

ELŻBIETA DĄBROWICZ

WIERSZE Z DATA

DO TYTUSA M. CYPRIANA NORWIDA

I zostawała tak, patrząc na lirę,
Na skrzynkę z kości, gdzie się chowa mirrę,
Na zwitki wreszcie, które przez trafunek,
Pomięszal sługa z przenośnym ciężarem –
I pomyślała: co też one znaczą? –¹

Tego dnia Norwid miał się zjawić u Tytusa Maleszewskiego, pastelisty z Warszawy, żeby mu pozować do portretu. Na umówione spotkanie jednak nie przyszedł. Napisał wiersz-„wymówkę”:

I

Byś kolorowym pyłem cień mój cichy
Do kraju przewiał – przyjść miałem do ciebie;
I przyjdę (da Bóg), gdy mniej będę lichy,
A chmur nie będzie, lub mało, na niebie,
Za model przyjdę służyć ci cierpliwie,
Sięde i będę trwał – ani się skrzywię...

II

Tylko mi rzucisz co na lewe ramię,
By zakryć serce od blasków zachodnich;
Od wschodu także, gdzie się promień łamie,
I od północnych zórz, bo łuna od nich!

¹ C. N o r w i d. *Quidam* (VI, w. 8-12). Cytaty z tekstów Norwida pochodzą z wydania: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrył J. W. Gomulicki. T. 1-11. Warszawa 1971-1976 (dalej: PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, kolejne – strony). Tu: PWSz 3, 93.

III

A chcę, by jaka piękność się u r z e k ł a
Tym wizerunkiem, spotkanym przypadkiem –
I z ojców domu na koniu uciekła,
Włos przetykany mając polnym kwiatkiem;
I jako owa, co Grek ją niósł z piekła,
Chcę, by mi ramię rzuciła na głowę...

IV

A ja bym szedł z nią w długiej limbów bramie
I widzieć nie mógł więcej nad to ramię.
Rzecz nieodjętą i alabastrową...

Tymczasem szczerych mych słuchaj wymówek
I, oczekując, temperuj ołówkę².

Wiersz darowany Tytusowi upamiętnił coś, co bliskie realizacji, jednak się nie stało. Zaistniał nie w następstwie zdarzenia, o którym traktował, lecz zamiast tego zdarzenia, uwięzłego w sferze projektu. Czy zatem wypełniał sobą pustkę po spodziewanym a niedopełnionym, czy może raczej dawał poznać, że kiedy nie zdarza się to, co się zdarzyć miało, niewydarzone odsłania widok na coś innego, choć nie całkiem; na spodnią, zwykle ocienioną stronę tego, co się miało zdarzyć?

Dzisiejszy czytelnik z profesji nie musi rozgarniać bluszczu cudzych lektur, żeby po swojemu wiersz *Do Tytusa M.* odnaleźć. Zajmie go utwór interpretacyjnie prawie nie tknięty. Już sama ta okoliczność pobudza do eksploracji, choć skądinąd może sugerować, że zapuszczać się nie ma dokąd. Nikt, co prawda, nie wydał o przesyłce poetyckiej Norwida lekceważącej opinii. Brak zainteresowania oznacza chyba jednak, że wiersz *Do Tytusa M.* nie uchodzi za ważny: ani w spuściźnie poety wyjątkowy, ani jaskrawo znamieny dla jego dykcji poetyckiej. Nieważny dlatego choćby, że pisany w prywatnej i błahej w gruncie rzeczy sprawie. Nie mierzyć mu się przecież z okolicznościowym kolosem ku czci generała Bema. Cóż stąd, że incipity obu utworów eksponują słowo „cień”? Przeciw poddaniu wiersza *Do Tytusa M.* skomplikowanym zabiegom interpretacyjnym, jakich nie żałowano wspomnianemu rapsodowi, świadczą też jego pierwsze lokalizacje: najpierw w albumie Maleszewskiego, potem w warszawskim felietonie *Gwiazdka*. Zarówno album, jak felieton implikują wszak

² C. N o r w i d. *Do Tytusa M.* PWSz 1, 262-263.

lekturę przelotną, nieciągłą, podejmowaną i zrywaną wedle czytelniczej woli. Wplecione tam utwory poetyckie winny się odznaczać lekkością i wdziękiem, a nie głębią i komplikacją. Wolno im narodzić się w jednej chwili, dla kaprysu, na zamówienie albo i nie wiedzieć czemu. Może więc trzeba czytać wiersz *Do Tytusa M.* zgodnie z obowiązującą wobec tych lokalizacji dyrektywą: nieuważnie, bez skutku na piśmie. Tyle że kiedy Maleszewski włączał otrzymany utwór do albumu – zimą 1857 r. – bynajmniej nie wszyscy felietony i albumy czytali w roztargnieniu. Dość przejrzeć numery „Wiadomości Polskich” z początku tegoż roku.

