwilką,  
Co, triumfem się raczą...

(Stolica)

Burżuazyjny komercjalizm i industrializm wypycha świat „w drugą Syberię pieniędzy i pracy”. Historia, która „wie tylko: «Krwil!»”, społeczność „tylko: «Pieniędzy!»” (*Larwa*), rozpacz i nędza (*Nerwy*), oto skutki tych doktryn. Ta nędza materialna, jaka czai się na przedmieściach wśród rosnących fabryk, bardzo poetę niepokoi, lecz więcej boli go duchowe upodlenie człowieka, jakie się stąd rodzi.

Przyczynę tego stanu widzi Norwid w uleganiu czasowym namiętnościom, niedomyślananiu spraw do końca, doraźności i nieodpowiedzialności (*Czas i prawda*), pokrywaniu „braku-sensu” pustą gadaniną, której skutki są wielkie, „lubo niewielkie przyczyny” (*Gadki*), w duchowej inercji, wybieraniu linii najmniej-szego oporu: „Wszelaką trudność kończy pojedynek” (*Coś*). Podłożem krytykowanej postawy w takich utworach jak *Centaury*, *Coś*, *Czas i prawda*, *Gadki* jest, mówiąc słowami Norwida z listu o zawiązkach legionu Mickiewicza, iż rzeczy te „same przez się robią się, bez osobistej usilności”.<sup>62</sup> Stąd uczucie albo bezkrytycznego lekceważenia, albo bałwochwalstwa. Norwid krytykuje tu całą historię Polski, która od czasu Jagiellonów nie była historią, lecz improwizacją, stąd skutki.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> List ogłoszony został przez S. Pigonia w „Dzienniku Literackim”, 1947, nr 33. „Jak i co to było za uznanie, którym onego czasu Mickiewicz otoczony był, to o tym dziś mało kto wie, a pochodziło to — jak do dziś, i zawsze u Polaków — z tej przyczyny, iż nikogo i nigdy nie oceniali i nie cenili — nigdy! Zawsze: albo lekceważyli, albo bałwochwalili, z powodu, iż rzeczy te dwie same przez się robią się, bez osobistej usilności. Do dziś wyraz „krytyka“ znaczy: ubliżenie, — „skrytykować kogo“ znaczy: ubliżyć mu, a przeć to znaczy treść absolutnie wprost przeciwną znaczeniu wyrazu”.

<sup>63</sup> Zob. M. Jastrun, *Milczący triumfator*, „Przegląd Kulturalny”, 1955, nr 51–52; zob. też Norwida list 727 do Br. Zaleskiego, 1876: „CN płaci do dziś ratami kwartalnymi długi z czasu głodów i szturmów — jest to człowiek, który kilkadziesiąt lat kwiatu życia swego cisnął we wszystkie niekonsekwencje i narodu i emigracji —”.

Surowo ocenia Norwid współczesność. Ostrzega przed fałszywością dwu jedynych właściwie koncepcji cywilizacji: jedna beztroska, konserwatywna i lekceważąca sprawy człowieka, uchyla się przed podjęciem trudu szukania prawdy, „chce wszystko pokrywać zabawnie, świetną liberią”. Druga znów, lekceważąc terażniejszość, roi o przyszłości, budując utopie, a w gruncie rzeczy obiecując tylko spełnienie wielkich odkryć. Jedna tkwi w grubym utylitaryzmie, druga jest oderwana od współczesności. Obie są powierzchowne.

Dwie a tak błogie mając opiekunki,  
Ludzkość, w sieroctwie znikłaby głębokiem,

(*Sieroctwo*)

Norwid krytykuje też marzenia o idealnej społeczności. Wzdychania i dobre chęci nie wystarczą, należy poprzeć je czynem. W marzenia Monarchy z wiersza *Ideal i reformy*, częściowo w postawę Wodza z *Wakacji* uderza dwuwierszem *Ironii*:

Ty, myślisz może, że wiek złoty  
Bez walk, sam przyjdzie do ludzkości. —

Ostra krytyka form cywilizacji nie wypływa z negacji, lecz z chęci uchrześcijanienia jej, budowania lepszej przyszłości, humanistycznej. *Początek broszury politycznej*, który zbiera jak gdyby wszystkie ujemne cechy swego czasu, a równocześnie w sposób negatywny ustala własny program, zbudowany jest na zasadzie znamiennej anafory „nie trzeba”.

Norwid systemu żadnego nie proponuje, stawia tylko postulaty, wyznacza kierunek pracy, podstawy cywilizacji. A więc przede wszystkim żąda, by krzyż, o którym zapomniano, nie był tylko ornamentem, co w „lazuze rozświeca”. Potępiając dyskryminacje rasowe czy klasowe, ekskluzywizm czy partykularyzm w jakiegokolwiek postaci, myśli Norwid o społeczności ponadnarodowej, a ściślej, o narodzie włączonym w ogólnoludzką pracę. Wrogi jest dlań również wszelki despotyzm. Popiera

ideę demokratyczne, lecz podstawę demokratyzmu widzi tylko w katolickim chrystianizmie.

Nie trzeba myśleć, że jest podobieństwo  
 Być, demokratą, bez Boga i wiary;  
 (Czego, jak świat ten nie bywało stary!)

(Początek broszury politycznej)

Tym, którzy rozprawiają, że „postęp bogaci nas co wiek” (*Sieroctwo*), postęp rozumiany mechanicznie, tym, którzy rozumieją postęp abstrakcyjnie i dążą doń za wszelką cenę, głosząc, że

postęp przed wszystkim,  
 I że nie ma co szczerzyć pokolenia,  
 Lub w braku *zasad*, wyprawić je z świstkiem!!

(*Saturnalia*)

ukazuje wstrząsające obrazy w *Larwie* i w *Nerwach* jako skutki postępu odrzucającego aspekt moralny. Tendencjom „socjalistycznym”, które dążą nieraz do rewolucji dla niej samej i głoszą

Że już *hosanna* tylko, aibo skargi...  
 — Że, Python-stary zrzucon do otchłani:

jednym słowem, że skończona już walka, rzuci ostrzeżenie i wezwanie

— O! nie skończona jeszcze dziejów praca,  
 Nie-prze-palony jeszcze glob, sumieniem!

(*Socjalizm*)

Praca zaś będzie istniała „dopóki stworzenie” (*Bohater*). Tak więc Norwid uzasadnia, że postęp może być tylko postępem moralny i to wykutym w trudzie nieustannej pracy.

Pewnym echem odbzmiewają tu ówczesne idee, które głosiły, że nadchodzi era Ducha, „czyńnego i żywego, nie zaś tylko biernego i gnuśnego szczęścia”, że „najwyższą domagalnością ludzkości” jest harmonia. Dojść do tego celu należy „właści-

wym środkiem Ducha — pracą, zasługą, Czynem. Nie wdychać do niego, ale utworzyć go trzeba”.<sup>64</sup>

Norwid kładzie silny nacisk na pierwiastki duchowe, na moralne odrodzenie ludzkości. Mimo jednak wielu zbieżności z Cieszkowskim, nigdy nie wybiega ku idei Królestwa Bożego na ziemi zdaje sobie sprawę, że pełnego szczęścia na ziemi człowiek nie osiągnie.

Świadomość, aktywność, etyka chrześcijańska oparta na poświęceniu, poczucie obowiązku, pełna uczciwość w bezkompromisowym dążeniu do prawdy, płynącym z wiary w świat obiektywnych wartości, prawdy pojętej wielostronnie — oto podstawy Norwidowego panaceum. Wskazywaliśmy już na to, że od podstawy człowieka wobec bytu, wobec cierpienia, wobec drugie-

<sup>64</sup> A. Cieszkowski, *Ojciec-nasz*, Poznań 1905, t. I, wyd. III, s. 213, 194, 210. Cieszkowski zgodnie z ówczesnymi pojęciami triady (heglowska teza, antyteza i synteza) ujmuje rozwój ludzkości w trzy epoki (nie spotkamy tego u Norwida, dla którego właśnie starożytność była humanistyczna w wielu swych wartościach). Cechą pierwszej epoki było „panowanie Natury nad Duchem“ (s. 211). Opierała się ona na religii przyrodzonej, etyka „spoczywała tylko na Umiarkowaniu (...) tymczasem u Chrześcijan oparła się na nieskończonym poświęceniu“ (s. 130); dzięki odkupieniu „prawny zakaz, który dotąd ludziom wystarczał, wzniosł się do szczybła moralnego nakazu“ (s. 126) — moralność jest bowiem czymś wyższym nad prawo. Obie znane dotąd epoki są przesłankami przyszłych wieków, „bo uzasadnieniem przyszłości jest przeszłość“ (s. 48); z prawa starożytnego, z moralności chrześcijańskiej, trzecia epoka „Socjalność wysnuje“ (s. 217—222), gdyż „Moralność jest Socjalności przesłanką i obowiązkiem, warunkiem nieodzownym“ (t. II, Poznań 1899, s. 132). Naprawy zła w świecie nie można dokonywać drogą gwałtownych rewolucji; inny jest środek Chrystusowy: „W świecie Ducha, w świecie społecznym ten środek nazywa się Miłość“ (t. II, s. 270). Będzie to epoka ducha i wolności, jej celem *Communitas Spiritus*. „Królestwo Boże na ziemi niczym innym nie jest, jedno: Stanem organicznym społeczeństw, — zjednoczeniem świata“ (t. III, Poznań 1923, s. 54). Tę drogę wskazuje poezja: „Bo czymżesz jest nowoczesna Liryka nasza, począwszy od *Ody do młodości* aż do *Psalmu dobrej woli*, jeśli nie pasmem proroczych, w cudotwórcze tajemnice obfitych, a duchowi Ludzkości nowe drogi tarujących *Psalmów przyszłości*? (...). O życie społeczne im chodzi, o nowe życie dla Ludów i Ludzkości“ (t. I, s. 379). O to samo chodzi Norwidowi,

go człowieka, uzależnia Norwid, jaka będzie „mapa życia”. Człowiek winien przyjąć pełną odpowiedzialność za los. Pewność tę wyprowadza autor z wiary w twórczą wolność człowieka i skuteczność czynu. Rzeczywistość nie może rozwijać się mimowiednie i niezależnie od człowieka, nie przez i nie dla człowieka. Człowiek sam winien kształtować historię, ze świadomą wolnością, świadomy celu, znający całą skalę środków i własnych możliwości. Dopuszcza jednak ironię przypadków.

Kierowanie światem, przeobrażanie go, wymaga pracy, to znaczy włożenia ze strony człowieka maksymalnego wysiłku. „Praca nie jest ani walką o chleb powszedni, ani bezmyślnym

---

jednakże jest on mniej profetyczny, zaś bardziej postulatywny, realny i konkretny. Cieszkowski również, tak samo jak Norwid, podkreśla łączność sztuki z rzemiosłem: „Chromiałyby Sztuki i Nauki bez odpowiednich postępów techniki; zmarniałyby przemysł, gdyby go sztuki i nauki nie podsycały” (t. I, s. 365). Podstawą łączności wszystkich dziedzin życia jest „spólność i solidarność, choć odrębność i różnorodność wszechdarów, dróg, środków i powołań ducha...” (s. 366).

Na wpływ Cieszkowskiego (w *Promethidionie*) wskazuje Latawiec w swym chybionym zresztą szkicu *C. K. Norwid i jego czasy*, Poznań 1938, s. 21. Mówi też o związkach z saint-simonizmem, s. 72.

Krakowski, op. cit., mówi o wpływie fourieryzmu na Norwida. Twierdzi, że z fourieryzmu zachował ideę organizacji pracy społecznej, że krytykuje go w *Pieśni społecznej*, ale widać jego wpływ (s. 41); zob. też s. 11, 14; o socjalizmie Norwida i fourieryzmie mówi szeroko na s. 66 i nast. i 169, o związkach z Proudhonem i Fourierem s. 135—36. Twierdzi też, że od Cieszkowskiego przejął ideę, iż są stopnie ducha odpowiadające stopniom doskonałości organicznej (s. 158). Niewątpliwie można mówić o łączącym Norwida z Cieszkowskim i Fourierem aspekcie społecznym, lecz związki i zależności od współczesnej myśli społecznej, to temat, który dotąd nie został jeszcze opracowany.

Ta sama idea patronuje Norwidowi (oczywiście są między nimi także znaczne różnice), z myślą Cieszkowskiego dużo go łączy (również z Hoene-Wrońskim; J. Braun twierdzi w kilku artykułach ogłoszonych w „Tygodniku Warszawski”, że głównie z Wrońskim. Jednak Wroński kładł silny nacisk na wyprowadzenie rzeczywistości z absolutu, był przy tym racjonalistą; Cieszkowski najsilniej podkreślał zgodność filozofii z chrześcijaństwem, gdy dla Wrońskiego „mesjaszeim“ była głównie filozofia).

spychaniem dnia po dniu w otchłań przeszłości; staje się ona świadomą i celową drogą ku wieczystej krynicy piękna, a więc sztuki a dalej ku ostatecznemu celowi życia — prawdzie”.<sup>65</sup>

Motorem pracy jest miłość. Praca pojęta jest głęboko i wielostronnie; przede wszystkim chodzi o pracę umysłową, przemysłenie wszystkiego do końca — konieczne, by czyn nie był chybiony lub przypadkowy. Norwid żąda „czujności w każdej dobie”, demaskuje mit niezwykłego bohaterstwa zdobywania jakichś kolchidzkich ziem (*Bohater*). Na bohatera nie pasuje jednorazowy, efektowny wyczyn, tylko cicha, niepozorna, codzienna praca, obliczona nie na doraźny sukces i popularność, ale na długą metę, dalekowzroczna, znająca swój cel, przewidująca skutki (*Zawody*). Poeta walczy o postawę uczestniczenia we współczesności, lecz pracowania zarazem dla przyszłości, a tym, którzy marzą o mitach zaklętych krain i tym którzy są „poobraćani w przeszłość”, zdaje się rzucać wyzwanie: „współczesność w równej mam cenie”. To jest ów zaklęty kraj, który należy zdobywać. Postawa taka wymaga wyrzeczenia, pokory, bezinteresowności (*Zapał*). Współcześni bowiem „cichych zasług” nie są w stanie ocenić. To jest wielkość, o której mówi Norwid w utworze pod tym tytułem, napisanym w tym samym czasie, co *Vade mecum*. Autor każdej takiej wielkości składa hołd, zwłaszcza zaś matce, a to dlatego, że matkę uważa za łącznik między jednostką i społeczeństwem.<sup>66</sup>

Lecz, za dom cały, czuwasz niewidzialnie —

Ty! społeczeństwa s'awszy się za-sługą.

Wtedy Ty Matko

<sup>65</sup> P. Bańkowski, *Norwidowe poglądy na sztukę*, „Przegląd Narod.”, 1910, nr 2.

<sup>66</sup> Problem kobiety jest dla Norwida również bardzo żywy. Ubolewa nad tym, że jest ona społecznie poniżona, że jest lalką i nie spełnia żadnej roli. W *Vade mecum* poglądy te znajdują oddźwięk w takich utworach, jak *Klaskaniem mając...*, *Powieść*, *Purytanizm*. Sam ukaże typ prawdziwej kobiety w tragedii o Tyrteju, w postaci Eginety, która stoi u boku męża uczestniczy w jego pracy, stanowi jego moralne oparcie, świadoma swej

Stąd też takie utwory, jak *Pamięci Alberta Szeligi...*, *Fortepian Szopena*, *Na zgon Józefa Z.* Lecz wielkości nie należy powtarzać i naśladować, można uczyć się od niej tylko.

