

JEDEN MOTYW ANTYCZNY W POEZJI NORWIDA: BRUK RZYMSKI

Badając swego czasu nasilenie tematyki antycznej w poezji Norwida (*Klasycyzy laur Norwida w książce Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933, s. 40—115) zarejestrował T. Sinko najważniejsze motywy fabularne, czerpane z antyku. Dokonał w tym celu przeglądu utworów Norwida o tematyce antycznej, zreferował dokładnie fabułę poszczególnych fragmentów *Tyrteja* czy *Quidama*, konfrontując jednocześnie ujęcia norwidowskie z danymi historycznymi. Metoda ta odsłoniła cały szereg nieścisłości, wynikłych z nie dość krytycznej postawy Norwida wobec współczesnej literatury przedmiotu, z widocznych braków w wykształceniu filologicznym poety. Szeroki zasięg studium nie pozwolił Since na szczegółowsze wejście w antyk Norwida, zaś układ rozdziału (kolejna analiza utworów) zatępił znaczenie i funkcję poszczególnych motywów.

Na tym miejscu chcemy obejrzeć tylko jeden taki motyw: bruku rzymskiego. Wybór nie jest oczywiście przypadkowy. W „pyłkach“ — jak zawsze u Norwida — można dostrzec odcisk całych kultur. Tak drobny fragment jak kamień bruku staje się soczewką skupiającą wiele promieni-problemów. Spróbujemy pójść we wskazanych przez nie kierunkach; funkcja semantyczna motywu jest tu na pewno najważniejszą z jego funkcji artystycznych.

Szkic ten pomyślany został jako komentarz do jednego hasła w przyszłym słowniku norwidowskim. Poprzedziło go słownikarskie zgromadzenie materiału, wynotowanie każdorazowego użycia słowa: „bruk“ w poezji Norwida. Temat zwęża się przez to, że chodzi tu tylko o bruk rzymski w całym otoku skojarzeń obrazowych i znaczeniowych. Nie będziemy tu śledzić każdego użycia motywu; zatrzymamy się tylko przy najbardziej zasadniczych jego funkcjach.

Kamienie rzymskie wiązały się Norwidowi z całościowym krajobrazem kultury, ale także i z bardziej dosłownym krajobrazem Wiecznego Miasta, które staje się natchnieniem myślicieli i poetów: „nie tylko bowiem z myśli jest myśli osnowa“ (*Ruiny*). Odróżnił je poeta od innych kamieni, „niehistorycznych i beznapisowych“, zalegających ulice zwykłych miast. Depce po nich noga coraz to innych, przypadkowych przechodniów, stąd kamień „wytarte czoło ma, choć twarz niewinną“ (*Assunta*). Obraz, otwierający piękny poemat miłosny, zjawia się tylko jako przedstawienie wtórne — dla odtworzenia jałowej nudy pewnego ranka. Ten nastrój nudy ma uzmysłwić właśnie „niehistoryczny“ kamień bruku. Ale tak wzgardliwe słowa rzucił Norwid w późnym okresie swego życia, po wieloletnim wczytywaniu się w historyczne, mówiące głazy starych miast.

Bruk wiąże się bowiem w poezji Norwida zawsze z miastem. Wyjątkowo tylko *Wędrowny sztukmistrz* zabłądzi na przedmieścia, gdzie „mniej silnie kamień złączony z kamieniem“. Różna atmosfera uczuciowa towarzyszy brukom wielkiego miasta. Wiemy, jak gwałtowne inwektywy przeciw życiu miasta kierował młody Norwid, wychowany na wsi mazowieckiej i silnie z nią zrośnięty („bo ja chłop jestem“). W późniejszych, dojrzałych latach twórczych nieraz jeszcze wracają pogłosy tej niechęci, gniewu czy żalu wieśniaka, przerzuconego na grunt miasta:

Trzebaż więc zawsze, by serce górala
Po brukach miasta pierwaj się wytarło
I lza człowiecza wędrowała z dala?