W zamieszczonym tam *Przeglądzie piśmiennictwa* przedstawiono doprawdy odstręczający wizerunek literackiej Warszawy. Uwadze obserwatora paryskiego narzucały się wyłącznie patologie warszawskiego życia umysłowego. Zaraz po kłesce 1831 r. pejzaż wydawniczy przybrał chorobliwie sielską postać:

Rzekłbyś, że tam pozostały same tylko kobiety i dzieci: pióra i drukarnie pracowały niemal wyłącznie dla nich. W ówczesnych nakładach warszawskich napotykamy bez końca Albumy, Noworoczniki, Wiązania, Podarki, Upominki, Książeczki, a wszystko to albo dla płci pięknej, albo dla dobrych, grzecznych itp. dzieci.

Sądząc z rodzajów publikacji, Warszawa ostała się społecznością pozbawioną mężczyzn i męskiej – publicznej – problematyki. Absencja treści politycznych umożliwiła też ekspansję felietonu. Nie znajdując w niczym przeciwwagi, rozrósł się on w świecie warszawskim do rangi autorytetu i czynnika sprawczego. Felietonowy punkt widzenia, ograniczony przestrzennie i czasowo, nie uwzględniał rzeczywistych związków teraźniejszości z przeszłością, rozsnuwał własnego pomysłu sieć przyczyn i skutków.

Redaktorom gazet warszawskich – ubolewał komentator paryski – przechadzającym się rogatkami Wolskimi albo w pobliżu Olszynki, z głową zafrasowaną, jak napełnić kolumny tygodniowego sprawozdania, może ani przychodzi na myśl, iż w ziemi pod ich nogami leżą niedopróchniałe jeszcze kości tych, którym winni są swe obecne literackie zatrudnienie³.

Redaktor warszawski żyje z tygodnia na tydzień. Data roczna nie ma dla niego znaczenia.

Julian Klaczko, nie podpisany autor przywołanego artykułu, nie spoglądał ku Warszawie ani tęsknym, ani współczującym wzrokiem. Z oddali widział to zwłaszcza, co umykało miejscowym. Nie dając się zwieść felietonowej beztroście, patrzył na miasto zasiedlone przez ludzi o upośledzonej pamięci,

³ „Wiadomości Polskie” 1857 nr 6 z 7 lutego s. 24-25.

zatrzaśniętych w miniaturze świata z felietonem w aureoli absolutu. Czytając wiersz *Do Tytusa M.*, nie wystarczy zatem powiedzieć sobie, że jest to drobiazg skrojony na modłę albumową, wdzięczny i błahy. Lekcja „Wiadomości Polskich” sygnalizuje, że jeśli pora po temu, album może być wzywany przed narodowy trybunał i oceniany z całą surowością. Odsyła wtedy do obrazu miasta, w którym album i felieton nie sytuują się obok czy na marginesie sfery serio, ale gdzie po prostu żadnej takiej sfery nie ma, wobec czego felietonowe doznawanie świata panuje niepodzielnie. Jeśli z takim nastawieniem obejrzeć albumową i felietonową lokalizację wiersza *Do Tytusa M.*, ujawni on znaczenia dalekie od manifestowanej prywatności i przygodności.

ALBUM

Maleszewski założył swoją książkę pamiętek na krótko przed wyjazdem za granicę. Jeszcze w Warszawie, 20 czerwca 1856 r., wpisał się artyście pożegnalnym wierszem Włodzimierz Wolski. Pozostający na miejscu zobowiązywał ruszającego w edukacyjną podróż, by pamiętał o „stronie rodzinnej”. Francję z Italią w ich wrodzonej oraz nabytej urodzie i okazałości wstępnie separował od przybysza z kraju, gdzie „sztuk mało”, a „sama przyroda często w żałobie”. Zagranicznym arcydziełom, murom i grobom przeciwstawił „drewnianą, domową zagrodę”. Wokół tej ostatniej kazał krążyć myślom artysty⁴. Innymi słowy uprzedzał Wolski kolegę, że daleko z kraju nie ujedzie. Kolejne albumowe zdobycze dowodziły, że Maleszewski wcale nie miał zamiaru tracić zagrody z oczu.