Ciągłość oznacza nie tylko nieustanność wysiłku, lecz również nawiązywanie do tradycji. Norwid powie w *Epilogu*:

Ja-m nie deptał wszystkich mędrców i proroków.

Żąda szacunku dla tego, co pracą wieków narosło, nawiązywania do tradycji, rozwijania i dopełniania wartości, które wypracowali poprzednicy, by nie szukać i nie odkrywać na nowo prawd dawno odkrytych, lecz zapomnianych. Problem ten w formie przypowieści o czasach Augusta przypomina *Tajemnica*:

Nikt nie wiedział i nie znał niczego za Rzymem —  
Co? Judea głosiła świątu złotousta,  
Co? śpiewał Dawid z chwałą, lub Jeremias z zgrozą  
Co? Ezechiel... było im nieznane tak bardzo  
Tak bezbrzmiające, dla uszu w swej zatyłych dumie:  
— Jak, gdy się czyje zmysły umyślnie zatwardzą,  
Lub... jak, kiedy się kochać Ludzkości nie umie!

Norwid ironicznie mówi o „poobracanych w przeszłość”, żyjących nią. Przeszłość jest dlań czymś żywym, „jest to d z i ś, tylko cokolwiek dalej” (*Przeszłość*) i dlatego chyba historyk nie powinien ograniczać się do inwentaryzacji faktów (*Historyk*), lecz winien ukazać życie ówczesne, postawę ludzi wobec bytu, wyciągać z doświadczeń historii wnioski. Norwid często nawiązuje do idei dawnych, które nie straciły nic na aktualności odwołuje się do stoików, Sokratesa...; zwłaszcza katechizm jest dlań nieprzebrany źródłem prawd i wskazań.

Makowiecki, który zajął się specjalnie problemem „ciągło-

---

kobiecej funkcji w życiu mężczyzny i w życiu społecznym. Sprawie kobiety poświęca Norwid osobną rozprawkę pt. *Emancypacja kobiet* (ogłoszoną przez K. Wykę w „Marcholcie”, 1935, nr 2); pisze w niej między innymi: „...kobieta będąc najwyższym węzłem pomiędzy samotnym Ja, a publicznym My, stawa się pierwszą kapłanką naturalnie immolującą egoizm i dającą ugruntowanie zbiorowemu ciału społecznemu“.

ści” lub inaczej „łączności organicznej”, pisze: „Norwid był, jak wiemy, tradycjonalistą w sensie uznawania potrzeby nawiązywania do przeszłości, ale zarazem był wrogiem tradycjonalizmu rozumianego jako powtarzanie czy naśladowanie przeszłości. Ten drugi kierunek bowiem ani nie utrzymywał łączności ze współczesnością, ani nie zmierzał ku przybliżeniu osiągnąć przeszłych; stąd musiał być poecie wrogi”.<sup>67</sup>

I wrzeszczysz „dzisiaj!” ty, gdy twa korona  
Dzisiaj jes! w rękach co zdawna umarły.

(Wielkie słowa)

#### Sprawa poezji

Kiedy przeglądać twórczość Norwida, można przekonać się, jak wiele miejsca poświęca sprawom sztuki. Uważa ją za „ekwację postępu moralnego”, przekonany jest, że cały moralny rozwój ludzkości nie może się odbyć bez „arcypoważnego” jej udziału. Stąd obok „społecznego-sensu” tak wiele miejsca zajmują w *Vade mecum* sprawy sztuki, zwłaszcza poezji. Obydwa zagadnienia zresztą ściśle się ze sobą wiążą i rozwój obu jest uzależniony od siebie nawzajem.

Ponieważ *Vade mecum* przeznaczone było „na zrobienie skrętu w poezji polskiej”, dlatego Norwid walczy tu z błędnymi koncepcjami i zwyrodnieniami sztuki. Stworzenie nowej poezji, przeniknięcie jej w społeczność oznaczałoby zarazem udział poezji w kształtowaniu świadomości, a co za tym idzie, wybitny udział w tworzeniu nowej kultury. Tak pojęta poezja jest czynem, dziełem. Dlatego w *Epilogu* mówi trochę żartobliwie, że dziełem nazwałby Voltaire'a „registra, listy, notatki i kwity”, którymi usiłował zaszcześcić „swemu powiatowi rękodzielnię-zegarków”.

Jakie zaś jest podejście społeczeństwa do poezji? Jest to postawa hedonistyczna, żądająca poezji przyjemnej, rozrywkowej (*Epilog*). *Krytyka* ukazuje, jak przejęte zostałyby *Vade me-*

<sup>67</sup> Norwid myśliwiec! Pamięci C. Norwida, s. 56.

cum, jakiego szablonu czytelnik żąda. Otóż satyra dozwolona jest tylko w walce z „obczyzną”. (Przypomnijmy tu puryzm Durejki z *Pierścienia Wielkiej Damy*). Poza tym wolno tylko kwilić „nad fatalnością... nad zbiegiem wypadków”.

Płacz!!!... lecz, jeżeli ból jest gorzki? . niemniej  
W książce on może brzmieć łżej i przyjemniej.

Intelektualizm jest niedopuszczalny.

Książki czyta się „pędem”, przyjmuje jako sensację, o której się wiele mówi przez tydzień, lecz tak, jak się mówi o kupnie nowej szaty. Potem czeka się na inną, „wkrótce wyjść mającą” (*Czas i prawda*). Krytyka zaś utożsamia się z cenzurą, feruje wyroki płytkie i nieodpowiedzialne, za to oryginalne i... nie własne. Ze słowem „poeta” łączy się popularnie wyobrażenie czegoś niezwykłego, półbóstwa, nie widzi się, że poeci, to normalni ludzie (*Epilog, I*). Tak przedstawia Norwid w *Vade mecum* stan umysłowy i upodobania czytelnicze swoich współczesnych.

Poeta rozprawia się również z samą literaturą. Zarzuca jej „panteizm-druku”, obfitość produkcyjną książek o blahej, anegdotycznej fabule (*Powieść*), rozwlekłość. Poza piękną szatą zewnętrzną (*Wielkie słowa*) nie zawierają nic i po krótkotrwałym powodzeniu idą w zapomnienie.

Iluż? ja świeżych książek widziałem skonanie —  
W samej wiosnie ich życia! a nie były tanie...

(*Czas i prawda*)

Norwid ostro, sarkastycznie wytyka egzaltację i sentymentalizm (*Krytyka*), poprawnościową stylizację pseudoklasyczną (*Styl nijaki*), powierzchowne i fałszywe wdzięczenie się cacek, unikanie spraw drażliwych.

Ponętniejsze jest lir przeznaczenie --  
Są one dla prawd... czem w oknach sztory,  
Na których wstrzymują się promienie,  
Wyświecając płótno malowane,  
Z malakitowymi krajobrazy;

Ze źródłami ametystowymi —  
 Pasterkami, owianami w gazy...  
 Z ziemią tą... co, nie dotknęła ziemi!

Poezję patriotyczną zaś potępi za biadolenie nie tylko nad fatalnością losu, lecz i nad przyszłymi pokoleniami (*Czas i prawda*), za usypianie ducha narodowego, za łatwy, pogrzebowy i cierpiętniczy ton. W innym miejscu — *Do współczesnych* — powie wprost:

— Oh! wy — którzy śpiewacie *krawo i pożarnie*,  
 Kiedyż... zrozumiecie sąd?  
 Żyć wy radzi w dziejach, lecz żaden nie wie,  
 Ze cali urosliście w krwi-ulewie,  
 Czyści i matematyczni jak biąd!

Wszystkim tym, którzy uskarżają się tylko, rozgoryczeni i zawiedzeni, daje odpowiedź w utworze *Zawody*.

Tymczasem sztuka powinna zawrzeć w sobie to wszystko, co narodowe, winna być „podnoszeniem twórczego ducha siły naszej” (jak powie w *Promethidionie*) i winna zastępować niejako brak wolnej ojczyzny.

Myśliłem — że, gdy Lud nie ma bytu,  
 Ze słowu, jeżeli brak powietrza;  
 Dotyka wieszcz kluczem u zenitu  
 Z kąd aura na świat płynie letsza.

(Cacka)

Współczesna zaś poezja zapomniała o swym wysokim posłannictwie. Norwid wyraża przekonanie, że „nie miecz, nie tarcz, bronią Języka, lecz arcydzieła!” (*Język ojczysty*).<sup>68</sup> Poezja (i w ogóle sztuka) winna sięgać do rdzenia narodowego, do swych

<sup>68</sup> Norwid wielokrotnie podkreśla, że Język (nie język) spełnia zasadniczą rolę w obronie bytu narodowego. Krytykuje Polaków za ich błędne stanowisko, za to, że nie umieją utrzymać swoich pracowników myśli, wydać książki. Zob. list 425 do gen. Wł. Zamojskiego, 1866; list 466 do K. Zamojskiego, 1867; list 510 do K. Ruprechta, 12.VIII. 1868; list 553 do Br. Zaleskiego, 13.VI. 1869; list 575 do A. Gillera, 1869; *Memoriał o młodej emigracji*, gdzie pisze między innymi: „wszakże słowo to nasza broń ostatnia”

źródeł. Odrodzenie sztuki widzi Norwid w nawiązaniu do „pieśni gminnej”, którą uważa za „kolebkę pieśni”. Dlatego przeciwstawia się wprowadzaniu tylko zewnętrznych elementów poezji ludowej (pewnych motywów ludowych, zdobnień, rytmicznej mazurkowości), tak, jak czynił to np. Lenartowicz w swej twórczości. Chciałby podnieść ją siłą artyzmu do ogólnoludzkiej doskonałości. Poezja powinna skupić w sobie wszystkie pierwiastki ducha narodowego. Taką sztuką jest dla Norwida muzyka Chopina.

A w tém, coś grał: taka, była prostota  
 Doskonałości Peryklejskiej,  
 Jakby, starożytna która Cnota  
 W dom modrzewiowy wiejski  
 Wchodząc: rzekła do siebie,  
 „Odrodziłam się w Niebie  
 I stały mi się Arfą wrota —  
 Wstęga, ścieżka...  
 Hostię, przez blade widzę zboże...

Tak pojęta sztuka, przepalająca materię pierwiastkiem ducha, sztuka, która ma ambicje syntetycznych ujęć, która umie się w „lakonizm zawrzeć” (*Czas i prawda*), która zespoli w harmonijną, „muzycznie” współbrzmiącą całość ładunek intelektualny, moralny, oraz żar emocjonalnego zaangażowania (*Liryka i druk*), ma szansę oprzeć się niszczącej sile przemijającego czasu (*Posąg i obuwie*). Sztuka taka nie potrzebuje protektorów i mecenasów, sama nad falą czasów potrafi jaśnieć i przeciwnie, jeśli nie ma dużych walorów artystycznych i problemowych, „nie—wyzłoci jej pierścień Mecenasów” (*Dziennik i Epos*). W tym jeszcze jeden tytuł jej wielkości, stąd również m. in. przyczyna tak dużego zainteresowania nią ze strony poety (*Wielkie słowa*).

To jest też powodem, że tak wiele uwagi poświęca Norwid sprawie trwałości sztuki. Wie, że

...co? w życiu było skrzydłami;  
 Nieraz w dziejach jest ledwo piętą!!

(Laur dojrzały)

Pod tym też kątem spogląda na swoją twórczość i czujnie bada, co z niej ulecieć może, ufnie poddając się wyrokowi historii. Ta świadomość i wiara w sens sztuki, praca, z ostrożnym r. a. myśłem obliczona nie na sukces, lecz na zwycięstwo (*Omyłka*), upoważnia Norwida do wyrażenia przekonania, zarówno w pierwszym utworze *Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*, jak i w *Epilogu*, że choć współcześni go nie przyjmą, „ty spomnisz wnu-ku”.

— Owszem; im większy sztukmistrz t $\acute{e}$ m s $\acute{l}$ owo a dzie $\acute{l}$ o  
 Bliżej si $\acute{e}$  (nie w bliźni $\acute{e}$ cy) w trzeźwy uścisk wzięto  
 I jedno znaśza drugie posiłkując wzajem  
 Jak prawo, gdy przekwitnie ludu obyczajem.  
 Zwi $\acute{y}$ j więc jak chcesz? współczesność, minie niestateczna,  
 Lecz, nie ominie przyszłość: *Korrektorka-wieczna...*

(*Epilog, 1*)

## POETYKA NORWIDA W VADE MECUM

### Polemiczność

Poezja Norwida jest poezją „problemową”; jak czuły sejsmograf reaguje na wszystkie zagadnienia współczesności, podejmuje je i uczestniczy w nich. Dlatego może uważano autora *Promethidionu* bardziej za myśliciela niż poetę. Tezę tę dałoby się udowodnić wypowiedziami samego Norwida, przytaczając chociażby zdanie z listu do Tytusa Maleszewskiego: „Widzi się bardzo często w pięknie ugotowanym rosole barchew, rzepę, etc., powykrawaną i uformowaną nożem kucharskim w gwiazdy, cyfry, kwiaty, serca-pałające, kotwice i k r z y z e nawet... Cóż z tego?... Gdyby Fidias i Canova powykrawali i z-reformowali tak marchew i rzepę... zawsze to byłaby legumina”.<sup>69</sup> Lecz nie trudno i o kontrargumenty: z żartobliwą pobłażliwością potraktowane poważne wiersze Wernera z *Aktora*, ostre sądy o prymitywach formalnych poezji epigońskiej, przedmowa do *Vade mecum*,

<sup>69</sup> List 499 z 1868.

zwracanie uwagi, by nie zginęła „koma i jota”, werset z utworu *Czas i prawda*, „że bywa słowo pierwiej c e l e m, niżli ś r o d k i e m” (myśl powtórzona też w liście do Sokołowskiego z 1865 r.). Starając się o druk tomu postawi Norwid jako jeden z warunków „przesyłanie każdego arkusza dla korekty, albowiem są rymy tej natury, że wielkiej wymagają poprawności”.<sup>70</sup>

Nie są to jednak sprzeczności, lecz z dwu stron ujęty ten sam temat. Da się je sprowadzić do dwu aspektów, jakie widzi Norwid w poezji: lityry i ducha. Obydwie składowe są niezbędne, lecz muszą być ze sobą zespolone (*Dwa guziki*); w ogóle wszystkie pokłady wiersza muszą harmonijnie współbrzmieć (*Liryka i druk*). Warunkiem tego jest, by „ton i miara” równe były „przedmiotowi” (*Kolebka pieśni*), a wtedy prawidło, uzasadnione artystyczną koniecznością, staje się prawem.

Rym?... we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy,  
Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świącą!

To jest zasadniczy postulat Norwida — warunek prawdziwej poezji. Poza nim znajdujemy w *Vade mecum* jeszcze dwa inne — odnoszące się specjalnie do strony formalnej. Jeden postulat dotyczy zwięzłości (*Czas i prawda*), drugi takiego opanowania technicznego, „że się pisownię postrzega”, oraz, powiedzielibyśmy, języka poetyckiego:

-- Umiej słowam wrócić ich wygłos-pierwszy,  
To jest całą wrażeń tajemnicą:

(*Kolebka pieśni*)

W poprzednim rozdziale próbowaliśmy wykazać, że *Vade mecum* stanowi obrachunek z różnymi formami cywilizacji, podejmuje dialog ze współczesnością. Równocześnie wiemy, jak ważne było dla Norwida poetyckie rzemiosło, litera, w którą duch słowa się wciela. Ponieważ *Vade mecum* miało pokazać „co jest prawdziwa liryka”, stąd nasuwałby się wniosek, że dialog ów znajdzie odbicie w strukturze utworów. Pod tym też ką-

<sup>70</sup> List 417 do T. Lenartowicza (1866).

tem postaramy się zbadać poetykę Norwida, wykazać celowość używanych środków, nie kusząc się bynajmniej o wyczerpanie zagadnienia, o rejestrację całej skali form wypowiedzi, rytmicznych schematów..., gdyż wymagałoby to osobnego omówienia oraz wielu prac przygotowawczych.