(*Quidam*)

W wielkim mieście przybysza ogarnia od razu głęboka samotność, większa niżeli w „zaciszy“. Samotność tę rodzi właśnie spotkanie z historią, która ogarnia też i wsysa mieszkańców. Takie jest prawo stygmatów — sformułowane ostatecznie dopiero u schyłku życia (w noweli *Stygmata*), ale kiełkujące w poezji Norwida już niemal od początku. Prawo to ujawnia się w pełni dopiero w wielkich miastach, gdzie kolejne warstwy kultur historycznych zostawiają też trwałe ślady na głazach i pokoleniach. Stąd ograniczenie wolności człowieka, niezdolnego do zerwania tych pieczęci;

włada nim nieuchronnie także atmosfera historyczna miejsca, *genius loci*. „Człowiek tak z miejscem bywa solidarny“... Dlatego w *Próbach*, zaczętych od pochwały wielkich przestrzeni i obłoków wstrzymuje się poeta od błogosławienia miastu:

...Ale czy będę błogosławić tobie
 O miasto wielkie! — serc i kwiatów grobie? —
 Gdzie oddychając cudze chłoniesz tchnienia,
 Kroku niemocnyś zrobić pierworodnie.
 Myślisz, żeś wesół — to nie twe wrażenia,
 Cnoty nie twoje i nie twoje zbrodnie:
 „Nie jesteś! — z bruku wołają kamienie —
 Przechodź!“

(*Próby*)

Nacisk historii w wielkim mieście — i głos tych kamieni — jest też trudnym doświadczeniem poety: ma on swym dziełem zaświadczyć, że istotnie jest, trwa, że posiada coś własnego, ma się mocno zaprzeć w ziemię i w dzień codzienny, ma zostać — jako człowiek i poeta — niepodległy modom-mniemaniom i czasów ukazom. Mówiąc o tyranii plotkarskiej opinii miejskiej wprowadzi Norwid obraz brukowej wargi, wyciągając dalsze konsekwencje z metafory o mówiących kamieniach. (Na posadzce zapustnej sceny będzie potem szeptał kwiat papierową wargą...).

Niezależnie już od historycznych skojarzeń bruk wielkiego miasta miewa swoją szczególną wymowę: bywa obcy, odpychający, śliski. Parokrotnie wraca ten wyraźnie negatywny i nabrzmiały znaczeniem określnik: śliski jest bruk Londynu, po którym snują się larwy ludzkie (*Larwa*). Ale bruk wielkiego miasta jak czuły instrument uczestniczy także w pięknej symfonii nocnej, opisanej w *Kleopatrze*. To na jego struny opadają oklasków i śmiechów kaskady, gdy późny wieczór w noc się już przesila. A kiedy „huczna weselość“ milknie i zwolna nadchodzi „uciszenie głębokie“, ulica odezwie się jeszcze czasem szelestem niewieściego trzewika czy najcichszym z najcichszych tonów: to „spadek jednego listka na bruk“.

Wróćmy jednak do historycznego bruku w Rzymie. Nazwano już dawno Norwida poetą kultury — wiemy, że w jego poezji

o wiele więcej motywów sztuki niż polnych kwiatów. Złomki kamienia mają moc budzenia w poecie głębokich refleksyj historycznych, refleksyj, które dążą do syntezy: z fragmentu odbudowują całą zaginioną cywilizację. Dlatego też w tak szczególnie sposób fascynuje poetę kraj marmurów, gdzie dziecko pierwsze niedołążne kroki stawia już po tysiącleciach (*Odpowiedź*).