Jako drugi, już wśród paryskich murów, powierzył albumowi fragment swego wiersza *Z mojej najlepszej piosenki* Seweryn Goszczyński 20 stycznia 1857 r. W roku tym zbiór Tytusa zyskał najwięcej. Kartki albumu wypełniły się rysunkami i autografami, zebranymi na trasie z Paryża przez Kraków do Warszawy. Rysunki-portrety sporządzał sam posiadacz zbioru. Jeśli portretowany parał się literaturą, wizerunkowi towarzyszył jego poetycki autograf. W gronie uwiecznionych na dwa te sposoby, prócz Goszczyńskiego, znaleźli się: Norwid, Zenon Fiszer, Ambroży Grabowski, Wincenty Pol, a także, choć brak daty nie pozwala twierdzić stanowczo, Karol Baliński i Lucjan Siemieński. W tym

⁴ Album Tytusa Maleszewskiego przechowywany jest w zbiorach Instytutu Sztuki PAN. O jego zawartości pisał J. Derwojed w artykule *Album Tytusa Maleszewskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957 nr 1.

samym roku Maleszewski pozyskał wpisy Władysława Syrokomli, Józefa Korzeniowskiego, Aleksandra Grozy, Hipolita Skimborowicza, Kazimierza Władysława Wóycickiego (wierszem Krasińskiego *Do Kajetana Koźmiana*) i Jana Kantego Gregorowicza. Portrety bez oprawy słownej przedstawiały braci Oleszczyńskich, Adama Mickiewicza oraz wiolonczelistę Mejera. Franciszek Kostrzewski zaznaczył w albumie swoją obecność rysunkiem *Dziwowisko na Champs Élysées*, zaś Wojciech Gerson naszkicował artystyczną przejażdżkę do Montmorency.

Maleszewski zbieractwa swojego nie traktował zdawkowo. Z rozmysłem gromadził wizerunki twórców kultury polskiej w kraju i na emigracji. Myślał też zresztą o innych seriach ikonograficznych. O tym na przykład, żeby sportretować najpiękniejsze Polki. W pomysłach tych nie był – jak już wiadomo – odosobniony. Felietonista „Gazety Warszawskiej”, który informował o powrocie Maleszewskiego, zaglądając przy okazji do jego albumu, niedługo później anonsował kilka inicjatyw o podobnie albumowym charakterze: litografie wizerunków królów polskich, IV poszyt *Albumu Lubelskiego* oraz album Stachowicza, złożony z fotograficznych portretów miejscowych artystów i literatów. Stachowicz miał właśnie okazję wzbogacić swój zbiór o podobizny spodziewanych lada dzień w Warszawie Antoniego Edwarda Odyńca i Wincentego Pola. Na ich przyjazd cieszył się też – z felietonistą – Maksymilian Fajans, który po albumie kwiatowym robił przymiarkę do kolejnego zbioru litograficzno-poetyckiego. Tym razem byłyby to *Drzewa polskie*⁵.

Warszawa lubowała się w enumeracjach. Nie ustawał popis i samochwalstwo. Albumy demonstrowały obfitość wszystkiego. Gołym okiem widać było, że w bród mamy ludzi pióra i pędzla, pięknych Polek, królów, kwiatów, drzew...

Tematyczną dominantą albumu Maleszewskiego, gdyby wszyscy współtworzący zbiór podchwycili myśl wiersza Wolskiego, mogłaby się stać polska sztuka. W r. 1857 Polacy o sztuce żywo wszak dyskutowali. Ze szpałt „Wiadomości Polskich” Klaczko przypuścił atak na krajowy entuzjazm – „delirium artisticum” – wokół twórczości plastycznej.

Dzienniki nasze, warszawskie szczególnie – wyszydzał sprawcę sztucznego ożywienia – przepełnione są artykułami, rozprawami, korespondencjami o sztuce. [...] Wyjazdy, przyjazdy,

⁵ Maleszewskiemu poświęcił uwagę Aleksander Niewiarowski w felietonie „Gazety Warszawskiej” z 21 czerwca 1857 r., nr 158. O wydawnictwach albumowych donosił w numerze 165.

najdrobniejsze stąpania braci Kątskich, braci Wieniawskich [...] są tam notowane z sumiennnością i ścisłością, z jaką sam tylko może „Monitor Pekieński” zapisuje fakta i funkcje Syna Słońca⁶.