Ów dialog ze współczesnością wyraża się polemicznym tonem utworów, co odbija się w ich strukturze. Autor *Scherza* kilkakrotnie używał formy rozmowy, dramatowych scen, w *Vade mecum* jednak nie spotykamy ich poza *Ostatnim despotyzmem* i *Spowiedzią*. W *Spowiedzi* forma pytań i odpowiedzi umotywowana jest tym, że nawrócony gladiator nie jest jeszcze pewien, jak się zachować, ojciec Jan zaś reprezentuje mądrość Kościoła. Być może forma rozmów była zbyt „statyczna”, nie dawała wielu możliwości pokazania różnych aspektów. *Ostatni despotyzm*, to kapitalny, żywy dialog sceniczny. Osoby (nie wyodrębnione zresztą) rozmawiają, przerywają sobie, przeskakują z tematu na temat, określają równocześnie sytuację: „Lecz, co? słyszę: w przysionku chrzestczą mekintosze”. Dowiadujemy się w ten sposób, jakie problemy są w salonie poruszane i przede wszystkim, w jaki sposób traktowane. Wprowadzony ruch sceniczny dynamizuje obrazek, który stanowi w ten sposób wycinek na gorąco uchwyconej i utrwałonej scenki.

Częściej stosowany jest dialog diegematyczny, który pozwala jeszcze raz powrócić do przeżytych i zaobserwowanych faktów, spojrzeć na nie z oddalenia i zreferować, przekazać jako spostrzeżenia zanotowane w pamiętniku. Stąd forma relacji z odbytych rozmów, dyskusji. Zachowany zostaje charakter polemiczny przez przytoczenie wypowiedzi, zaś stanowisko autora zaznaczone jest przez wprowadzenie obok narratora postaci „pozytywnej” („Rzeźbiarz”, „Ktoś” w *Saturnaliach*, „Echo” w *Narcyzie*), albo w formie komentarza (*Sieroctwo*). Postać taka albo bezpośrednio uczestniczy w rozmowie. (*Posąg i obuwie*, *Język ojczysty*), albo wyciąga wnioski, np. śledzenie kłótni „prawdy marnej” z „popularnością bez sumienia” w *Adio!* kończy się decyzją: „Bądźcie zdrowe obiedwie...”, której autor nie uzasadnia

później. Właśnie bowiem zrelacjonowana kłótnia, ukazane skutki, bądź fałszywość i płytkość postawionego problemu, upoważniają do wyciągnięcia takich a nie innych wniosków, do zajęcia takiego, a nie innego stanowiska.

Polemika bezpośrednia podjęta zostaje w utworze *Niebo i ziemia*; nawet formuła wprowadzająca w rodzaju: ty mi zarzucaisz, została opuszczona. Przytoczony jest zarzut i odparowany w ten sposób, że przyznaje rację założeniu: „rzeczywistym bądź”, ale wskazuje zarazem na jego niewystarczalność, mówiąc za pomocą paradoksu, że jest rzeczywistym i dlatego patrzy w niebo.

— Oh! tak, wszelako gdziekolwiek człowiek stoi  
O wielokroć więcej niebios ogląda,  
Niżeli ziemi...

W *Mistycyzmie* ukrytym nawiązaniem do czyjegós twierdzenia jest forma pytania, które stanowi jak gdyby powtórzenie tezy, dyskusyjny moment zawieszenia, wprowadzony dla wywołania u przeciwnika stanu oczekiwania i zaciekawienia. Druga część, kontrargument, również przyjmuje formę pytania, zbliżonego do pytania retorycznego. Ma ono zmusić do zastanowienia, a równocześnie zawiera w sobie żądło inwektywy. Schemat polemiczny wyglądałby w ten sposób: mówisz, że mistycyzm nie istnieje?! A czy jeżeli góral... Zakończenie wprost stwierdza, że jest to mniemanie błędne. Nieco podobny charakter ma *Ciemność*, z tym, że wyraźnie zwraca się do kogoś: nawiązuje („ty skarżysz się...”), stawia pytanie (czy jednak zrobiłeś coś, by zrozumieć — ton pytania i zakończenie strofy każe domyślać się, że nie), by wreszcie poprzez przypowieść o świecy wyjaśnić istotę ciemności w ogóle, a w końcu odnieść ją do własnej twórczości.

Taki właśnie charakter nosi wiele utworów *Vade mecum*. Forma dialogu dramatycznego jest rzadka, za to często przytaczane są to bądź całe dyskusje-kłótnie, jak *Saturnalia i Adio!*, bądź rozmowa i refleksja na jej temat (*Wakacje, Gadki*), bądź też czyjaś wypowiedź lub zarzut (*Niebo i ziemia, Liryka i druk*).

Czasem czyjeś sądy i wypowiedzi są tylko referowane (*Sieroc-two*) i uogólnione, urastają do powszechnego poglądu; autor zwraca uwagę, że taka opinia krąży i podejmuje z nią polemikę.

Z diegematycznym dialogiem łączy się forma epistolarna. *Purytanizm* nosi podtytuł z listu do M. S. Również forma listu pozwala na nawiązanie do czyichś sądów, zarzutów, by rozprawić się z nimi i wyjaśniać własne stanowisko, a przy tym donosić o różnych zaobserwowanych faktach... *Purytanizm* „zaczyna się — przywykliśmy do tego u Norwida — wpadnięciem *in medias res* ożywionej rozmowy”, a raczej od razu podejmuje dyskusję prowadzoną poprzednio. Potem następuje liryczny obraz, dygresje i „nagle «ergo» ożywia na nowo polemikę”.<sup>71</sup> Drugi list poetycki ze względu na swoją funkcję epilogową jest mniej polemiczny, bardziej syntetyzujący, mówi do kogoś o swoich poglądach, o różnych zjawiskach, jest więc połączeniem formy listu i rozprawki, która ma też nazwę rozprawki epistolarniej.

Osobny rozdział dialogowych form tworzą utwory-repliki (*Czemu nie w chórze?*), utwory, które stanowią odpowiedź na zarzut, na chęć przekonania poety, że nie ma racji, że przesadza. Odpowiedź przybiera wówczas imperatywny ton apostrof, zaprzeczeń, nakazów, uzasadnień. *Czynownicy* zaczynają się okrzykiem zaprzeczenia, przerywającym komuś wywód lub podchwytującym czyjąś wypowiedź o czynownikach:

Czynowników! o! Czynowników  
Naspotykałem w życiu dużo;

a potem w pasji nagromadzeń i spięrzeń ukazuje całą głębię nieruchomości inteligencji. *Specjalności* stawiają wpierw pytanie-problem, „czemu ten świat nie jako Eden” i sięgają po przykład: „Słuchaj, dwóch ludzi znałem”; dwie następne strofy, zaczynające się anaforą „bo” gromadzą materiał dowodowy i wskazują przyczyny tego stanu, ostatnia wreszcie jeszcze raz

<sup>71</sup> S. Jerschina, *Uwagi nad „Purytanizmem”*, „Buch Liter“, 1933.

z naciskiem podkreśla: „więc stąd...”. Nie zatrzymuje się jednak na poincie, przechodząc do wskazań: „ale będzie — gdy...”, by zakończyć... zastrzeżeniem: „ — Choć, nie zawsze z dwóch byłby choć jeden!”. Tytuł zaś daje temu osobną nazwę „specjalności”. Odmiennym tonem przemawia *Pielgrzym*, przybierając maskę lirycznego monologu, który jednak już w pierwszych słowach uderza imperatywem pogardliwego wyzwania i przeciwstawienia się stanowio-szlacheckiej umysłowości: „Nad stanami jest i stanów-stan”.

„Czysta” forma lirycznego monologu jest w *Vade mecum* raczej nie spotykana. Jeżeli istnieje, to nigdy jako monologizowanie, *soliloquium*, lecz jako monolog typu oznajmającego, ponieważ Norwid nie snuje refleksji o własnym wnętrzu, lecz walczy, i co jest ważne, wie, o co walczy. Utwór nie ujmuje chwili dochodzenia prawdy, rozważań *in statu nascendi*, niezdecydowania. Cała uwaga skupia się na polemice i argumentacji. Obok argumentów logicznych, wskazujących na przyczyny i skutki, na cel i zadania, odwołujących się do faktów empirycznych, posługuje się też Norwid „argumentami” emocjonalnymi, narzuca, przekonuje, uderza, wyzywa. Dlatego tak silna imperatywność i postulatyność, dlatego w *Vade mecum* nie ma atmosfery pustelniczej samotni ja lirycznego. Ja liryczne ściśle uczestniczy w rzeczywistości istniejącej, ludziom odpowiada, do ludzi się zwraca (*Obojętność*, *Śmierć*), chce pociągnąć ich za sobą. Struktura utworu prawie zawsze zdradza adresata lub domyślne grono słuchaczy.

Z tej przedmiotowości wynika ciężenie monologu ku narracji. Narracja jest konsekwencją założeń i charakteru tomu, umożliwia włączenie ja autorskiego, zrelacjonowanie obiektywnych zdarzeń i zjawisk, zwracanie się do słuchacza vel czytelnika. Autor opowiada, gdzie był, co zaobserwował. Opowiadanie przyjmuje wtedy strukturę opisu, jak w wierszu *Stolica* i pozwala w ten sposób ze wszystkich stron pokazać cechy cywilizacji, co z kolei upoważnia do oceny i podjęcia polemiki, stanowi też poparcie argumentów „gołosłownych”, użytych w bezpośrednim starciu.

Charakter relacji podkreślony jest przez częste użycie czasu przeszłego, który przechodzi czasem w trakcie opowiadania w formę czasu teraźniejszego (*Czynownicy*), bądź też od razu przybiera postać czasu teraźniejszego w funkcji przeszłego (*Wakacje*). Narracyjność sygnalizują również takie zwroty, jak „znalazłem się był raz”, „byłem wczora”, „widziałem”, „cnoty spotkałem trzy różne oblicza”, „kiedy błądziłem w Piekło, o którym nie śpiewam”; odbija się to w przesunięciu proporcji poszczególnych części mowy: eliminowanie przymiotników na rzecz czasowników.

Norwid nie ogranicza się więc do prostych form dialogowych, do polemiki bezpośredniej, używa struktur bardziej złożonych i zróżnicowanych, stara się bowiem o ujęcie wielostronne. Wyraża się to w czynionych, posługując się terminem Miriama, konfrontacjach, zestawieniach różnych zjawisk, tendencji, opinii. Autor nie poprzestaje na przeciwstawieniu „złemu” świata własnego stanowiska, lecz zestawia ze sobą dwie biegunowe tendencje, wskazuje na różne rozwiązania; sygnalizuje to najczęściej w tytule, stąd tak dużo tytułów złożonych z dwu przeciwstawnych pojęć, jak *Posąg i obuwie*, *Liryka i druk*, *Idee i prawda*, *Niebo i ziemia*, *Bogowie i człowiek*, *Dziennik i Epos...* Lecz również w utworach o tytule jednowyrazowym (nieraz użytym w liczbie mnogiej — *Syberie*, *Saturnalia*, *Moralności*) zestawia różne tendencje: dwie formy cywilizacyjne, trzy oblicza cnoty, trzy rodzaje bliskich, dwie Syberie, dwie skrajności (*Specjalności*).

Tytuł ściśle przynależy do wiersza. Najczęściej jest zapowiedzią i określeniem tematu, postawieniem problemu; na przykład *Czemu nie w chórze?* jest jakby powtórzeniem czyjś pytanie, utwór zaś odpowiedzią i rozwinięciem. Tytuł jest też dopowiedzeniem lub rozwiązaniem, lapidarnym „streszczeniem” myśli przewodniej i osądem — *Vanitas*, *Cacka*, *Omyłka*, *Centaury*. Właśnie tytuł stanowi może najbardziej bezpośredni odautorski akcent.

Od siebie mówi Norwid stosunkowo rzadko, nie daje „lopologicznych” pouczeń. Forma użyta w *Początku broszury politycznej* nie powtarza się. Poeta stara się o obiektywne przedsta-

wienie obiektywnej rzeczywistości. Nie znaczy to, że rezygnuje z własnej oceny, lecz czyni to najczęściej środkami pośrednimi. Już w samym przeprowadzeniu argumentacji kryje się moment oceny, pozwala przy tym czytelnikowi ocenić uczciwość i wagę argumentów „autorytatywnego podmiotu”, który nie tylko protestuje przeciw, ale czyni konfrontacje, ukazuje powiązania, powołuje się na fakty, uzasadnia. Przeciwnik tymczasem posługuje się demagogią, jak ów Energumen z *Języka ojczystego*, nie potrafi oceniać, stać go tylko na lekceważenie lub bałwochwalstwo. Również dwa fałszywe stanowiska nie prowadzą dialogu, ale kłócą się ze sobą (*Adio!*, *Saturnalia*); zamiast bezstronności i stałości jest zacietrzewienie i zaślepienie. Wątpliwe są motywy takiej argumentacji — pruderia, lenistwo, cele czysto prywatne i utylitarne, egoizm.

Charakter antynomiczny, konfrontacyjny wynika z pasji do tarcia do złożonej i wielopokładowej rzeczywistości. Sam poeta wyznaje: „...mam w naturze, iż każde zjawisko napotkane przypomina mi zaraz odpowiednią mu sprzeczność, i ta ironia jest duchowi mojemu tak jako Mefistofeles Faustowi towarzysząca. Każdą rzecz piękną skoro napotkam, przypomina mi się zaraz szkaradność jej przeciwna — i odwrotnie”.<sup>72</sup>

Należy jeszcze zaznaczyć, że w *Vade mecum* ograniczona jest rola przedmiotu absolutnego i opisu, takiego, jaki był rozpowszechniony w poezji jemu współczesnej. Narracja nigdy nie przybierze też charakteru gawędowego, popularnego wówczas. Ja liryczne pragnie dać możliwość czytelnikowi samodzielnego odczytywania utworów; typ narracji gawędowej również zakłada bierne poddanie się tokowi, czego Norwid zdecydowanie unika.

Ograniczenie roli podmiotu absolutnego jest jednym z czynników wpływających na strukturę dramatyczną wielu utworów *Vade mecum*. Mówiliśmy, że Norwid używa w utworach formy dialogowej. Otóż początkowo dialog miał charakter raczej upersonifikowanego monologu, później był to często dialog „dydak-

<sup>72</sup> List 304 do M. z Dziekońskich Zaleskiej, 13.XI. 1862.

tyczny" lub rozmowa dwu postaci, wreszcie mniej więcej w okresie *Vade mecum* Norwid wprowadza dialog dramatyczny, gdzie o postaci i postawie decyduje jej wypowiedź i sama sytuacja nakreślona w utworze. Dramatyczność liryki Norwida w *Vade mecum* (i całej twórczości), to osobny temat do opracowania, niewątpliwie ciekawy, tu jednak chcielibyśmy zwrócić uwagę na pewne cechy tej dramatyczności. A więc omawiany już charakter polemiczny, kontakt „sceniczny”, spięcia, budowanie sytuacji, która sama przemawia, ściśle powiązanie między słowem a podmiotem mówiącym, dynamiczny rozwój sytuacji, ekspozycje, konfrontacyjność, ciągle szukanie kontaktu z antagonistą lub protagonistą, stosowanie pośrednich form ekspresji, przedmiotowość... Nie wszystkie z tych cech są „dramatyczne”, lecz wszystkie razem wpływają na to, że w *Vade mecum* jedną z ważnych cech jest dramatyczność, wiążąca się z polemicznym i programowo walczącym charakterem cyklu.