To oczarowanie historią wybucha poetycko zwłaszcza w niezmiernie płodnych latach twórczych, jakie przychodzą po powrocie z Ameryki. Norwid bardzo żywo i boleśnie reagował na bezhistoryczność młodego kraju, nieustannie wracał myślą do tradycji kulturalnej, poprzednio poznanej. Nie przypadek to więc, że właśnie po powrocie z Ameryki (i Anglii) — po 1855 r. — rodzą się w Paryżu „rzymskie“ poezje Norwida w kręgu największego poematu o rzymskim tle, w kręgu *Quidama*. Tych „rzymskich liryków“ niewiele zresztą; ale pewne motywy czy to odniesione bezpośrednio do Wiecznego Miasta, czy to związane z cywilizacją Romy, zjawiają się tu i ówdzie w wierszach o innej tematyce i innym tle. Wypadnie i do nich sięgnąć.

Fascynuje zawsze Norwida wizja narodzin rzymskiej ulicy; widzi w niej owoc współpracy wielu epok i pokoleń: jak gdyby każda epoka historyczna kładła się pokornie pod stopę przyszłych przechodniów. Nie zapomina też o pracy ludzkiej, włożonej w drogi i mosty rzymskie. Nakazała tę pracę wola cesarów, ale wykonało ludzkie cierpienie:

I różni ludzie i różne cierpienia
Żelazem granit obrabiała krzywym

(*Quidam*)

Kilkakrotnie — przede wszystkim w rzymskim poemacie *Quidam* — wraca Norwid do tego samego obrazu: kultur nawarstwiających się w kamieniach ulicy. Stary bruk rzymski przywodzi na myśl cmentarz sztuki antycznej. Droga taka wiedzie do domu mistrza Jazona:

...I co raz gęściej starym świeci brukiem,
Z fragmentów różnych złożonym jak cmentarz:
Ten, że był urną — owy może łukiem,

Ten sarkofagiem, biustem — ów pamiętasz,
 Że gdzieś w frontonie świątyni ma brata...

(*Quidam*, XI)

Bruk ożywa jasną nocą, gdy przez podwórzec przechodzi obcy przybysz, syn Aleksandra. Wpatrzony w kamienie ma on żywą wizję przeszłości. Doznaje tego, co

...wnuki

Gdy legend poczną skwapliwe czytanie
 Słyszac chód znany, szelesty i stuki
 I nieuważne mieczów potrącanie,
 Takie, że rzekłbyś dziady szli ku tobie
 W miarę twojego zaczytania w treści...

(*Quidam*, XIII)

Obraz zbudzonych ze snu legend stylizowany tu jest na sarmacką niemal modłę — zwłaszcza potęgują tę sugestię słowiańskie dziady. Cała scena zresztą niezmiernie dynamiczna: zaczyna ją „lament kamieni“, z których każdy przypomina sobie o swoim pochodzeniu, pragnie wrócić do pierwotnego stanu, gdy był posągiem lub kolumną. Wstrzymany naporem sąsiednich głazów — skarży się i cierpi. Toteż pielgrzym idzie ostrożnie jak „wśród rzeczy żywych“. Na takich właśnie głazach „legendy siadać będą“.

Ta bogata genealogia kamieni rodzi norwidowską frazę: „Rzym pod nogami“. Nie pałace, budowle, mury, ale właśnie kamienie ulicy zdają się pocie najistotniej reprezentować Wieczne Miasto i jego tradycje.

„Rzym pod nogami“. Słowa te mienia się, opalizują podwójnością znaczeń, gdy przypomnimy sobie, jak nieustannie widzi Norwid przez skorupę bruku podziemne miasto katakumb, wtóry Rzym, może istotniejszy od tego na powierzchni: Rzym chrześcijański. Bruk rzymski staje się zasłoną dla tego ukrytego miasta, które pilnie przechowuje krew męczeńską, przelewana „przez całe akta dramatu tego scraficznie-krwawego (...). Tak ją szafowano szeroko i wspaniale, jako owczarni krew bogaty pan szafować może — a tak skąpi jej byli“. (*Czarne kwiaty*).