Dostało się też Kraszewskiemu jako żarliwemu promotorowi byle rysunku, byle koncertu. Nawet obdarzony smakiem i wykształcony na arcydziełach sztuki europejskiej Siemieński padał ofiarą powszechnego paroksyzmu. Zdaniem Klaczki pęd ten znosił kulturę polską na manowce eskapistycznego i samobójczego w konsekwencji „artyzmu”. Enumeracja likwidowała hierarchię wartości. Wszystko na równi stawało się obiektem adoracji. Nietwórcza, nadwątlona zbiorowość inscenizowała sama przed sobą kulturowe ożywienie.

Wśród głosów sprowokowanych artykułem Klaczki nie zabrakło wypowiedzi Norwida. Autor polemicznej rozprawy *O sztuce (dla Polaków)* nie bronił poczynań dziennikarzy warszawskich, ale samej sztuki. Klaczko widział „artyzm” w konflikcie z etyką, polityką, słowiańskością, poezją. Wyklinał ów „artyzm” jako ewidentne bezdroże w odysei „Ducha Polskiego”. Twierdził, że w dziedzinie sztuki Polacy mogli być jedynie naśladowcami, nigdy twórcami samodzielnymi. Zamiłowanie do aktywności artystycznej z tego już choćby powodu byłoby w stanie co najwyżej udawać. W nie znoszącej sprzeciwu negacji usiłowań artystycznych Polaków, w surowej ocenie ich prób filozoficznych jako chwilowego obłąkania, pobrzmiwał ton Dekalogu. Polska kultura musiała się zatem od innych trzymać na dystans, znikąd nie czerpać, nie eksperymentować. Duch Polski przypominał ducha narodu izraelskiego, tyleż podatnego na odstępstwa, co nieustępliwego w dążeniu.

Norwid o „Duchu Polskim” wędrującym ani wspominał, zdawał się go wcale pośród wywodu Klaczki nie dostrzegać. Wyraził natomiast zdziwienie, że sztuka, „rzecz z siebie tak poważna”, mogła być obwołana „za czczą i szkodliwą”. Klaczko z defektu czynił cechę dystynktywną Polaków wśród innych nacji. Norwid nie likwidował rodakom potrzeb natury artystycznej. Te uznawał za ogólnoludzkie, wolne od narodowej stygmatyzacji. Narodowe różnice nie sięgały poziomu organicznego, nie tam się rozstrzygały. Argumenty w obronie sztuki znajdował polemista gdzie indziej. Żeby wskazać miejsce sztuki w życiu, dał przykład nie z dziejów kultury polskiej, lecz z codziennej praktyki międzyludzkiej:

⁶ J. K l a c z k o. *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” 1857/ 2 (z 23 maja, 6 czerwca, 10 października). Cyt. za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*. Oprac. E. Grabska, S. Morawski. T. 2. Warszawa 1961 s. 53.

[...] osobie nieprzyjanej złą nowinę donieść w całej przeraźliwej jej nagości – naturalnym jest czynem i nic w sobie sztucznego nie mającym, ale *z a c z e k a ć* na upamiętanie się *c z y j e*, ale *u p r z e d z i ć* one, ale temu, który zranił ciebie, okryć mogącą zabić go wiadomość – są to nienaturalne i wielkiego wymagające artyzmu poruszenia!⁷

Różnica między reakcją pierwszą, spontaniczną, potoczną, a drugą – przemyślaną, wybraną, pokazuje różnicę między „podłością” a życiowym „artyzmem”. Skutek pierwszej da o sobie znać natychmiast; wrogość między osobami jeszcze się pogłębi, albo i sięgnie zenitu. Reakcja drugiego rodzaju daje szansę na zmianę we wzajemnych stosunkach. W pierwszym przypadku ktoś jedynie *d o n o s i* komuś o nieszczęściu, w drugim *c z e k a*, *u p r z e d z a*, *o k r y w a* – ratuje „osobę nieprzyjanną” przed ciosem.

Wiersz *Do Tytusa M.* łączy się z problematyką „artyzmu” na dwa sposoby, bo nie tylko poprzez artystyczny temat. Sam ten wiersz, wiersz-„wymówka”, należy do gatunku owych wysoce nienaturalnych czynów, „poruszeń”, przeciwnych wszelkiej prostocie czy raczej prostactwu. Wstrzymuje „uprzedza” afront, który wywołałaby spontaniczna odmowa na propozycję Tytusa. Aprobata dla tak rozumianego „artyzmu” znalazł też Norwid u tyle przez Klaczkę wielbionego Mickiewicza, w słynnym imperatywie: „*M i e j* serce – *i p a t r z a j* w serce”⁸.