#### Ironia, parabola, lakonizm..

Przedmiotowość, antynomiczność, krytyczna i bezwzględna postawa twórczej i trudnej drogi, sprawiają między innymi, że naczelnym środkiem transpozycji Norwida jest ironia. Przybiera ona różną postać i odcienie, spełnia wielorakie funkcje, przede wszystkim obiektywizacji i osądu, stwarza dystans wobec materiału, przytłumia silny nurt osobistych uczuć. „Ironia stanowi jedno z ogniw, łączących u tego poety poznanie i ocenę moralną świata z przeżyciem uczuciowym i poetyckim”, bywa „formą najdoskonalszego obiektywizmu: mierząc wartości, poeta poprzestaje na stwierdzeniu”.<sup>73</sup> Mówiono o niej dużo, więc tu ograniczy-

<sup>73</sup> S. Kołaczkowski, *Ironia Norwida*, „Droga”, 1933, nr 11. Zob też S. Szuman, *Dowcip i ironia Chopina*, *Sprawozd. PAU* 1949, nr 9. Sprawę ironii zajmuje się specjalnie drukowana w tymże zbiorze praca B. Wosiek.

my się tylko do wykazania, o ile ironia stanowi narzędzie oceny autora.

Szczęście opowiada o orderach. Ocena uwidoczniła została tu przez obniżenie ich w hierarchii wartości; poeta wykorzystał nazwę „orderu-podwiązki”, oraz prozaiczny fakt, że order przypina się za pomocą wstążki i niby serio sugeruje ich praktyczną przydatność, podszywając się jak gdyby pod stanowisko „użyteczne”, przyjmując maskę, występując z tych samych pozycji, co przeciwnik. Ironia *Krytyki* polega na tym, że słowa krytyka żądające autentyczności i pośrednio zarzucające jej brak w *Vade mecum*, uzyskują właściwy sens w kontekście jego całej wypowiedzi i w konfrontacji z faktyczną wartością cyklu, który właśnie opiera się na założeniu, że

— Nie mają tętna wymarzone bole  
Ni burz opisy przy biurowym stole...

*Fortepian Szopena* kończy się mocnym akordem: „ideał sięgnął bruku”. Postulat w zasadzie słuszny i szlachetny w swym sensie przenośnym, tu zaś przez realizację dosłowną skłania do gorzkiej refleksji: oto jak ów ideał bruku sięgnął! W obydwu przytoczonych wypadkach mamy opalizację sensu dosłownego i przenośnego i to stwarza wydźwięk ironiczny — wskutek konfrontacji dwu wartości. (Warto zaznaczyć, że opalizacja między dosłownością i metaforycznością tej samej sytuacji, to środek często spotykany w *Vade mecum*).

*Czułość* znów pokazuje, jakie są rodzaje czułości, ocenę ich całkowicie pozostawiając czytelnikowi. Ironia polega tu na obiektywnej wartości tych czułości, zaznaczona jest w samym nagromadzeniu, w zestawieniu wyrazów, porównań. *Stolica* opisuje, co się dzieje w ulicach miasta. Po naświetleniu całej sytuacji Norwid zwraca uwagę zdziwiony, że w obłokach (może na wieży kościelnej) jest krzyż. I w tym zdziwieniu mamy ironię.

Tak więc funkcja obiektywizacyjno-oceniająca ironii opiera się na zaufaniu w obiektywną wymowę przedstawionych faktów, a polega na przesunięciu hierarchii wartości, albo na kontrasto-

wym zestawieniu czy udosłownieniu. Przemawia zaś poprzez wymowę kontekstu. Metoda taka wymaga i oczekuje od czytelnika samodzielnego osądu.

Bardziej łatwa do odczytania jest ironia, która przybiera ton satyryczny, a nawet przechodzi w satyrę, jak na przykład w *Kółku*; relacja utrzymana jest, dzięki nagromadzeniu wyrazów o zabarwieniu pejoratywnym, dzięki bezpośrednim inwektywom i negatywnym sądom, w takim tonie, że wymowa utworu jest całkowicie jednoznaczna.

Obok ironii trzeba zanotować drwinę (bardzo rzadką), żart, sarkazm, oburzenie, które występują w różnym nasileniu i odciśnięciach, sąsiadują ze sobą i przenikają się nawzajem — dopełniając.

Również parabola opiera się na zaufaniu w następstwa prawdy, pozwala na ukazanie hierachii wartości i prowadzi do uogólnień, tak jak ironia do ukazania przeciwstawnych stron zjawiska i poprzez nie do obiektywizacji. Łączy się ona z narracyjnością i moralnym charakterem *Vade mecum*, przemawia swoim konkretnym obrazem i egzystencjalną świeżością doświadczenia, mądrością życiową, nie oschłą spekulacją, a równocześnie odkrywa perspektywy ewangelicznych prawd. Drobnny incydent i bezzmysłnie rzucone powiedzenie „ruszaj z Bogiem” staje się okazją do wyprowadzenia zeń głębokiej prawdy o ironii zdarzeń i wzruszającym pięknie przebaczenia. Żarty na przyjęciu towarzyskim nasuwają na myśl brzemienny wniosek o sensie świata. *Mistycyzm* wprowadza obraz górala zabląkanego na szczycie w chmurach, by za pomocą tego porównania podważyć empiryczny argument przeciw nierealności mistyki.

Parabola przyjmuje postać samodzielnego obrazu, jak w *Fatum*, lecz najczęściej posiada formę mniej lub bardziej rozbudowanego porównania i w ten sposób włącza w tekst mądrość, którą nagromadziła praca wieków. Zawsze jednak stanowi ona postaciowy sposób obrazowania, jest swoistą metaforą, a zarazem egzemplifikacją, choć egzemplifikacyjność paraboli jest tylko skutkiem jej postaciowości.

W Azji, częstokroć lichy mandarynek  
 Gdy okradł kasę, podpala —  
 Pożar się szerzy!... on wpada na rynek:  
 Wciążą — „miasto, ocala!...”  
 Tak, hałas strażaków, itd.

(Coś)

W wierszu tym wyraźnie widać, podobnie jak w *Ruszaj z Bogiem* (gdzie wszakże jest ironia innego rodzaju), jak ironia i parabola ściśle się dopełniają i krzyżują nawzajem. To powiązanie i równoczesne występowanie kilku środków artystycznych w utworach poety sprawia, że są one bogate i opalizują różnymi „oświeczeniami i tonami.

Pośrednie środki ekspresji przeważają w *Vade mecum*. Decyduje o tym także to, że w tonie jest dużo liryki, sytuacyjnej. Właśnie przedstawiona i zrelacjonowana sytuacja ma przemawiać, zwłaszcza, że poeta nadaje każdemu utworowi pewien jednolity, ogólny styl: ironicznego żartu w *Ostatnim despotyzmie*, nonszalanckiej swobody traktowanej parodystycznie w *Krytyce*, *Powieści*, dobrotliwej wyrozumiałości w wierszu *Ideal i reformy*, kosmicznego patosu w utworze *Idee i prawda*, współczującej pogardy w *Vanitas*, lirycznego wyznania w *Finis*... Każdy utwór przemawia innym tonem, jednak sprowadzić je można do oscylacji między dwoma biegunami — żartu i wzniosłości, potoczności i patosu, gromu i pyłku, realizmu i poetyckości.

Posiadają one bogatą skalę odcieni, różnie są technicznie przeprowadzane. Norwida stać i na styl sentymentalny i „podniosły” i romantyczny, i na bardzo wyszukane metafory, o czym świadczą jego trawestacje i parodie, posiada doskonale opanowane poetyckie rzemiosło, dysponuje wielką skalą środków, jednak w swym „ascetycznym liryzmie” celowo zmierza do ściszenia efektów. Żart jest zawsze dyskretny i... poważny (*Specjalności*); brak zabawnych zestawień słownych, poetyzacji na niezwykłość i na emfaticzną tajemniczość, „interesujących” tematów; nie spotykamy wyszukanych metafor i układów stroficznych — żadnej dążności do ekwilibrystyki poetyckiej i popisu.

Norwid kładzie silny nacisk na logiczną prawie precyzję wyrazu, ścisłość opisu, na rozróżnianie szczegółów, przeciwstawia się nastrojowemu zacieraniu konturów. Nie ma chwytów jak chwytów, obrazów zbyt technicznych. Stąd krótkie nawet utwory zawierają treść skondensowaną, przemawiają fragmentarycznymi migawkami, wieloaspektowością. Przyczynia się do tego dążność do zwięzłości, która staje się w ten sposób istotnym środkiem ekspresji.

Zwięzłość wyraża się rozmaicie. Negatywnie — przez rezygnację z ornamentacyjnej funkcji słowa. Nie ma więc ozdobnych epitetów, wariacyjnego powtarzania i rozwijania jednego obrazu, jak na przykład u Słowackiego, synonimizacji, kolorystyki, peryfrastyczności. Sytuacja w wierszu określona zostaje jednym napomknięciem („byłem wczora”), miejsce „akcji” i rekwizyty wprowadzone nie jako tło, lecz element bądź charakteryzujący, bądź dopowiadający, na przykład sześciostrofkowy utwór *Nerwy „dzieje”* się w dwu miejscach i oba w sposób szkicowy, lecz sugestywny określa.

Musiał to być cud — cud to był  
Ze chwyciłem się belki spróchniałej...  
(A gwóźdź w niej tkwił  
Jak w ramionach krzyża!...) — uszedłem cały! —

Spróchniała belka występuje w funkcji „narracyjnej”, a równocześnie pokazuje warunki mieszkalne. Całą wizję — pełną — budują trzy migawkowe obrazy: „mrą z głodu”, trumienne wnętrza izb, spróchniała belka. W tej sytuacji zauważony gwóźdź nasuwa porównanie „jak w ramionach krzyża”. Poprzez to nawiasowe skojarzenie i aluzję zestawia Norwid nędzę ludzi z męką Chrystusa a jednocześnie przypomina krzyż, który służy jako przesłonka do konfrontacji z postawą pani Baronowej i niedopowiedzianego wniosku, jak niechrześcijańska jest ta „chrześcijańska cywilizacja. (Wniosek taki wyraźniej zostaje podsunęty w *Stolicy*).

Tak więc jeden obraz, jedno słowo spełnia często dwie a na-

wet więcej funkcji i to jest główna przyczyna kondensacji i lakonizmu. W tym jest „ascetyczna” oszczędność poetycka.

Aluzje, przemilczenia, wzmianki, wykorzystane zostają dla wprowadzenia treści nie wyrażonych. Poeta wykorzystuje wszystkie czynniki, które pozwalają na wyrażenie całej wieloaspektowej prawdy środkami jak najbardziej oszczędnymi. Sprawy marginesowe uzyskują znaczenie istotne, zostają uogólnione, na przykład tak banalny fakt, jak przyszywanie z tyłu surduta dwu pozornie niepotrzebnych guzików (*Dwa guziki*) staje się punktem wyjścia i okazją do rozważań o potrzebie piękna i harmonii, celowości, o potrzebie pełni. Podobnie jest w utworze *Purytanizm, Wierny-portret, Zapła...* Cecha ta łączy się z parabolą. Uwagi takie przybierają najczęściej postać gnomy i sentencji, nadają stylowi Norwida cechę aforystyczności.

„nie miecz, nie tarcz, bronią Języka,  
Lecz, arcydzieła!”

(*Język ojczysty*)

Prawda, się razem dochodzi i czeka!

(*Idee i prawda*)

Mówiliśmy w pierwszym rozdziale o zbieżnościach między sformułowaniami teoretycznymi a tekstem wierszy. Otóż można było zauważyć, że tekst wiersza jest zawsze krótszy, mniej opisowy. Składniowo lakonizm ten wyraża się w eliptyczności, w używaniu wyrazów „skróconych” (tarcz, omylon, jam widział...), w stosowaniu jednego orzeczenia dla dwu podmiotów, opuszczaniu łączników, w rzucaniu urywanych zdań...

Norwid nie pozwala sobie na wyolbrzymienie obrazu, na bardziej opisowe potraktowanie problemu, dla lepszego udostępnienia go. Wcześniej, bo w *Rozmowie umarłych*, powie na ten temat:

Kto zrozumiałym chce być, graniczy z oszczerstwem  
Boć trzeba zwiększać rzeczy, by rzeczy postrzegli.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Zależność tę sformułował (za poetyką klasyczną) L. Kropiński, pisząc w swej *Sztuce rymotwórczej (Rozmaite pisma)*, Lwów 1844, s. 107).

Strzegłeś się być rozwlekłym, i ciemnym zos'ales.

Właśnie owa ascetyczna ścisłość, lapidarność, pozwala na polemizm i konfrontacje, na tak subtelne środki transpozycji, jak ironia, żart, parabola, cichy patos, właśnie w czystej i niezafałszowanej atmosferze *Vade mecum* wybijają zgrzytem tony fałszywe, a perli się rym prawdy; lecz ażeby w atmosferze tej orientować się, trzeba dobrze znać całość dzieła. To jest jedna z tajemnic paradoksu, że dążenie Norwida do jak największej wyrazistości, powoduje zarazem niejasność w literze.

Trzeba jednak zaznaczyć, że w *Vade mecum* Norwid wyzwolił się od pewnej zawilósci i niezrozumiałości, jaka istniała w twórczości poprzedniego okresu, gdy poeta nie zawsze mógł się pogodzić z filozofem, gdy obraz był zagęszczony nieraz.

Ogólna tendencja do demaskowania fałszu, pruderii, a zwłaszcza bezwładności, odbija się również w posługiwaniu się środkami poetyckimi. Otóż Norwid podejmuje wytarte „metafory”, które stały się nic nie znaczącymi frazesami i przywraca im dosłowne znaczenie: „pracować musisz z potem twego czoła”, „ruszaj z Bogiem”, „ideał sięgnął bruku”... Na tym „chwycie” oparta jest metafora wiersza *Ciemność* — przenośny sens słowa ciemność pozwolił wrócić do znaczenia dosłownego i wyjaśnić istotę niejasności za pomocą przypowieści o świecy.

Autor *Quidama* nie cofa się przed „niepoetycznymi” prozaizmami, jak mydło, kał, „żołądek? jest publiczność, doktryner? widelec”, przed wyrażeniami potocznymi w rodzaju: „słońce na trzy chłopcy”, „wódka się zalał”, „na słońce z motyką”, przed słowami „niestarannymi” (człek, letszy). Funkcja ich jest dwójaka: albo stanowią mocniejsze i bardziej dosadne określenia („lub jak szlafroki, ludzie zatyli”), albo wtopione w kontekst, podnoszone są do rangi słów „poetyckich”; na przykład wyraz „letszy” w zdaniu: „od strun struny letsze” brzmieniowo wydelikaca frazę i nadaje jej większej dynamiki, podczas gdy poprawny wyraz „łżejsze” nie spełniłby tego zadania.