Z tą problematyką — prawdy chrześcijańskiej, którą podmiňuje od spodu świat pogański w rozkładzie — zetkniemy się

w *Quidamie*. Szczęry poszukiwacz prawdy, syn Aleksandra z Epiru, na ulicy rzymskiej właśnie spotka pierwszych chrześcijan i będzie świadkiem sądu nad nimi. Tam odczuje czystość i wielkość prawdziwie wolnego człowieka — skazańca, sązonego Gwida. Ulica rzymska — i tłum tam zgromadzony — obudzi w nim niejasne poczucie braterstwa. I na ulicy rzymskiej, na placu przedajnym, znajdzie przypadkową na pozór, bezsensowną śmierć od topora sług kapłańskich.

„Na pozór przypadkową“ — mówimy, bo oczywiście w sferze dzieła sztuki nie ma przypadkowych rozwiązań. Norwid zresztą nie dostrzegał ich i w życiu. Toteż śmierć młodzieńca w ulicznym zamęcie nabiera wiele znaczących znamion: w Rzymie Hadriana daleko jeszcze do zwycięstwa prawdy, jeszcze jej prawdziwy czciciel skazany jest na taką właśnie zagładę — okrutną i bezmyślną. Inna rzecz, że ta śmierć „na placu przedajnym“ rozszerza krąg swoich znaczeń, wykracza poza jedną, określoną epokę historyczną, podlega bardziej absolutnemu uogólnieniu. Tak ginie każdy cichy bohater, rycerz prawdy; tak zginąć musi.

Szczególniejszy akcent znaczeniowy uzyskuje też i „plac przedajny“. Obrazowi tego placu towarzyszy od razu komentarz Norwida. To miejsce, gdzie stykają się największe ekstremy: „ptaszak śpiew wmieszany do powózek huku“, nieuchwytne piękno i największa brutalność. Kontrast ten wyraża najwymowniej znowu — bruk. Na kamieniach bruku spotykają się wnętrzości zwierząt reźnych — i wieńce porzuconych kwiatów. To kontrasty

dawały temu obrazowi całość
 ducha w rozpacz, gdy wyczerpnął słowa
 i zaniepokazał co radość? co żalność?

(*Quidam*, XXIV)

„Duch w rozpacz“ określa tu epokę Hadrianową, uwikłaną w fałsz i niemoc mimo zewnętrznych pozorów ładu i siły. Cały poemat ma odtworzyć atmosferę epoki, atmosferę dekadencji, i ukazać elementy różnych cywilizacji w kulturze ówczesnego Rzymu: greckiej, żydowskiej i wreszcie rodzącego się świata chrześcijańskiego. Jedyne lekarstwo na tę chorobę ducha zna podziemne miasto katakumb.

Wielokrotnie w tej scenie konania przewija się słowo: bruk. Na bruku wypręża się ciało młodzieńca w przedśmiertnej agonii, z ręką wzniesioną ku niebu, okrutnie porzucone na zimnych, bezdusznych kamieniach. Ale za chwilę zmieni się nastrój, choć nie zmieni sceneria. Ogrodnik-chrześcijanin wyjaśnia na rynku sens tej śmierci i gestem błogosławiącej ręki sieje pokój. Trup leżący samotnie na bruku przyodziewa się kwiatami — i głęboką ciszą. Ciężkie kamienie podobnieją do wag rzeźniczych, które z kolei przywodzą wspomnienie męczenników:

...cicho było i zielono

Na bruku, który właśnie opuszczono,
 Podobnym z barwy, miejsca i wspomnienia
 Do wag rzeźniczych — te, z urzędzeń zmianą,
 Z ciężkiego nader że były kamienia,
 Do nóg męczeńskich gdy przywiązywano,
 Krwi nieraz świętej bywał na nich napis,
 Stąd kamień wag tych zwą: martyrum lapis.