ARTYZM

Z wiersza *Do Tytusa M.* wynika, że Norwid nie wymawia się od pozowania, lecz chciałby swoją wizytę przełożyć na kiedy indziej. Ostatnie linijki sugerują, że chodzi o przyszłość bardzo nieodległą, poczynającą się nieopodal ostatniej kropki utworu. Tytus powinien się już brać za temperowanie ołówka: „Tymczasem szczerych mych słuchaj wymówek / I, oczekując, temperuj ołówek”. Skierowany do adresata rozkaznik „temperuj”, brzmiący nie tylko stanowczo, ale i szorstko, ale i żartobliwie przecież, pojawia się w następstwie dwukrotnego zapewnienia „przyjdę” z pierwszej strofy. Usytuowana w niedalekiej przyszłości scena rysuje się mocną kreską. Poza, którą autor wiersza już przemyślał w szczegółach, oczekuje, by ją teraz wypełnił.

Wyraziste czasowniki przybliżają projekt do chwili realizacji. Mówiący w wierszu chce i będzie pozował. Dobitna artykulacja woli co do przyszłości

⁷ C. N o r w i d. *O sztuce (dla Polaków)*. PWSz 6, 340.

⁸ Tamże.

zagłusza informacje o powodach dzisiejszej absencji modelu, stłoczone między pierwszym a drugim „przyjdę”: „I przyjdę (da Bóg), gdy mniej będę lichy, / A chmur nie będzie, lub mało, na niebie,/ Za model przyjdę służyć ci cierpliwie”. Jeśli informacjom tym poświęcić nieco uwagi, wypadnie stwierdzić, że zapowiadana wizyta odbędzie się nie wiedzieć kiedy. Nie wiadomo bowiem, kiedy piszący „mniej będzie lichy” i czy rychło ustąpią z nieba chmury, ani kiedy, jeśli kiedykolwiek, obydwu tym warunkom naraz stanie się zadość. O przyszłości rozstrzygnie wcale nie hałaśliwie manifestowana wola piszącego, ale ujęta w nawias wola boska. O przyszłości, a więc i o sensie ostatecznym terażniejszości. Wreszcie, żeby portret przyszedł do skutku, w powziętym wcześniej zamiarze musi wytrwać portrecista.

Słowa „przyjdę”, „siędę”, „będę trwał” zniewalają uwagę czytelnika, skupiają myśl na przyszłości, ale ich najbliższy kontekst sieje zwątpienie, ujawnia trudne do spełnienia warunki. Niedoszły model przemawia zdecydowanie, ale zarazem przecież zbyt jest „liczy”, by zjawić się w pracowni, zbyt wątki, by udźwignąć portretową pozę. Teraz, podobny do własnego cienia, nie może się pokazać Tytusowi na oczy. Teraz nie widać go spoza własnej lichoty, jak nieba spoza chmur. Będzie widoczny dopiero w rozświetlonej trzema rodzajami blasków przyszłości. O swojej kondycji bieżącej nie mówi wprost, ale pośrednio, w zdaniu projektującym stan przyszły jako wyzwalającą negację stanu terażniejszego.

Jakby nie dość było przeszkód, od woli mówiącego w wierszu niezawistych, to jeszcze on sam sytuację komplikuje, ograniczając artyście twórczą swobodę: „Tylko mi rzucisz co na lewe ramię, / By zakryć serce”. Życzy sobie draperii, a nie zgadza się – wolno sądzić – na portret psychologiczny. Krępuje Tytusowi ręce.

W incipicie utworu idea portretu przybiera kształt eterycznej metafory: „Byś kolorowym pyłem cień mój cichy / Do kraju przewiał”. W sformułowaniu tym „kolorowy pył” sprzężony zostaje z równie ulotnym, ale jednostajnie bezbarwnym „cieniem cichym”. Już samym swym brzmieniem ten pierwszy, spółgłoskowo zróżnicowany, kontrastuje z drugim, zdominowanym przez nagłosowe „cie-”, „ci-”. Portret naniesiony „kolorowym pyłem” – i dlatego że kolorowym, i dlatego że pierzchliwym – nie odkryje prawdy o portretowanym. Raczej ją przesłoni, przyprószy.