To odświeżanie” jest wynikiem silnego poczucia żywotności języka, intelektualistycznej czujności i reakcji na bezwolną rutynę, a prowadzi do nadawania słowom „ich wygłosu pierwsze-

go". Wiąże się z tym skłonność do etymologizacji,<sup>75</sup> nie tak silna zresztą, jak w pierwszym okresie, gdy łączyła się z archaizacją—umotywowaną tematami legendowymi. Jeszcze jednak w 1865 r. napisze poeta do W. Mazurkiewicza: „We wszystkim używam form średniowiecznych-polskich z przyczyny, iż Polska, przez kilkadziesiąt lat demokratyzując, nie postarała się sama z-siebie swojskich wyrobić kształtów słowa i obyczajów, odpowiednich warunkom współczesnym [...] jedynie średniowiecznym swobodnie określać myśl podobna. Zaś współczesnego wcale nie ma”. Nie możemy brać tego zupełnie dosłownie, jednakże „tradycjonalizm” językowy i pojęciowy Norwida nie ulega wątpliwości; należałoby go tylko ściślej uzasadnić od strony językoznawczej. Tu ograniczymy się do wskazania na odbicie tradycjonalizmu i... realizmu w środkach ekspresji.

Nie spotykamy więc ani jednego neologizmu wymyślonego. Nowe wyrazy, nieliczne, tworzone są od starych rdzeni; najczęściej mamy czasowników odrzeczownikowych (mojżeszyc, oceanic, spoteżać) lub innych:

Tam, z-siedmia się brzmienie i tam się z-traja  
I spadkuje się same ku końcowi...

Przewaga tworzonych czasowników wiąże się z charakterem tej liryki — jest to poezja postaw, działania, typ obrazowania więcej „narracyjny” niż pikturalny.

Nowe znaczenie tworzy też Norwid przez łączenie dwu skojarzonych wyrazów. Takie nowe jak gdyby zrosty-metafory podkreślone zostają również graficznie (Panteizm-druku, z dymisją-czyownikami, jabłoń-cnót...). Właściwie znaki te podkreślają łączność utartych frazesów (dziejów-rytm, popielna-środa, Duch-stworzenia)

<sup>75</sup> Jest to ogólna skłonność romantyków, najsilniejsza jednak u Norwida, zwłaszcza w pierwszym okresie twórczości; podstawę i teoretyczny wyraz znalazła w pracach J. N. Kamińskiego.

Kiedy błądząc przeszedłem *Kolumnadę-nudów*  
 Długą i prostą — tudzież, *Kapryśów-przedstienia*,  
 I niedogasyłych w piasku *Cmentarz-wielkoludów*.

(*Źródło*)

Z drugiej strony dążność do odświeżania wyraża się we właściwej etymologizacji, zwłaszcza w oddzielaniu przedrostków; wskutek tego na słowo rozdzielone pada silniejszy akcent, zaakcentowany zostaje właściwy sens (bez-wiedny, w-wodzą, od-calić, bez-Boże, do-rażnego...), słowo uzyskuje podwójne znaczenie (ni dwuznaczne), jak w utworze *Wtedy Ty, Matko...*, gdzie wyraz „zaśluga” tłumaczy się w ten sposób, że matka, będąc służką społeczeństwa, staje się równocześnie jego zaślugą.

Również po człon porównania sięga Norwid najczęściej do przeszłości, o czym mówiliśmy już w rozdziale pierwszym. Starożytność, Biblia, dostarczają najwięcej materiału dla środków obrazowania. Jest to paradoks swobodnego stylu Norwida, „w którym jest tak wiele pierwiastków archaicznych, a który jest zarazem tak wybitnie nowatorski”!<sup>76</sup>

Stosowanie pośrednich środków ekspresji sprawia, że poezja ta jest trudna, trudna celowo nawet. Nie zmierza ona do programowego niezrozumiałstwa i zaciemniania, lecz zmusza do ciągłego myślenia, do uważnego czytania, wymaga od czytelnika współutrudzającej współpracy oraz pewnego przygotowania: znajomości rzeczywistości pozapoetyckiej, tradycji kulturalnej, oraz znajomości całego dzieła poety. Daje ona przez to samo możliwość krytycznego spojrzenia, pozwala na konfrontację, porównania, na wybór tego czy innego stanowiska, zmusza do mobilizacji. Norwid nigdy jednak nie ucieka się do podstępów, nie stosuje środków „zaciekawiających”, udatnej zmiany formy pisarskiej, by tym sposobem zyskać „powolność czytelnictwa”. Przeciwstawia się takim zakusom przemykania prawdy: „w futerale powiastek podrzucać tę i ową prawą myśl — jest obrzydłą dla mnie robotą”. Opowiada o tym jeszcze później — w liście do Rautenstraucko-

<sup>76</sup> W. Borowy, *Książka o świecie sztuki w poezji Norwida*, jw.

wej z 1868 r. i oburza się na takie praktyki: „Oni gotowi-by Dekalogu Mojżeszowego i dwunastu tablic Rzymskich nauczać w romansach, a Ezechiela na fortepian i na nutę trzeciego Maja! Znie-  
wieścili i niewolnicy są!”<sup>77</sup> Norwid zaś ufa „następstwom  
prawdy”.

I że dziś Język kształcąc nie zgadujęm wcale  
Jakie? głosić nim będą wesela, lub żale;  
Za la! sto... że więc radość, ze boleść, że modła;  
Dla tego się w Lakonizm zawrzeć nie umieją  
Iż, wdychają za przyszłych, ikając, jako źródła.

(Czas i prawda)

Dla poety więc lapidarność i oszczędna powściągliwość nale-  
żą do tych czynników, które chronią, między innymi cechami,  
dzieło przed starzeniem się.

#### Rytmiczny kształt

Norwid często wytykał współczesnym, którzy uprawiali głów-  
nie monotony sylabotyzm, rytmiczną „gładkość”. „W dosko-  
nałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane  
powinny być i niezgładzone nożem te kresy, gdzie forma z for-  
mą mija się i pozostawia szpary... Ale zaprzysięgam się Wam, że  
to, co Polacy zwą liryką jest siekanką i mazurkiem”.<sup>78</sup> Myśl tę  
dopowiada jak gdyby Ernest Hello, pisząc, że „jedność, pocho-  
dząca z wygładzenia, jest mechaniczna, skleja ona oddzielne ka-  
wałki i wyglądają one, jak gdyby się siebie trzymały, a jednak  
nie są złączone”.<sup>79</sup> Wiersz musi rymować się „na całą swoją dłu-

<sup>77</sup> Zob. też list 714 do J. I. Kraszewskiego, 1876: „Nie strawili jeszcze,  
co pisałem! nawykli do czytań łatwych i pisań lekkomyślnych. — Zamiast  
wyznawać prawdy społeczeństwu, zamiast stawiać prawdy, podsuwają je,  
i to spóźnione”

<sup>78</sup> List 480 do B. Zaleskiego, XI. 1867.

<sup>79</sup> Op. cit., s. 27.

gość”, mówi Norwid i dąży do strukturalnej i wewnętrznej jedności rytmicznej.

Autor *Kolebki pieśni* nie pozwala, by rytm niósł bezwolnie i pozostawił po sobie tylko jakieś wrażenie. Dlatego już współcześnie skarżyli się, że żaden wiersz poety nie jest wolny od „wybryku co go kazi”; również później wytykano mu śmiertelny grzech „mozolnej formy”. Na tę szorstkość poezji Norwida składają się różne przyczyny, również „pozaformalne”: dysautomatyzacja języka, bogata i skondensowana zawartość intelektualna... „Dowodzenia swoje zamykał coraz częściej w postać entymematów, gdy niedość sprawny czytelnik żądał raczej rozwiniętych sylogizmów”.<sup>80</sup>

\*Składniowo rytm potoczny rozbijany jest przez stosowanie parentez, urywania zdań, pauz, przytaczania wypowiedzi i wpadania w nie

Alić -- o! dziwy...

Sfynx się cofnął grzbietem do skały:

— Przemknąłem żywy!

Niejednokrotnie wydaje się, że Norwid przechodzi od pytania ku odpowiedzi, i odwrotnie, w jednym zdaniu. Dzieje się tak, ponieważ poeta stawia pytanie—namysł i używa go zarazem jako członu odpowiedzi: „Twoja przeszłość?... to, wczora”. Wiąże się z tym eliptyczność, wyrażająca się opuszczaniem formalnych członów zespolenia

Wobec pierwszej? każdy a każdy, rzeszą!

Lecz -- by drugą od-calić

Czoła się nam Mojżeszą.

jak spójniki, orzeczenia nawet (Że marmur, marmur; Wiatr ogromny, jak na Sinai szczyć; płonną obawa...).

Deformacje składni (do których włączyć trzeba też przesuwanie poszczególnych części wypowiedzenia dla mocniejszego podkreślenia jakiegoś słowa, zwłaszcza przerzucanie orzeczenia na

<sup>80</sup> S. Cywiński, *O niejasności Norwida*, jw.

koniec zdania) prowadzą nieraz do tego, że trudno zorientować się, gdzie kończy się jedno a zaczyna drugie zdanie logiczne (*Zagadka*). Zdania niejednokrotnie są bardzo rozbudowane (*Tajemnica*) i występują obok zdań krótkich, lapidarnych. Czasem zdanie podrzędne uzyskuje wartość samodzielną a nawet nadrzędną. Przyczyna wszelkich deformacji mowy poetyckiej Norwida leży nie w sztucznej transpozycji literackich inwersji, anafor, wtretów, lecz w tym, że jest to język mówiony. Mayenowa wykazuje, że „rysem bardzo istotnym” romantyzmu „jest posługiwanie się takimi strukturami składniowymi, które charakterystyczne są dla języka mówionego”.<sup>81</sup> U Norwida rys ten występuje w większym nawet stopniu i odbija się w niezgodności składniowo-metrycznej i intonacji. Stąd utwory jego „czytane” wydają się sztuczne, jednak przy głośnym wygłoszeniu ukazuje się cała struktura swobodnego toku języka mówionego.

Norwid niejednokrotnie podkreślał, że pisze tak, jakby mówił. Ta mówioność przyczynia się do ogromnego zróżnicowania intonacyjnego, nie liczącego się z „intonacją” wierszową. Niezgodność między intonacją rytmiczną i zdaniową sprawia, że wiersz jest mniej melodyjny, a zarazem uwydatnia jego stronę znaczeniową. Rysunek intonacyjny jest nieregularny, nie powtarza się jeden schemat w wierszu. Linia intonacyjna jest albo rozwijana, albo spotykamy nagle przejścia od intonacji wznoszącej ku silnej jednowyrazowej kadencji. Kadencje i antykadencje występują niezależnie od średniówki czy zakończenia wersetu

Spotykam Wodza — pytam — „jakie nowiny  
I, co? się dzieje...”

Wszystkie te cechy sprawiają, że „każdy wiersz żąda być przeczytanym głośno i wydeklamowanym szeroko”. Zauważył to już Jellenta w 1909 r., jednak dotąd nie wyciągnięto z tego konsekwencji i nie uzasadniono, nie zwrócono większej uwagi na rolę intonacji w poezji Norwida, zwłaszcza w *Vade mecum*.

<sup>81</sup> *Język liryki pozytywistycznej. Pozytywizm, cz. I.*, Wrocław 1950.

A właśnie poprzez odpowiednie odczytanie i rozszyfrowanie rysunku intonacyjnego wykrywamy podskórną muzyczność wiersza i sens pojęciowy. Dlatego też, gdy Norwid sam wygłaszał swoje odczyty lub utwory, stawały się zupełnie zrozumiałe. „Kiedy mówi, to go się nasłuchać nie można, a słuchając go można więcej skorzystać, jak z książki”, wyznaje nam T. T. Jeż.<sup>82</sup>

Norwid stara się przekazać swój sposób czytania za pomocą całego, na pozór dziwnego, aparatu pisowni i interpunkcji, która spełnia wskutek tego funkcję rytmiczną i dynamiczno-uczuciową. „Interpunkcję jego można by nazwać nie logiczną, lecz muzyczną, tak bo ona ma na względzie deklamację przede wszystkim”, pisze Cywiński we wstępie do *Wyboru poezji* (B. N.). Piechal nazywa tę interpunkcję wokalną, lecz uważa, że ona właśnie „mąci nieraz jasność wiersza”.<sup>83</sup>

Przeciwnie, interpunkcja Norwida, to pewnego rodzaju wskazówki reżyserskie. Przecinki, myślniki, wielokropki, pytajniki... spełniają rolę przerw myślowo-intonacyjnych, deklamacyjnych, zmuszają do zatrzymywania się, zacierają potoczność toku rytmicznego, są również graficznym wypełnieniem przemilczeń, nie-domówień, pauz. Duże znów litery, podkreślenia, łączniki, są zewnętrznym znakiem spójni i nacisku położonego na dane słowo.

Norwid stawia pytajniki, wykrzykniki, nie na końcu zdania, lecz w miejscu, gdzie przy wymawianiu intonacja zaznacza się najsilniej („A cóż dopiero? owi”, „Śpiewajcież o! wybrani” — *Czemu nie w chórze?*). I w miejscach tych należy znaki te pozostawić, gdyż nieraz dalsza część zdania wymaga innego znaku („Grosz? że symbolem już — harmonią?... targi!”). Znak zapytania występuje w podanym przykładzie w funkcji recytacyjnej, nie syntaktycznej. Zaznacza on nie formę pytania, lecz intonacyjne zawieszenie, które daje w następstwie recytacyjną przerwę, związaną z kolei ze stroną znaczeniową wiersza i sposobem

<sup>82</sup> Zob. *Pamięci C. Norwida*, jw., s. 158.

<sup>83</sup> *Norwid po wojnie*, „Nowiny Liter.,” 1948, nr 22.

ujęcia. Podobnie jest w utworze *Adio!*: „Ja? nazywam się c z y n n o ś ć—prawda?... m a r n o ś ć!”. Tak wygląda pierwsza redakcja. Później Norwid werset ten poprawiał; trudno ustalić z całą pewnością ostateczną intencję, lecz wydaje się, że druga propozycja poety brzmi: „To ja, c z y n n o ś ć nazywam się — słowa są marność!”. Oba pytajniki zostały usunięte: w pierwszym wypadku wskutek dodania słowa „to” i przesunięcia słowa „czynność”, na które położony jest główny nacisk, fraza nabrała większej ciągłości, polemicznego zaprzeczenia (domyślać należy się, że prawda też mówiła o czynności); w drugim wypadku pauzę zastępuje słowo „są”. Wskutek rozszerzenia zdania zbędne były dynamiczne pauzy, powstałe dzięki lakoniczności. Dynamika wywołana została obecnie imperatywem: „to ja”, więc pytanie zastąpił przecinek, jako znak przerwy wywołanej zbiegiem dwu akcentów (sSSs). Tak więc, przecinek spełnia rolę rytmiczną, jako rzeczywisty znak przestankowy. Dość często spotykamy go po pierwszym słowie, którym jest jednosylabowy spójnik lub zaimek (Ani, ku..., A, oni..., To, wiem... — *Czynownicy*; Czy, w oliwnym..., Alić, oto..., Lecz, o górnych..., Lub, gdzie? — *Wieś*; Te, coraz..., Przeto, iż..., To, minąłby się..., Tu — mąż..., Lub, w braku... — *Saturnalia*).

Przykładów takich można by podać o wiele więcej. Świadczy to o ich celowym i konsekwentnym używaniu — właśnie one wywołują rytmiczne dysonanse. System intonacyjny utworów *Vade mecum* jest bardzo rozbudowany i zróżnicowany. Składają się nań akcenty znaczeniowe oraz struktury wypowiedzeniowe, o których mówiliśmy poprzednio. Polemiczność, postulatorywność, parabola, ironia, silne zabarwienie emocjonalne o różnych odcieniach, musiały znaleźć odbicie w intonacji. Ta z kolei stała się zarazem czynnikiem metrotwórczym. To intonacja decyduje niejednokrotnie o przesunięciach akcentu w wierszu.