Tak się zamyka koło skojarzeń i symbolów. Kamienie rzymskiego bruku wiodą nieuchronnie w poezji Norwida ku katakumbom i męczeństwu. Rzym dojrzewa do roli, którą poeta określi jako „koturn ziemski Chrystusa“. — Aby nadać tej symbolice charakter ściśle historyczny, zaopatruje Norwid zakończenie sceny konania przypisem: „Kamień, podobny do agatu jasnozielonego, z którego wagi rabiano, a potem zmieniawszy je, używano ten ciężar w męczeństwach, rozmaicie go stosując; pierwiej zwany przeto *aequi pondus*, potem zaś *lapis martyrum*“.

Symbolika bruku, pod którym drży jakiś podziemny świat, przesuwą się także ku innym jeszcze znaczeniom. Bruk staje się jakby skorupą ziemi; pod nią prężą się nieznanne i straszliwe siły. Kiedyś — rozerwą tę skorupę otwarte ręce globu. To wizja Napoleona w dialogu z Juliuszem Cezarem:

Więc i od łuku bliżej dziś do łuku,
 — Aż się wypełnią sny przetriumfalne
 I ze wszechłuków rozpękłego bruku
 Podrzuci ręce glob niezamykalne,

Najokropniejszą rozpadle tęsknotą,
 Jako wyrobnik głodny — za robotą...

(Vendôme)

Dla ścisłości dodać trzeba, że „rozmowa umarłych“ toczy się nie w Rzymie, lecz w Paryżu, nad szczytem kolumny Vendôme. Tak wiele w niej jednak reminiscencji rzymskich, że i ten rozpekły bruk wolno skojarzyć z rzymskim.

Obejrzelśmy różne konteksty poetyckie, w których jawi się motyw rzymskiego bruku. Złoża semantyczne tego motywu — jak widać — bardzo bogate, zasięg poetyckich asocjacji — rozległy. Wypadnie jeszcze — dla podsumowania — uświadomić sobie artystyczne funkcje tego motywu.

Pierwszą z nich, najbardziej zasadniczą, już właściwie poznaliśmy. Polega ona na przenoszeniu znaczeń ogólniejszych. Bruk rzymski reprezentuje całą tradycję cywilizacyjną Romy, mówi o jej sztuce, o zespoleniu tej sztuki z życiem, o warstwach kultur. Mówi też o woli cesarów i cierpieniach ludzi, którzy kamień łączyli z kamieniem. Wreszcie bruk rzymski wydaje się Norwidowi symboliczną powłoką, którą rozsadzi kiedyś nabrzmiewający pod nią nowonarodzony, słaby jeszcze zrazu, świat prawdy chrześcijańskiej. Krew tej prawdy przesącza się poprzez kamienie, nasycuje. Kamień z bruku rzymskiego, brat sarkofagów i łuków, nasiąknięty krwią męczenników, staje się martyrum lapis, staje się relikwiarzem. Bruk jest więc zarazem świadkiem i obiektem wielkich procesów historycznych. Przenosi stygmaty dziejów. Uważny badacz — i poeta! — może z kamieni bruku te dzieje odczytać.

O motyw bruku rzymskiego oplatają się też piękne obrazy — wizje poetyckie. Ta funkcja artystyczna nie ma pełnej autonomii: wiąże się przeważnie z pierwszą, semantyczną i jej podlega. Do interpretacji motywu w poezji Norwida wiodą dwie drogi: poetycka refleksja i poetycki obraz. Skojarzenie kamieni bruku z *martyrum lapis* wyjaśnione jest w tekście rzeczowym opisem zwyczajów. poza tekstem zaś — komentarzem historycznym. Ale synteza sztuki w bruku rzymskim narzuca się w wizji obudzonych ze snu odłamków, z których każdy wyrwa się do swej pierwotnej ojczyzny — do posągu czy świątyni, gdzie był poprzednio. Pod-