Jeśli pamiętać o tym pyle, który osiada na powierzchni, mniej zaskakuje sformułowane w drugiej strofie zastrzeżenie: „Tylko mi rzucisz co na lewe ramię”. Postawa portretowanego może dziwić, ale on sam nie popada ze sobą w sprzeczność. Dalej, jak od samego początku, utrzymuje, że dzieło Tytusa niczego na jaw nie wydobędzie. Sam jednak portret wizualizuje się w tej strofie

inaczej niż poprzednio. Już nie podkreśla się jego ulotności. Kolory i cienie ustępują miejsca światłu pod rozmaitymi postaciami: blasków, promienia, zórz, łuny. Tym razem ze zmiennością światła kontrastuje nieruchomość modelu. Postać usytuowana między wschodem, zachodem i północą (korci zapytać, co z południem) nieuchronnie olbrzymieje, nabiera powagi i godności. Wygląda trochę jak generał Dembiński z portretu Henryka Rodakowskiego, który Norwid obejrzał „1856, września” i o którym napisał wiersz „powracając z pracowni”:

Sybirskie-futro wziął i ręką waży leniwą,
 [...]
 Chorągwi za nim krew? Czy łuny szyba czerwona?
 Przeszłości jakiejś t ł o – co się rozdziera... i kona!...⁹

Zbliżony do powyższego wariant ujęcia postaci – nieomal alegoryczny – nie przetrwa do końca utworu o portrecie własnym.

Portret, o którym w wierszu mowa, będzie wykonany wedle ograniczającej swobodę artysty instrukcji, bo powstanie w konkretnym celu: „Byś kolorowym pyłem cień mój cichy / Do kraju przewiał – przyjść miałem do ciebie”. Adres – rzekomo – przesądza o sensie całego przedsięwzięcia. Wątek krajowych losów portretu rozwija trzecia strofa. Rozwija – dodać zaraz trzeba – w sposób cokolwiek konsternujący czytelnika. Portret uruchomić ma bowiem awanturniczą fabułę. Musi być tak zrobiony i ku temu, „[...] by jaka piękność się u r z e k ł a / Tym wizerunkiem, spotkanym przypadkiem – / I z ojców domu na koniu uciekła, / Włos przetykany mając polnym kwiatkiem”. Tym razem portret przemienia się – pod stylistycznym patronatem *Beniowskiego*, jeśli ucho nie myli – w przedmiot magiczny. Rzucając czar, łudząc, wywraca na opak arkadyjski porządek „domu ojców” i tradycyjny schemat fabularny, który to mężczyznę obliguje do poszukiwania i ocalenia ukochanej. Ani się czytelnik obejrzy albo rozejrzy po arkadyjskim ustroniu, a już w dziewczynie rozpozna Eurydykę pośrodku „piekła”. Czy może Eurydykę w roli Orfeusza? Nie pierwszy raz w tym wierszu przyjdzie mu najpierw ulec wrażeniu, by za chwilę spieszyć z korektą. Dopiero co widział, jak dziewczyna dosiada konia i wyrusza na poszukiwania ukochanego, a już ma przed oczami obraz inny: Grek niesie „ową” w świecie zmarłych. Wcale więc nie jest oczywiste, kto tu kogo i skąd wyprowadza.

Strofa „z kwiatkiem”, oderwana od poprzedniej tematem i stylem, łączy się z nią przez powtórzenie gestu zakrywania. Najpierw trzeba było zakryć serce.

⁹ [Na portret generała Dembińskiego]. PWSz 1, 253.

W „piekle” rolę zasłony ma spełnić alabastrowe ramię Eurydyki, żeby opuszczający krainę podziemną nic prócz ramienia tego widzieć nie mógł, by „piekła”, które czyni go cieniem, nie widział. „Piekło” okazuje się też – dopiero teraz – utajonym źródłem metafory „cichy cień” z pierwszej strofy.

Przeszłość, na początku wiersza bliska, niemal dotykalna, godna zaufania, ujęta w ramy już umówionego portretu, u kresu rozwinęła się w ostentacyjną fikcję, wreszcie w powszechnie znaną fabułę mityczną. Wrzucony z nagłą w greckie „piekło” czytelnik nie wie, co ma myśleć o drodze, którą sam przecież słowo po słowie przebył. Dlaczego wizyta w pracowni zaprowadziła go do „limbów bramy”? Dlaczego pocziwy Tytus został wplątany w nieprawdopodobną zgoła awanturę miłosną? Dlaczego „piękność” z kwiatkiem w mgnieniu oka upodobniła się do Eurydyki? Dlaczego Eurydyka, ledwie pod piórem poety zrodzona, zaraz obróciła się w alabaster, Galateę à rebours? Bezradnemu w sukurs przychodzi ostatni dwuwiersz utworu. Okazuje się, że draperia, blaski zachodnie, panna z kwiatkiem, piekło wreszcie służą mówiacemu za „wymówkę”. Nie znaczy to jednak wcale, że wiersz niczego ważnego o piszącym nie mówi. „Wymówka” wdzięcznie przesłania prawdę o nieobecnym. Powtarzany gest zasłaniania, skrywając jedno, ujawnia co innego. Wymówki są „szczerze”, chcąc nie chcąc.