Charakterystyczne jest, że w wierszach relacyjnych, oraz bardziej „lirycznych”, kameralnych, Norwid używa regularnego metru, mianowicie sylabicznego — najczęściej 9- lub 11-zgłosko-

wego (*Czemu, Laur dojrzały, Wielkie słowa*) lub przeplatańki 11- i 9-zgłoskowych wersetów (*Sens-świata* — z wyjątkiem wersetu 14, który jest 10-zgłoskowy, *Różność-zdań*), bądź 11- i 8-zgłoskowych (*Bohater, Bliscy*). Wiersze te są równocześnie stroficzne i intonacja poddaje się na ogół rytmicznemu tokowi.

Często jednak stosuje Norwid układy heteronomiczne, w których podstawą, a raczej tłem, jest jakiś stały układ rytmiczny (nieraz ze szczątkami sylabotonizmu),<sup>84</sup> zwykle 11-zgłoskowiec, który przełamuje, odbiega od niego, by znów doń wracać. Tak jest w wierszu *Grzeczność*, gdzie na dwanaście wersetów mamy pięć 11-zgłoskowych obok 14-, 12-, 10-, i 8-zgłoskowych. W ten sposób 11-zgłoskowiec stanowi główną kanwę rytmiczną. Jednak istnienie tylu długości wiersza w tak krótkim utworze sprawia, że może być traktowany, jak wiersz wolny. To samo można powiedzieć o *Fortepianie Szopena* czy *Kolebce pieśni*. Istnieje ponadto wiele form przejściowych. Nie spotykamy jednakże jakiegoś stałego schematu łamania danego systemu wersyfikacyjnego, każdy bowiem utwór posiada własną sylwetkę rytmiczną.

Jednak i w wierszach o regularnym systemie metrycznym nie znajdujemy stałego schematu. Utwór pt. *Omyłka* może stanowić charakterystyczny przykład Norwidowych tendencji wersyfikacyjnych. Jest to krótki dwustrofowy utwór, który składa się z 11- i 9-zgłoskowych, przeplatających się wersetów (z tym, że wiersz szósty jest 10-zgłoskowy — wyraz „ta” zakłóca tu rytm wiersza, lecz z drugiej strony bardziej dynamizuje wypowiedź, jest konieczny dla podkreślenia oceny).

<sup>84</sup> M. Grzędzielska, *Wiersz C. Norwida (Strofika sylabowcowa — sylabotonizm)*, Sprawozd. PAU, 1952, nr 5. Autorka pisze tu między innymi: „Sylabizm Norwida rozwijał się pod naporem sylabotonizmu, ale oddziaływał wzajemnie na sylabotonizm. Z tego wzajemnego odkształcającego działania dwu systemów tworzyła się nowa wersyfikacja Norwida”. Zob. także M. Grzędzielska, *Wiersze C. Norwida, (Cz. I. Norwid wobec norm sylabowca)*, Sprawozd. PAU, 1951, nr 9.

1	┘	—	┘	—		—	┘	—	┘	—	┘	—
2	┘	—	┘	—		—	┘	—	┘	—	—	—
3	┘	—	┘	—		—	┘	—	┘	—	┘	—
4	┘	—	┘	—		┘	—	—	┘	—	—	—
5	┘	—	┘	—		—	┘	—	┘	—	┘	—
6	┘	—	┘	—		┘	—	┘	—	┘	—	—
7	┘	—	┘	—		—	┘	—	┘	—	┘	—
8	—	┘	—	—		┘	—	—	┘	—	—	—

Średniówka znajduje się po czwartej zgłosce (4+7 i 4+5), jednak pierwszy werset każdej strofy sugeruje (w 11-zgłoskowych) podział 6+5; wtedy mielibyśmy spadek męski i równe odcinki pośredniówkowe, ale za to łamanie składni w trzecim i siódmym wersecie. Ta druga „średniówka” jest może tylko próbą zacierania taktowej funkcji średniówki właściwej. Równocześnie mamy tu obraz swoistego ścierania się dwóch jak gdyby schematów metrycznych.

Część przedśredniówkowa posiada tok trocheiczny, pośredniówkowa jambiczny, z tym, że w pierwszym wersecie intonacja wiersza każe położyć akcent na siódmej zgłosce (po pauzie wywołanej akcentem położonym na słowo „dziś” i odcięciu przecinkiem następnego słowa, które wymaga nacisku znaczeniowego), równocześnie zaś ósma zgłoska wymaga akcentu pobocznego (czárnoksięstwo) — narzucanego też tokiem jambicznym. Lecz również w czwartym wersecie tok jambiczny jest zakłócony akcentem pośredniówkowym. Zakłócenie to związane jest z przerzutnią i potem pauzą, pokrywającą się ze średniówką. Pauza ta i przerzutnia zaciera zarazem „potknięcie” toku rytmicznego. Podobne potknięcie jest w ostatnim wersecie (akcent na piątej), lecz tu średniówka klóci się ze składnią, odcinając spójnik „i” od części pośredniówkowej. Akcent z pierwszej zgłoski przesuwa się na drugą; dochodzi do tego stały akcent na przedostatniej i w ten sposób tok trocheiczno-jambiczny (z trzema potknięciami) kończy się trypodją amfibrachiczną. Ta pointa rytmiczna została jednak przygotowana w wersecie czwartym, gdzie formują się dwa amfibrachy, oraz „ewolucją” akcentu ini-

cialnego: w pierwszym wersecie pada silny akcent wyrazowy na pierwszą zgłoskę — umacnia go jeszcze podkreślenie słowa „sukces”, nacisk znaczeniowy. W dalszych wersetach utrzymuje się akcent na pierwszej, jednak jest to już tylko akcent poboczny (to osłabienie akcentu sygnalizuje też może tok jambiczny), który w ostatnim wersecie przesuwa się na drugą zgłoskę. Te trzy elementy: przesunięcie akcentu z pierwszej na drugą pozycję (autonomizujące niejako rytmicznie ostatni wyraz), oraz urwanie zdania, pauza zaznaczona trzykropkiem, sprawiają, że utwór kończy się silną kadencją, uwyrażniając jeszcze bardziej pejoratywne zabarwienie (również brzemieniowo) słowa „rozpaja”. W ten sposób najsilniejszy akcent pada na pierwsze i ostatnie słowo i otrzymujemy jak gdyby klamrę: Sukces... rozpaja.

Jak widzimy, potknięcia uzasadnione są artystyczną logiką utworu. Mogły razić, uderzając w kontemplacyjne lenistwo przeżywania, poeta bowiem odszedł od panującej powszechnie wersyfikacji, głównie sylabotonizmu, który wcześniej także sam uprawiał, modyfikując go jednak. Ruchome akcenty, przesuwanie średniówki, średniówka męska, męskie rymy (w ponad 1/4 utworów), ścieranie się rytmu ze składnią i intonacją, liczne pauzy... oto przyczyny dysonansów. Lecz szorstkość ta jest względna: gdy czytać utwory zgodnie z ich znaczeniową wartością, uwzględniając modulacje intonacyjne, okaże się, że posiadają naturalny tok rytmiczny, bogaty wewnętrzną muzyką słowa. Słusznie stwierdza Zawodziński, że Norwid „od epoki *Vade mecum*, ostatecznie oddzieliwszy się od głównego nurtu poezji polskiej uprawia zupełnie indywidualną wersyfikację”.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*, Wrocław 1954, s. 208. Zagadnienia rytmiki i wersyfikacji Norwida są trudne i dotąd traktowane były marginalnie. Najwięcej uwag rzucił w cytowanych *Studiach* Zawodziński, jednak i on pisze, że nie czuje się „na siłach zagadnień wersyfikacji Norwidowskiej rozstrzygnąć ani nawet przedstawić w całości na tym miejscu”, przywołując zarazem „młodych badaczy, aby przystąpili do studiowania tej sprawy, jako najpilniejszej wśród zagadnień

## „VADE MECUM” — SUMMA POETICA

Norwid uważał *Vade mecum* nie za zbiór wierszy, ale za całość „misterną nicią zjętą”. Świadczy o tym układ tomu. Norwid często dawał do swych utworów motto — zwłaszcza większych, tymczasem w *Vade mecum* poza *Tajemnicą* (i *Fortepianem Szopena*) brak ich zupełnie, są zato na wstępie i na końcu poszytu i odnoszą się do całości. Najpierw zamieszczona została przedmowa *Do czytelnika*, która mówi o krytycznym położeniu poezji, o jej obciążeniach, wskazuje kierunek jej rozwoju. Po niej następuje dedykacja: „Tym, z którymi, błogo, poufnie i często rozmawiałem: poświęcam i posłałam”. Zdaje się — ona podkreślać, że *Vade mecum* z rozmów tych się zrodziło i rozmowom tym wiele zawdzięcza, uzasadnia też polemiczny styl cyklu, tak jak przedmowa programowość.<sup>86</sup>

Niezależnie od przedmowy prozą umieszcza Norwid poetycki utwór *Za wstęp* (*Ogólniki*), który podaje założenia etyki pisarskiej. Dopiero od następnego utworu *Klaskaniem mając obrzęki te prawice* rozpoczyna się numeracja cyklu od I—C; ten pierwszy utwór określa sytuację, jaką podmiot liryczny zastał „gdy

---

polskiej poetyki historycznej“ (s. 439). Obszerniejsze jest też studium J. Budkowskiej, *Rytmika C. Norwida*, „Pamiętnik Liter.”, 1930. Zwraca tu uwagę na mnogość typów rytmicznych, na przewagę wierszy zgłoskowych, oparcie „struktury rytmicznej na akcentach swobodnie przenoszonych“ (s. 93); „rozczłonkowanie akcentuacyjne krzyżuje się tu nieustannie z rytmicznym“ (s. 96); „cykl *Vade mecum* przeważnie wierszem wolnym pisany“ (s. 99). H. Życzowski, *Rytmika w poezji Norwida*, „Pion”, 1933; nr 12: „pisał kapryśnie i nieregularnie“; „wolał podział złoty, niż symetrię dwudzielną“; „rytm raczej walczy ze składnią“. S. Jerschina, *Liryka Norwida*. Sprawozd. PAU, 1945, nr 8: „Z czasem ustala się jako ulubione, 11- i 9-zgłoskowce, niekiedy przeplatane wierszami krótszymi. Parzyste schematy znacznie rzadsze. Rytm, o stałą średniówkę oparty, urozmaica poeta przez zacieranie jej...“.

<sup>86</sup> E. Krakowski (op. cit., s. 79) wskazuje na to, że w salonach Potockiej, Kalergis..., w których Norwid bywał, gromadziły się różne tendencje intelektualne i polityczne, dając poecie żywą syntezę epoki.

Boży—palec zaświtał nade mną”, oraz swój stosunek do romantyzmu, równocześnie przewiduje, że „syn minie pismo” „iż czytane pędem”. Drugi utwór *Przeszłość* polemizuje z błędnym jej rozumieniem i zwraca uwagę, że „przeszłość jest to dziś, tylko cokolwiek dalej”. Następne trzy z kolei utwory stawiają postulat postępu moralnego (*Socjalizm*), uzasadniają sens i znaczenie sztuki (*Posąg i obuwie*) i podkreślają konieczność walki dla osiągnięcia harmonii i wyczytania, „co serca rozdzieli” (*Harmonia*). Potem rozpoczyna się ostra polemika ze współczesnością, polemika głównie koncepcyjna (*Adio!*, *Specjalności*), przeplatana utworami określającymi stan cywilizacji, skutki (*Stolica*, *Larwa*, *Czytownicy*). Kompozycja przeplatana charakterystyczna jest dla całego tomu: utwór koncepcyjny i postulatywny poparty zostaje utworem-relacją, dowodem. Poza tym utwory krótkie przeplatane są utworami dłuższymi, z tym, że na początku mieliśmy wiersze bardzo krótkie, potem pojawiały się dłuższe. Łączy je również powiązanie tematyczne i wzajemne dopełnianie: niejednokrotnie jakiś motyw występujący w jednym utworze ubocznie, w innym (pena) brak ich zupełnie, są za to na wstępie i na końcu poszytu staje się głównym tematem i zostaje w nim rozwinięty, a jeszcze inne ujmują dany problem z odmiennej strony.

W miarę zbliżania się ku końcowi coraz więcej miejsca zajmują sprawy śmierci (*Śmierć*, *Do zeszej*, *Pamięci Alberta Szeligi*), sprawa dróg do potomności, którą stawia *Laur dojrzały* a rozwijają *Wielkie słowa*, *Omyłka*, *Dziennik i Epos*, by wreszcie dać miejsce utworom ściśle finalnym. Utwór XCV stawia problem usunięcia nędzy społecznej, XCVI sugeruje wizję likwidacji despotyzmu. *Finis* mówi o samym *Vade mecum*, zaś *Krytyka* trawestując styl ówczesnych recenzji, o przypuszczalnym jego przyjęciu. Można by zapytać, dlaczego po obu tych utworach zamieszczony został *Fortepian Szopena*? Otóż jest to utwór, który składa hołd wielkiemu kompozytorowi i jego muzyce. Zresztą nie chodzi tu o samą tylko muzykę; „Chopin był dla Norwida czymś więcej, niż wielkim muzykiem, był wcieleniem

sztuki w ogóle”.<sup>87</sup> W jego dziele widział Norwid realizację idei prawdziwej sztuki, sztuki, o którą walczy też *Vade mecum*. „W Polsce — od grobu Fryderyka Chopina rozwinię się sztuka: jako powoju wieniec, przez pojęcie nieco sumienniejszego o formie życia, to jest, o kierunku pięknego i o treści życia, to jest o kierunku dobra i prawdy. Wtedy artyzm się złoży w całość narodowej sztuki”, mówi Norwid w *Epilogu Promethidionu*. Słowa te wskazują kierunek poszukiwań poety, które osiągną dojrzałą postać właśnie w *Vade mecum*. Dlatego *Fortepian Szopena* stanowi silny akord finalny, stanowi wyzwanie rzucone płytkiej poezji i krytyce oraz pokazanie jej, że *Vade mecum* nie jest odosobnione, że nowa sztuka jednak idzie w „te strony”, niezależnie, czy krytyka widzi to, czy nie.

Ostatni, setny utwór, oddaje „cześć i uszanowanie” wielkiemu współczesnemu, wskazując na wartość, którą on reprezentuje, uogólniając ją, podejmuje tu motyw z *Fortepianu Szopena*, o dopełnieniu: postawie rozłamów i roztrzaskań przeciwstawia koncepcję dokończeń i zamknięć „całości żywota dojrzałego”. Po nim następuje krótki epilog prozą z dołączonym obszernym listem poetyckim *Do Walentego Pomiana Z.*, który Zrębowicz w *Autoportrecie* zatytułował *Krytykom i czytelnikom wątpliwym*. Na jego wstępie położył Norwid polemiczne motto — „co we współczesnym słowniku uważa się za niedorzeczność? Niedorzeczność, to «stwierdzenie naszych przeciwników, które nie zgadza się z naszą rutyną lub przekracza granice naszej inteligencji»”.

Najogólniejszą ideę kompozycyjną *Vade mecum* stanowi wyjście od przeszłości, by poprzez wnikliwą i wielokierunkową polemikę ze współczesnością, spoglądać na owo dziś coraz bardziej pod kątem przyszłości i zmierzać równocześnie ku zagadnieniom „dopełniania życia”. Należy też zwrócić uwagę na to, że pierwsze utwory są bardziej koncepcyjne, poeta formuje w nich swoje ogólne założenia, potem następują utwory bardziej

<sup>87</sup> T. Makowiecki, *O Norwidzie pięć studiów*, s. 113.

egzemplifikujące, z których ostatnie pokazują zrealizowane przykłady, konkretne wzory.