kreślaliśmy już szczególny dynamizm tych wizyj: pozbawione są one kolorów, nie tworzą malarskich kompozycji, ale ożywia je ruch, drzenie, „lament kamieni“. Najczęstsza metaforyka, związana z kamieniami bruku, to metaforyka głosu, wołania. Trudno stwierdzić, czy zahacza ona o ewangeliczną formułę: „kamienie wołać będą“ (choć rozważaniom nad tą ewangeliczną frazą poświęcił Norwid dłuższą partię szkicu *O stolikach wirujących* z 1855 r.) czy zrodziła się tylko z norwidowego zasluchania w echa zamarłych kultur. W każdym razie częstotliwość tej metaforyki zwraca uwagę. Wieści powtarza „warga bruku“, przechodnia wypędza z miasta głos kamieni, lament kamieni, zbudzonych ze snu, przerywa ciszę. Bruk wreszcie staje się instrumentem muzycznym, uczestniczącym w symfonii nocy.

Obrazy zmieniają się, zmienia się też ich atmosfera uczuciowa: bruk lśni pogodnie w blasku księżyca, bywa cichy i pokryty kwiatami, ale bywa też i obcy, groźny, bezlitosny. Przeważnie jednak odczuwamy jego pokorę: pozwala się uderzać podkowiom koni i wycierać stopom obojętnym przechodniów, przyjmuje zarówno kwiaty jak i odpadki ze śmietnika. Bruk rzymski osłania wreszcie w milczeniu podziemny świat katakumb. Tylko raz przerazi nas poeta wizją zbuntowanego, rozpękłego bruku i potwornie ogromnych, chciwie wyciągniętych rąk globu.

Ale motyw bruku rzymskiego miewa też inną rolę. Przywołuje go czasem w utworach o zupełnie innej tematyce—przywołuje go w przedstawieniu wtórnym, w obrazie pomocniczym. Bruk rzymski zjawia się jako drugi człon metafory w funkcji poetyckiego argumentu, by zaświadczyć o jakiejś ogólniejszej prawdzie. Cytowaliśmy już wyżej początek *Assunty*, gdzie atmosfera niehistorycznych kamieni bruku ma uzmysłowić jałowość dni. Daleko bardziej ważką jest wzmianka o rzymskim bruku w liryku dedykacyjnym, który mówi o współczesnym czytaniu „pędem“. Nieumiejętność, brak dobrej woli do właściwego odczytania poezji zestawia Norwid z tymi, którzy bezmyślnie deptali kamienie rzymskiego bruku, nie docierając do prawdy, pod nimi ukrytej — do prawdy katakumb. Prawda ta była dla nich nieczytelna tak jak prawda poezji umyka dziś niedbałym, bezmyślnym czytelnikom

słowa. Dopiero pokolenie wnuków doczyta się najgłębszych pokładów poezji norwidowskiej.

Wiersz jest trudny, o skomplikowanej składni. Wśród zawiłych zdań pojawia się właśnie fraza:

Syn jeszcze minie... lecz ty wspomnisz, wnuku,
 To, co dziś znika Wam, czytane pędem
 Za panowania Panteizmu — druku,
 Pod ołowianej litery urzędem —
 I, jak zdarzało się na rzymskim bruku,
 Pod nogą mając katakomb korytarz,
 Nad głową słońce i jaw ufny w błędzie,
 Tak znów przeczyta on, co ty dziś czytasz —

([Dedykacja I] *Okruchy poetyckie i dramat.*, s. 68)

Ów świat podziemny katakumb pod nogami przechodniów przypomina się też niespodziewanie metaforą poetycką w *Powieści*. Ironiczny utwór, zarysowujący plany sielskiej, sarmackiej powieści z aluzjami do *Pana Tadeusza*) ku końcowi zmienia nagle tonację. Grymas ironii znika: rozlega się piorun, „pod stopami drżą sarkofagi“. Świat wielkiej prawdy, obowiązującej poetę, daje znać o sobie wstrząsem katakumb, wprawiającym w drżenie skorupę ziemi. Bruk rzymski, choć tu nie nazwany z imienia, staje znów na usługi sprawy poezji i jej powołania — służy za argument poetycki.