Jaki z tych zawłości płynie wniosek praktyczny dla Tytusa? Czy Norwid przyjdzie na spotkanie? Czy w końcu chce swojego portretu?

Wiersz o portrecie, którego jeszcze nie ma, poniekąd wyręcza artystę. Wiersz o portrecie jest w gruncie rzeczy autoportretem. Gdyby Tytus chciał dać pastelowy ekwiwalent owego wizerunku, miałby kłopot z postawieniem pierwszej kreski. W wierszu tym mówiącego nie widać, nie ujawnia się poprzez zdania orzekające. Zdania wiersza odnoszą się do tego, co miało się zdarzyć, co być może się zdarzy, oraz do tego, co w życiu piszącego nie zdarzy się na pewno. O ile sporządzenie portretu jest wciąż jeszcze wielce prawdopodobne, o tyle panna z kwiatkiem we włosach ponad wszelką wątpliwość do tego świata nie należy. Czytelnik odnosi wrażenie, że z każdym kolejnym wersem zagłębia się w przyszłość: najpierw w tę najbliższą, która nastanie lada dzień, kiedy autor wiersza nawiedzi pracownię artysty, „siędzie i będzie trwał”. Trzecia jednak strofa, odnosząca się do zdarzeń, których piszący rzekomo wygląda jako pomyślnych dlań skutków Tytusowego pastela, na wszystkie sposoby różni się od poprzednich. Nie mieści się w zarysowanych przez dwie tamte ramach: czasowych, przestrzennych, stylistycznych, wreszcie logicznych. Norwidowe „chcę” – „A chcę, by jaka piękność się u r z e k ł a” – otwiera pole niemożliwego. Nie dlatego, że czytelnikowi kontynuacja taka nie mieści się w głowie, ale dlatego, że sam piszący wytrąca ją z konkretnej przestrzeni

i konkretnego czasu, do którego – naturalną rzeczą kolejną – należą obaj z Tytusem. „Piękność” z kwiatkiem we włosach mieszka po tamtej, drugiej stronie lustra czy może kartki. To, czego piszący jakoby życzył sobie w następstwie portretowania, przebrane w mityczne kostiumy – niczym modna wtedy Deotyma podczas swoich improwizacji – warstwa więc literalna wypowiedzi, umieszczona została w ironicznym nawiasie. Byłby więc to przypadek wypowiedzi, kiedy – nie zawadzi skorzystać z pomocy rzymskiego nauczyciela wymowy – „zamykamy jakąś rzecz w sercu, a inną mamy na języku”¹⁰. Przeciwnostawiająca, a przecież wiążąca, język i serce definicja ironii wyjątkowo sprzyja lekturze wiersza *Do Tytusa M.* Wszak ironiczną strofę trzecią poprzedziła druga, z prośbą o zakrycie serca. Spoza tej prośby słyszeć się daje – ucho nie myli tu z całą pewnością – Mickiewiczowskie „patrzaj w serce”.

Co zatem ukrywa się pod Norwidowym, dwukrotnie powtórzonym „chcę”? Elokwentny Rzymianin radzi ironiczną wypowiedź interpretować w przeciwieństwie do sensu słów. Skoro więc mówiący jawnie wiąże z portretem nadzieje na radykalną odmianę swojego losu, to znaczy, że w głębi duszy niczego się po dziele Maleszewskiego nie spodziewa, że na nic mu się ów portret zda. A jeśli sprawa portretu jest tylko okazją do potrącenia o kwestie bardziej elementarne i dotkliwe, można zapytać, czy zwątpienie nie dotyczy relacji z ludźmi w ogólności, a zwłaszcza bliskiej, intymnej i trwałej relacji z kobietą. Po tej stronie lustra. Skoro więc Norwid w samym portrecie nie widzi sensu, skoro nadzieję na bliskość utracił, po co pisze wiersz? By odebrać poczucie sensu Maleszewskiemu, portreciście? Gdyby Norwidowi zależało na wytrąceniu Tytusowi ołówka z ręki, czy kazałby mu go temperować? Portret ma więc powstać mimo wszystko. Mimo sprzeciwu serca. Chodzi więc może o to, by godząc się na pozowanie, dać odpór własnej mizantropii. „Chcę” w ironicznym nawiasie nie oznacza zatem negacji, zawołanej odmowy pasteliście. Ironia pozwala Norwidowi wejść w relację z drugim bez kłamstwa. Bez odpowiedzi zostaje pytanie o źródło owej specyficznej – nie tylko w Tytusa wymierzonej – niechęci. Rzecz nie w Tytusie, bo przecież trzecia strofa mogłaby posłużyć za dowód maskowanej mizoginii Norwida. Rzecz nie w Tytusie, ale w... limbach.