Poszczególne utwory cyklu posiadają również wartość samostną, jednakże włączone jako samodzielne, lecz składowe części tomu, zostają wzbogacone o tę funkcję, jaką spełniają w całości, w jej kontekście uzyskują pełną wartość i sens (pominawszy już takie utwory, jak *Krytyka* czy *Finis*, które zrozumiałe są właściwie tylko jako integralne części cyklu).

Jaką pozycję zajmuje *Vade mecum* w całej twórczości Norwida? Powszechnie uznano je za najwybitniejsze osiągnięcie poety, lecz nie powiedziano bliżej, dlaczego.

Już w iuvenilach spotykamy motywy, które poeta podejmował w późniejszej twórczości. Są one jednak mało pogłębione, ogólnikowe; w utworach dość jednostajnych rytmicznie, a zwłaszcza intonacyjnie, przebija nuta bajrońskiego pesymizmu, literackiej pozy, modny wówczas (Zmorski, Wężyk) zachwyt dla ludowości. Są to jakby wprawki na temat wyznaczony tytułem.

Lecz teraz zgadnąć nie mogę, dlaczego  
Cięży mi niesmak, dziwnie pomieszany,  
Jak woń fijołka świeżo rozkwitłego  
I potrzebowych kadzideł tumany.

(*Marzenie*)

Od 1848 r. twórczość poety będzie szła podwójnym jak gdyby torem: ciężkich nieraz, dyskursywno-poetyckich, ideowych poematów, oraz liryki okolicznościowej, co uwidocznił mniej więcej Miriam, grupując utwory w dwa kręgi: ideowy i „harfę, czyli liryczną i okolicznościową część poezji”. Dołączyć należy tu jeszcze nurt misteryjny *Krakusa* i *Wandy*. Spojrzawszy na ten okres z aspektu ewolucji w kierunku *Vade mecum*, obserwujemy przesunięcie od zagadnień kultury antycznej, starcia świata pogańskiego i chrześcijańskiego w *Quidamie* ku cywilizacji współczesnej, od okolicznościowości wierszy pisanych do kogoś (*Do...*) i odzewu na aktualne wypadki, oraz rozmów między wprowadzo-

nymi osobami i fraszek, ku polemiczności. W stylu widoczna coraz większa precyzja, wyzbywanie się archaizacyjności i etymologizowania. Poezja ta zrzuca z siebie balast podniosłej symboliki, którą zastąpi parabola, romantycznej filozoficzności, która wrośnie jako intelektualizm. Staje się mniej „naukowa”, za to bardziej dojrzała myślowo, mniej retoryczna a bardziej postulatyczna. Następuje przesunięcie ku zagadnieniom społecznym, obok punktu widzenia historycznego pojawia się socjologiczny. Abstrakcyjność i ogólnikowość ustępuje powoli na rzecz obrazu konkretnego i realizmu, lecz realizmu teocentrycznego. Równocześnie poezja ta dąży w tym czasie coraz bardziej do ujęć syntetycznych przy pogłębiającej się analitycznej „drobiazgowości”.

Poprzez doświadczenia *Promethidionu*, *Quidama*, Norwid wznosi się na coraz wyższy poziom artyzmu, coraz szersze obejmuje kręgi, by w pełni wyrazić się w *Vade mecum*, które wskutek tego stanowi summę poetycką autora *Za kulisami*.

W późniejszym okresie również powstają liryki — osiągnie w nich poeta jeszcze większą prostotę, zaś polemizm zastąpi pogodny, choć smutny spokój. Jednakże jako dalszy słup w ogniwie ewolucyjnym stanie dramat *Pierścień Wielkiej Damy*. W liryce *Vade mecum* pozostanie jedynym tomem, który Norwid ułożył w przemyślany cykl i wybrał większość najlepszych swoich utworów. Poza *Vade mecum* znajdujemy utwory, które rozwijają te same problemy, lecz tu otrzymaliśmy obraz całościowy.

Tak więc *Vade mecum* można określić jako summę poetycką Norwida z trzech względów: 1. Jest to jedyny zbiór liryków ułożony przez poetę; z okresu przed *Vade mecum* pozostała wprawdzie obfita twórczość jednak luźno rozrzucona. 2. W późniejszych latach poeta mniej pisze, a do tego jeszcze główny akcent przesuwa się ku innym dziedzinom (dramat, proza). W liryce nie następuje też zasadnicza ewolucja — *Vade mecum* pozostanie szczytem. 3. W tomie tym pragnął poeta zawrzeć i zawarł cały swój poetycki program, by nadać poezji polskiej nowy kierunek.

Ta całość stanowiła wyzwanie rzucone „wielkoludom”, wobec których Norwid zaznacza swoją niezależność i ustosunkowuje się do nich krytycznie (na przykład ostre wypowiedzi o *Panu Tadeuszu*), co nie znaczy wrogo. Przeciwnie, niejednokrotnie składa im dowody szacunku. Nikt nie złożył Mickiewiczowi tak pięknego hołdu, co Norwid w takich utworach, jak *Coś ty Atenom zrobił, Duch Adama i skandal, Czarne kwiaty*.<sup>88</sup> W *Czarnych kwiatach* opisuje też ostatnie chwile życia Słowackiego, a prócz tego poświęca autorowi *Anhellego* sześć entuzjastycznych prelekcji. Twórczość Krasińskiego jest mu najbliższa może, poświęca mu wiele acz drobnych wzmianek (w *Vade mecum Szlachcic*) i nawet po poróżnieniu się z nim uważa go za „szlachetnie różniącego się przyjaciela”. W *Epilogu* domaga się dla wszystkich trzech faktycznego uznania i wypomina współczesnym pośmiertny dopiero i zdawkowy hołd im złożony

Nie! — wcale grzechu tego nie mamy na sobie  
Składka jest — jest i posąg — i kwiaty na grobie.

Ceni również Lenartowicza, a przy tym „współżyje” z nim aktywnie, do niego adresując wiele utworów, nawiązując do jego twórczości.

Wzajemny stosunek romantyków i Norwida najlepiej może charakteryzuje Słowacki w liście do Niewiarowskiego: „Cyprian należy do takich, którzy nic ode mnie wziąć ani mnie dać od siebie nie mogą”.<sup>89</sup> Otóż Norwid cenił i nawiązywał do twórczości wielkich romantyków, ale wydawała mu się przebrzmiała nieraz, w każdym zaś razie niewystarczająca, szukał więc nowych dróg rozwojowych poezji. O wyeksploatowaniu tamtej poezji świadczą jej liczni naśladowcy, twórczość epigońska, która żywiąc się nią, przegadala te wartości, na jakich wielki romantyzm się opierał: patriotyzm, bohaterstwo, natchnienie, cierpie-

<sup>88</sup> Zob. Z. Jastrzębski, *Norwid o Mickiewicz*, „Roczniki Humanistyczne”, t. V, 1956.

<sup>89</sup> Zob. przypisy Miriama do PZ, t. F, s. 496.

nie, posłannictwo. Poezja ta rozlewa się szeroko tak w kraju, jak na emigracji.

Dlatego Norwid powie w przedmowie *Vade mecum*, że poetów jest wielu, lecz poezji mniej niż kiedykolwiek jej bywało. Trafnie określa tę epigońską poezję Kridl: „Ta beztroskliwość, ten brak odpowiedzialności artystycznej jest cechą znamionną wszystkich poetów «krajowych»”<sup>90</sup> Poezja ogranicza się do drobnych form gawędowych, humorestek, panuje styl zdrobnień, synonimizacji, konceptualistycznych żartów, rozrzewnienia i skargi, rytm taktu, egzaltacja. Ujejski w ten sposób zwraca się *Do młodego poety*:

W proroczym ogniu ułoń na zawsze,  
Wszystkiego szukaj w swym duchu,  
A bądź ze stali na chwile krwawsze,  
Złoty — na jasne, mój druhu!

W życiu i pieśni nie błądź po światach,  
Hamuj się w górnym locie:

Najtrwalsza piękność w pól drobnych kwiatach,  
Największa wielkość w prostocie!

Nutą dominującą jest patriotyzm powiązany z nurtem religijnym w motyw Polski męczeńskiej. Gdy Norwid silnie przeżywa tragizm powstania styczniowego, gdy jednak będzie wskazywał zarazem na jego niedojrzałość, mówiąc: „Trwam silnie w pojęciu, że równocześnie do powstania m i e c z e m, trzeba powstania siłą myśli”,<sup>91</sup> powstaje obfita, obfita także w łatwizny, poezja skarg, szlachetnego patriotyzmu, niemal dumna z męczeństwa, a zarazem jereimiadowo rozdzierająca szaty. Świadczy o tym gruba antologia pt. *Polska w pieśni 1863 r.*, wydana we Lwowie w 1913 r. Charakterystyczny dla całego tego kierunku, który niemalże utożsamiał poezję i miłość ojczyzny, jest tomik *Pism Karola Balińskiego* (Poznań 1849), tomik zresztą, który

<sup>90</sup> *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, Kraków 1936, cz. II, s. 125.

<sup>91</sup> List 319 do J. I. Kraszewskiego, 3.IV. 1863; por. też całą korespondencję poety z tego czasu.

posiada pewne wartości artystyczne. Autor pisze w przedmowie, że kto się zapatrzył w drugie oblicze narodu jęczącego w niewoli (pierwsze, to bezduszne i skrzywione śmiechem), oblicze „pełne myśli, czucia i milczącej bolesti”, odkrywane tylko swym ulubieńcom — poetom, „kto się w tym ogromnym a milczącym jego cierpieniu rozkochał, — ten już mimowoli nawet staje się odbiciem narodu... staje się poetą słowem lub życiem — albo i słowem i życiem”.

Równocześnie w latach czterdziestych zaczynają kielkować nowe idee. Drwina i śmiech zastąpi cierpienie, wysoki lot doznaje zawodu, stąd pogarda wobec tej brudnej rzeczywistości. Najlepiej wyraża ówczesne idee i tendencje wiersz Zmorskiego *Powitanie* z 1840 r.<sup>92</sup> „Szranki życia” witał z „ufnym, wzniosłym, czystym duchem”, lecz poznał świat i okazało się, że „kłamstwem miłość, blichtrzem cnota”, Bogiem „bałwan złota”. Więc pyta z goryczą zawodu: w takiej sytuacji

Marzenia twoje młodzieńcze  
Przyszły szukać wypełnienia?

Chce jednak „żyć godnie człowieka” i... ucieka się do poezji, by mu olśniła „brudne życie tonie”, lecz żąda przy tym twórczości przeżytej i skutecznej w oddziaływaniu (*Do młodego poety*)

Niech pieśń twoja nie będzie jak w cieplarni kwiat,  
S'rojny blaskiem harmonii, wonią słownych szat,

Ale niech będzie kwiatem, co się w owoc zmienia,  
I przejdzie w krew i życie przyszłego plemienia.

Uczynili z literatury „kapłaństwo całego życia”. „Przecież przestaliśmy się bawić nią jak cackiem — a stworzyliśmy olbrzymi zawód, kapłaństwo całego życia z niej!”. Tak wita „młoda” literaturę E. Dembowski.<sup>93</sup> Rozwija on zarazem zagadnienia

<sup>92</sup> R. Zmorski, *Poezje*, Lipsk 1866.

<sup>93</sup> S. Kawyn, *Cyganeria warszawska*, Warszawa 1938, cyt. na s. 48. „Tygodnik Liter”, 1843, s. 241.

kultury pracy, Kamiński zaś zamieszcza w „Przeglądzie Naukowym” z 1845 r. *Kilka słów o filozofii praktycznej, czyli o filozofii Czynu*, obaj kładą główny nacisk na sprawy społeczne, na ideę „żywota w społeczności”, obaj są radykalistami.

Wśród takich ambicji wzrastał Norwid, poszedł jednak wiele dalej, niż cała poezja współczesnego mu pokolenia, co najlepiej może uwydatnia porównanie utworów różnych autorów, podejmujących ten sam temat. Weźmy muzykę Chopina. Lenartowicz w swej *Przygrywce Szopena* pisze nie o muzyce, lecz o pannie, która gra

O! graj jeszcze raz i wtóry tę przygrywkę złotą,  
Nim się wszystkie węzły życia w słuchaniu rozplotą,  
Niech mnie pieśń ta uspokoi, umocni na drogę,  
Innej nuty słuchać nie chcę... a może nie mogę.

Ujejskiego *Tłumaczenie Szopena*, to próba odczytania nastroju tej muzyki, przełożenia jej na słowa; podobnie Wolski w fantazji *Fryderyk Szopen* daje opis wrażeń, Chopina zaś nazywa śpiewakiem mroku, smutku

Ból sieroctwo! To nie krzyki,  
To wnikliwszej dźwięki mowy!  
Tak jak oddźwięk tej muzyki  
Cichy, rzewny, pogróbowy.

W późniejszym *Koncertcie Szopena* Artura Oppmana porbrzmiewa nie muzyka autora mazurków, ale echa koncertu Jańskiego.

Oto sprawy, których poezja ta szuka w arcydziełach Chopina. O ileż odcina się od tej twórczości *Fortepian Szopena* Norwida.

A więc i w tym kontekście szaraczkowej poezji gawęd i skarg a nawet poezji śmiechu abnegacji rzuconego zastygłemu w bezruchu myślowym społeczeństwu, nie mieści się poezja *Vade mecum*. Pozostaje jeszcze poezja francuska, którą Norwid zapewne znał, zwłaszcza Baudelaire, parnasizm.

Parnasizm był kierunkiem bardzo zróżnicowanym. Wspólną płaszczyzną, która łączyła różne indywidualności, był kult piękn-

na, który doprowadzi do hasła „sztuka dla sztuki”, korzystanie z dorobku nauki, zwrot ku klasycyzmowi. Przewodnik tej grupy, Leconte de Lisle, pisał we wstępie do *Poèmes antiques* (1853 r.): *L'art et la science, longtemps séparés par des efforts divergents de l'intelligence, doivent tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre*. Stwierdza też pesymistycznie, że poezja nie jest już przewodniczką. „Przywrócić poezji epicką obiektywność, zmierzać do bezosobowości w sztuce, ściśle naśladować naturę, bądź to czerpiąc natchnienie z prawdy historycznej i współczesnej nauki, bądź z wzorów grecko - łacińskich, wreszcie dążyć do doskonałości formy — oto program Parnasu”.<sup>94</sup>

O poezji Baudelaire'a pisze Kott w ten sposób: „Romantyzm obalił hierarchię tematów na górne i poziome. Baudelaire dowiódł, że poezja może mówić o wszystkim i wszystko uczynić poezją: szpital i ścierwo, żrenice kota i latarnie gazowe gasnące nad ranem. Prozaizm jako środek odnowienia liryki —”.<sup>95</sup> Podobną funkcję w poezji polskiej spełnił Norwid, jednakże nie posunął się do demonizmu, nie traktował piękna w oderwaniu od dobra. Klasycyzm,<sup>96</sup> obiektywizacja, prawda historyczna (połączona z tradycjonalizmem),<sup>97</sup> prozaizm jako środek odświeżenia liryki, to cechy liryki Norwida, których ówczasnie w poezji polskiej raczej nie spotykamy. Równocześnie jednak od autora *Les fleurs du mal* różni go silny nurt moralny i większe wyczucie hi-

<sup>94</sup> Lintilhac; zob. Th. Engwer, *Choix de poésies françaises*, Bielefeld 1931, s. 263.

<sup>95</sup> *Mitologia i realizm*, (Warszawa) 1946, s. 62.

<sup>96</sup> Z. Szmydtowa szuka na przykład rodowodu poezji Norwida w renesansie (*Norwid a Kochanowski*, „*Bluszcz*”, 1923, nr 16; *Norwid wobec tradycji literackiej*, Warszawa 1925).