Wspomnieliśmy na początku, jak fascynuje Norwida myśl o narodzinach rzymskiej ulicy, o kładzeniu obok siebie różnych fragmentów kamieni. Obraz brukowania ulicy wróci jeszcze kilkakrotnie: w liryku *Plato i Archita*, bardzo znamienym, praca nad kładzeniem bruku staje się punktem wyjścia dla problematyki pracy i sztuki. Wreszcie ta sama czynność — „jednania kamieni“ bruku — daje podstawę do sformułowania istoty pracy: zaczyna się ona tam, gdzie zaczyna się wkład własnej, twórczej myśli robotnika: „Praca jest tak dalece samodzielnością, iż najemnik, ulice brukujący, jeśli tylko tak jak drudzy ręką rusza a nie wkłada w robotę swego oryginalnego akcentu... to próżniak... i doświadczony dozorca pracy oddała go“ (*Do Spartakusa [o pracy]*).

Korzystaliśmy tu z wierszy, powstałych w różnych okresach twórczych Norwida. Większość jednak utworów, w których bruk rzymski był bezpośrednim tematem większych obrazów poetyckich czy tylko motywem przedstawień wtórnych, przypada na lata 1856—58. To właśnie — tematyczny i czasowy — krąg *Quidama*, lata, w których Norwid obcuje najżywiej poprzez lekturę i wspomnienia z kulturą dawnej Romy.

Ale w powietrzu drżały już gromy, nie dla rzymskiego przeznaczone bruku. Spadły one na inny bruk: od dawna już opuszczonej i nigdy nie zapomnianej Warszawy. Oddźwięczało serce poety. Bruk warszawski wpłynął do poezji polskiej na kilku ulotnych kartkach, zapisanych w dalekim Paryżu — na kartkach, z których zerwała się wizja Warszawy w *Fortepianie Szopena*. Pamiętamy, ile razy on się tam przypomina:

Bruki placów głuche i szare
I Zygmuntowy w chmurze miecz

To Stare Miasto.

A potem drugi obraz: zrzucenie fortepianu na „bruki z granitu“. Ten obraz kończy utwór i utrwała wrażenie. Bruk wysunięty tu został na najbardziej reprezentatywne miejsce — tworzy pointę wiersza.

Ciesz się, późny wnuku
Jękły — głuche kamienie:
Ideal — sięgnął bruku —

Symbolika tego bruku z końcowej „cody“ wiersza była przedmiotem zażartych polemik: radość to czy ironia wyrwała Norwidowi te słowa? Ironia, „chichocząca jak bies“ — stwierdza prof. Makowiecki. „Doskonałość zesłała oto na poziom ziemi, na poziom zwykłości, sięgnęła bruku. Cóż, że przy tym zginęła — ale spełnił się program — ciesz się więc!“.

I jeszcze raz bruk ulic warszawskich wrócił w pięknym wierszu dedykacyjnym (1866), którym Norwid złożył tragedię o Tyrteju u stóp stolicy swej młodości. Pamiętamy wszyscy tę wstrząsającą apostrofę:

Z bruku twego rad bym mieć kamień,
Na którym krew i łza nie świecą

Przesyłając tekst *Dedykacji* w 10 lat później do druku w „*Echu*“ warszawskim, musiał poeta zmienić zakończenie. Wspaniały werseł końcowy („na którym krew i łza nie świecą“) ustąpił miejsca nowym strofie. Kamień z warszawskiego bruku nie połyska tu już krwią i łzami; zostaje skojarzony z grobowcem, otulony mchem cmentarnym — i rzucony w wizję ostatniego dnia:

Z twego bruku rad bym miał kamień
W mchu cmentarza, pod błyskawicą...
Gdy grobowce skrzywią się i zaśkrzypią
A o wtórego świata kręgi
Bieguny tego się uczepią...

Jeśli druga redakcja wiersza odebrała przeszywającą lapidarność poincie, to jednak wzbogaciła w zamian wiersz o nowy obraz, w którym kamień z bruku potoczył się poza granicę czasów.

Lublin, we wrześniu 1956