<sup>97</sup> Ale wyrasta ze zwrotu do przeszłości, z tym, że romantyzm przeskakiwał raczej współczesność, cofając się w przeszłość lub wybiegając w przyszłość. Na przykład Mochnacki twierdzi, że nie ma czasu teraźniejszego. „Czas był, albo będzie. Nigdy nie jest. Zawsze się rozwija”, op cit., s. 7.

storii.<sup>98</sup> Nigdy też nie powie za Gautier'em, że sztuka ma jeden tylko cel — siebie, za Banville'm, że poeta winien być zależny tylko od własnego serca, za Leconte de Lisle'm, że sztuka jest luksusem intelektualnym i że piękno nie jest sługą prawdy. Trzeba tylko stwierdzić, że w pierwszym okresie „francuskim” twórczość Norwida była nieraz obciążona erudycjonizmem i archeologią, co poeta zdecydowanie przezwyciężył w okresie *Vade mecum*.<sup>99</sup>

Idea dobra, piękna i prawdy łączy Norwida z romantyzmem (także rola przypisywana poezji). Norwid podejmował idee romantyków i rozwijał je w oparciu o nowe osiągnięcia.

Romantyzm w pierwszej fazie był bardzo burzliwy i rewolucyjny. Przeciwdstawiając się racjonalizmowi i sensualizmowi popadł w skrajność gloryfikacji uczucia i irracjonalizm. Ton ody i dytyrambu przeobraził się w emfazę i poezję wieszczych przeczuć. Romantyzm wierzył w intuicyjne uchwycenie prawdy, w improwizacyjną spontaniczność natchnienia. Norwid walczy z przerostami uczucia w imię całościowości, pozostanie więc też zdecydowanym wrogiem racjonalizmu i materialistycznego utylitaryzmu, przeciwstawi się spontanicznej twórczości, lecz zachowa i rozwinięte postulat wierności prawdzie wewnętrz-

---

<sup>98</sup> Zwrócił na to uwagę M. Jastrun w przypisie do *Larwy (Poezje wybrane)*, Warszawa 1951, s. 71.

<sup>99</sup> Duży wpływ miał zapewne na początkowe okresy twórczości Norwida (jak i na parnasistów) gwałtowny rozwój archeologii w tym czasie.

Pozwoliło to Norwidowi między innymi (jak i podróże do Włoch) na wprowadzenie skojarzeń „archeologicznych”. Widoczny jest u niego proces aktualizacji i nowego spojrzenia na historię i tradycję ludzką jako na żywe sprawy, szukanie doświadczenia z historią i zabytków. Jest to tendencja charakterystyczna bardziej w okresie przed *Vade mecum*. Drugą tendencją jest spojrzenie z historycznego dystansu na aktualne zdarzenia. To wyraźne bardziej w *Vade mecum*, gdzie zresztą aspekt „archeologiczny” prawie zanika. Dwie te, przeciwne sobie i ścierające się pozornie tendencje, uzupełniają się właściwie i stanowią o klasycyzmie i trwałości dzieła Norwida.

nej.<sup>100</sup> Wiąże się z tym sprawa poetyczności i liryzmu. Norwid zwięży pojęcie poetyczności, odetnie je od poezji i wyeliminuje liryzm, jako zasadniczy składnik liryki, a oparty na koncepcji, że liryka wyraża stany emocjonalne i przemawia do uczuć odbiorcy.<sup>101</sup>

Bunt wobec ustalonego porządku, romantyczna ironia, pesymizm i wzgarda, marzenia o lepszej przyszłości, o świecie idealnym, przygotowują wystąpienie Norwida, zmierzające poprzez osąd współczesnej cywilizacji do jej chrześcijańskiego odrodzenia. Zacieranie granic między filozofią i poezją<sup>102</sup> stanie się dla Norwida punktem wyjścia do wprowadzenia aspektu intelektualnego, z tym, że Norwid czyni odwrotnie: treści emocjonalne przepuszcza przez pryzmat intelektu, unika natomiast subiektywistycznego liryzmu. Z intelektualizmem liryki Norwida wiąże się moralizm, który jest też wyciągnięciem konsekwencji z problemu czynu w poezji romantyzmu. Poeta problem ten rozwiąże inaczej, żądając nieustannego wysiłku, przemyślenia i konsekwencji.

Panteistyczną łączność w jedni Absolutu, koncepcję organiczności, mesjanizm narodowy, idee, które zrodzą potem mesjanizm Hoene-Wrońskiego, pojęty jako *union finale de la philosophie et la religion [...] formant, comme doctrine nouvelle, la*

<sup>100</sup> Norwid nie był całkowicie odosobniony w swych dążeniach, jednak wspólne tendencje łączą go nie z poezją, ale z filozofią. I słusznie stwierdza autor artykułu *Przesilenie romantyczne kultury* („Kultura Jutra”, 1943, nr 9—10), że „Magiczne! stał się! artyści romantycznego filozofia polska przeobrażała w świadomy i uporządkowany rozum twórczy”. Trzeba tylko dodać, że przeobrażenia tego dokonał jeszcze w większym stopniu Norwid — teoretycznie, a zwłaszcza zrealizował praktycznie swoją twórczością.

<sup>101</sup> S. Skwarczyńska na przykład pisze, że „dla opanowania odbiorcy również od jego strony emocjonalnej trzeba przekazać mu pewne sądy o rzeczywistości, przesączone przez pryzmat wzruszenia jednostki, podmiotu lirycznego. To racja liryzmu“. (*V. Hugo jako teoretyk dramatu*. *Studia i szkice*, Warszawa 1953, s. 475).

<sup>102</sup> H. Życzyński we wstępie do dziełka Mochnackiego *O literaturze polskiej w. XIX*, BN, s. 10, pisze: „Często zacierają się między nimi granice, tak, że poezja staje się filozofowaniem, a filozofia poetyzowaniem”.

*réalisation du dernier idéal de la raison humaine*,<sup>103</sup> tendencje mistycyzmu, przetworzy Norwid w integralny katolicyzm i uniwersalizm, który nie dopuszcza żadnej jednostajności: część istnieje w nim dla całości, zachowane zostają proporcje i funkcje części. Uniwersalizm zaś nie może nie być realistyczny, gdyż oba pojęcia warunkują się nawzajem.

Stąd też i poezję traktuje Norwid jako część kultury, przeciwstawiając się w zasadzie „sztuka dla sztuki”, ale walcząc o specyfikę sztuki jako sztuki. Wysokiemu powołaniu poety i geniuszu nada konkretną treść. Nie powie jak Słowacki o „sile fatalnej” poezji

Lecz po śmierci was będzie gniołła niewidzialna,  
Aż was, zjadacze chleba — w aniołów przerobi.

Ten maksymalizm (nie koniecznie idealizm) romantyków, marzenia o idealnym świecie, a równocześnie indywidualizm, liczenie na twórczą moc jednostki, oraz subiektywizm, doprowadzi ich do pogardy świata i sceptycyzmu, niewiary w możliwość ogarnięcia obiektywnej prawdy.<sup>104</sup> Mochnacki parokrotnie powtórzy: *In magnis voluisse sat est*. Maksymalizm Norwida wyrazi się w stawianiu konkretnych zadań i postulatów, w bezkompromisowości. Liczy się z niedoskonałością ludzką i ironią

<sup>103</sup> (Hoene-Wroński), *Messianisme*. T. I. *Prodrome du messianisme*, Paris 1831, s. VIII. Mesjanizm nie jest cechą tylko polskiej myśli, por. Lacordaire, *Discours sur la vocation de la nation française*. Prąd ten był jednak najsilniejszy w Polsce, miał też różną postać (por. Tatariewicz, op. cit., s. 315 i nast.). Jego ogólny kierunek rozwoju ujmuje J. Braun w art. *Mesjanizm a kryzys ideowy Europy*, „Tygodnik Warsz.”, 1948, nr 22: „Od początku XIX w. aż do Brzozowskiego i Wyspiańskiego trwa w naszej wielkiej poezji i filozofii ten sam prąd mesjanizm, ale w fazie wcześniejszej ulega on większym wpływom zachodnio-europejskiego romantyzmu — naprzód sentymentalizmu, a potem idealizmu — zaś w fazie późniejszej oczyszcza się z tych nalotów i zbliża coraz bardziej do integralnego katolicyzmu”.

<sup>104</sup> M. Morstin-Górska, *Odwrot od romantyzmu*, „Tygodnik Powszechny”, 1945, nr 40.

losu, lecz żąda przełamywania słabości i heroizmu tragicznej cnoty, podjęcia odpowiedzialności za rzeczywistość — w dążeniu poprzez obowiązki ziemskie ku Królestwu Bożemu, lecz nie na ziemi.

*Heroizm będzie trwał, dopóki praca*

*Praca? dopóki stworzenie...!*

Wszystkie cechy poezji Norwida wiążą się z jej charakterem humanistycznym, dlatego też nie możemy ominąć tu problemu natury. Rousseau „zapędzał człeka w lasy”, romantycy szukali w naturze materiału dla wyrażenia nastroju i przeżyć emocjonalnych i wewnętrznych. Zwrot do natury miał jeszcze jedno podłoże: filozofię przyrody (Novalis) i ewolucyjny biologizm (Darwin). Mochnacki w ten sposób rozumuje: „Któż jest człowiek? — ostatnie ogniwo w łańcuchu stworzeń. — Przeto jest częścią natury, częścią jednej całości. Człowiek ma myśl, ma pojęcie. Zatem i natura tę myśl mieć musi — z samej konieczności i konsekwencji logicznej tego rozumowania”(!).<sup>105</sup> Lecz już u V. Hugo powiedzenie: *Le poète [...] ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature*,<sup>106</sup> ma inny sens nie chodzi mu o naśladownictwo natury, lecz o oparcie o nią, o życie, o realizm.<sup>107</sup> Zwraca przecież zarazem uwagę na to, że *le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distinct* (s. 27). Również w Polsce następuje, w późniejszym okresie, oddzielenie sztuki od natury, ale prawie wyłącznie na terenie filozofii. „Stanowisko sztuki do natury” najszerszej ujął chyba Libelt, który od natury stawiał wyżej „dzieła człowieka,

<sup>105</sup> Op. cit., s. 26 i 25

<sup>106</sup> *Préface de Cromwell*, Paris (1932), s. 25.

<sup>107</sup> Op. cit., s. 26: *C'est la même nature qui féconde et nourit les génies les plus différents*. G. Pellissier (*Le réalisme du romantisme*, Paris 1912) usiłuje wykazać, że romantyzm był właśnie realistyczny.

jako dzieła samowiedzy ducha”.<sup>108</sup> Norwid nie rozwija szerzej zagadnienia natura — sztuka, jednak stanowi ono zwornik jego twórczości. Poeta oprze się na kreacyjnej koncepcji sztuki i wolności człowieka, stąd też wiara w twórczą moc poezji, poezji nie cacka, lecz czynnika kulturotwórczego. I to właśnie chciał Norwid pokazać w *Vade mecum* — uświadomić człowiekowi, że on tworzy kulturę, sztukę i że poezja jest dziełem „samowiedzy ducha”, stąd powinna być „rzeczą ludzką”, że od człowieka zależy postać rzeczywistości. Widział kapitalistyczną ekspansję i rozwój techniki, odrywającej się od moralności i zagrażającej humanistycznemu obliczu kultury. Sprawy te — które romantyzm raczej omijał — znalazły wyraz w *Vade mecum*. Przekonywał jednak językiem poezji.

Poezja Norwida jest aktywna nie aktywnością kontemplacji, lecz aktywnością konstruktywną, postulatywną. Jest w niej ostra krytyka, lecz nigdy nie ma szyderstwa i negacji. W związku z konstruktywnym charakterem, dalszą cechą *Vade mecum* jest to, że nie ma tu postawy alternatywnej, nie jest to również liryka refleksyjna, lecz polemiczno-postulatywna, podaje treści, które zostały przemyślane już. Ta jej cecha wynika z tego, że jest to poezja przedmiotowa, nie podmiotowa, co nie znaczy bezosobista, taka, do jakiej dążyli parnasiści. Nie daje bezosobowego opisu zewnętrznego świata, lecz jest spojrzeniem człowieka, który rzuca heterogeniczne fragmenty, poprzez dalekie nawet skojarzenia daje obraz świata, wyraża ocenę, swoją wolę i uczucia, a więc postawę, stosunek poety, dążąc jednakże do jak największej obiektywizacji.

W *Vade mecum* w pełni skryształizowały się tendencje romantyzmu. Uległy one twórczemu rozwinięciu, — w oparciu o doświadczenia ludzkiego ducha od starożytności począwszy, na naj-

---

<sup>108</sup> *Estetyka czyli umnictwo piękne*, Poznań 1874, s. 106. Trzeba tu zastrzec, że koncepcje Libelta nieraz zasadniczo różnią się od estetyki Norwidowej. -

nowszych dążeniach skończywszy. (Dlatego też powie Norwid w III lekcji o J. Słowackim: „czytanie autora zależy na wyczytaniu zeń tego, co on tworzył, więcej tym, o pracę wieków na tym urosło”). Odrzucone zostały skrajność i przerosty i dlatego Norwida nie można nazywać epigonem romantyzmu, gdyż epigonizm ogranicza się do przetrawiania osiągnięć poprzedników, do żerowania na nich. Nie można go też włączać do okresu pozytywizmu, który był mu wrogi w wielu swoich przejawach. „Zaklasyfikowanie” go do jakiegoś okresu sprawiało historykom literatury tyle trudności, gdyż Norwid wyrasta nad każdy nurt i choć wywodzi się z romantyzmu, przekracza go zdecydowanie.

W ten sposób twórczość Norwida, której szczytem jest *Vade mecum*, tworzy w okresie epigonizmu, bezsilności, zdrobniałości i synonimizacji, wielką twórczą syntezę poetycką, której najwyższą wartość jest humanistyczna integralność i uniwersalizm, nic więc dziwnego, że poeta uważany był za wyjątkowe zjawisko w naszej literaturze. Można więc powiedzieć także, że *Vade mecum* jest sędzią, szczytem i summą całej ówczesnej poezji.

Wypadnie powtórzyć na tym miejscu po raz drugi, obecnie w formie wniosku, słowa Kridla, że „dzięki tym swoim cechom liryka Norwida ogromnie wzbogaca poezję polską, róższerza jej zasięg, wprowadza ją w dziedziny dotychczas prawie że obce dla niej”.

Na zakończenie pozwólmy sobie na jeszcze jedną małą poprawkę, oraz dopowiedzenie, — poprawkę, do której upoważnia nas to, co zostało dotąd w pracy powiedziane, może czasem niczyt zbyt ściśle, może nietrafnie, ale na pewno słusznie w naczelnym twierdzeniu, którego poprawka ta dotyczy: że nie *Promethidion* czy jakiś poszczególny drobny wiersz, nie *Liryka i druk*, jak mówi Jastrun, lecz tom pt. *Vade mecum* stanowi program poetycki Norwida. Tom ten jednak nie ujrzał światła publicznego za życia poety (może dlatego m. in., że zbyt wiele wymagał od zmęczonej i przygnębionej emigracji i społeczeństwa polskiego) i dziś dopiero ukazał się nam w całości, lecz jako artystyczny pamiętnik (z hi-

storyczno-literackiego punktu widzenia) — jak każdy pamiętnik świeży, żywy, ogryzmołony i uszkodzony, możliwy do odczytania przez tych, którzy z nim długo i poufnie obcowali, posiadający jednak do dziś wciąż aktualną wartość, jak każda zresztą rzecz, dzieło ludzkie, na którym wyciśnięte jest piętno uniwersalizmu.

---