¹⁰ Cyt. za: W. S z t u r c. *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992 s. 57.

LIMBY

Wiersz *Do Tytusa M.* zajmuje w zbiorze adresata pozycję szczególną, ponieważ metatekstową. Jako wiersz o portrecie jest zarazem i wierszem, i portretem. Ale też jest przecież i mniej niż portretem, bo tylko jego projektem, a zarazem więcej niż portretem, bo żaden wizerunek plastyczny nie osiągnie jego złożoności. Wrażenie nadmiaru w stosunku do albumowej potrzeby wynika stąd jeszcze, że wiersz ten nie występuje w parze z rysunkiem, ale obok takiej pary. Wykonany węglem przez Maleszewskiego portret Norwid opatrzył sześciowersową strofą:

Takie są głębie tam, na Oceanie,
Że fali ogrom, gdy pornie się z dołów,
Odrzucać z sznurem wypuszczony ołów –
Bo – p i o n u już się kończy panowanie...
I gwiazdom odtąd zwierzony a słońcu
Nie z ziemią radzisz o wędrówki końcu...¹¹

O ile dla wiersza *Do Tytusa M.* – z uwagi na osobę adresata i portretowy przedmiot – trudno sobie wyobrazić miejsce bardziej stosowne niż ten właśnie album, o tyle wiersz u dołu portretu wygląda na fragment przeniesiony tu skądinąd. Józef Ignacy Kraszewski, kiedy odwiedził Norwida we wrześniu 1858 r., miał w ręku jego dziennik „przeplatany słowy i szkicami” z podróży przez ocean. Promotor „artyzmu” posunął się nawet do przypuszczenia, że „z całej spuścizny po tej nieszczęsnej ofierze czasu, temperamentu, szkoły [...] najcenniejszym będzie ów album rysunków ze statku, który go wiozł do Ameryki. Tu on zapomniał, że musiał być wieszczem genialnym i był prostodusznym tłumaczem swych wrażeń”¹². Wiersz „*Takie są głębie*” wśród wrażeń z tamtej podróży nie wyglądałby obco. Umieszczony w zbiorze Maleszewskiego oddzielił Norwida oceanem od innych, później sporządzonych portretów oraz autografów. Od takiej choćby rymowanki: „Stary, lichy sługa Boży, / Zwie się; Grabowski Ambroży”¹³. Doświadczenie głębi oceanicznej, zadające kłam nawykowi myślowemu tudzież prawu grawitacji, stawało więc między Norwidem a tymi, których nic podobnego nie spotkało. Oceaniczna strofa nie informowała o pomyślnie zakończonym rejsie. Przewód Oceanu nie mieścił się w granicach

¹¹ [*Takie są głębie tam na Oceanie*]. PWSz 1, 264.

¹² J. I. K r a s z e w s k i. *Kartki z podróży. 1858-1864*. Warszawa 1874 s. 316-317.

¹³ „Gazeta Warszawska” 1857 nr 158.

wiersza. Choć podróżny wyszedł szczęśliwie na ląd, nie wrócił do siebie takiego, jakim był przed wyjazdem.

Zdziwienie Oceanem zapisał Norwid w wierszu *Próby*, otwierającym cykl *Pięć zarysów*:

Błogosławiony i step ów bez końca
Oceanowej przestrzeni – na której
Nie mają spocząć gdzie promienie słońca,
Smaragdowymi odpychane góry:
Z dumą żywiołu, co, jak chaos stary,
Mało się komu dał deptać – bez wiary!

Błogosławione są islandzkie mroki
I cichość morską, taka – że umarli,
Nie mając w grobach zarówno głębokiéj,
Może by śmierci swoich się zaparli.
– Otchłanie morza i niebios otchłanie
Dnami tam w siebie patrzą, poza nie,
I fal jakoby nie było:
Cisza, co słowu nakazując ciszę
Zda się układać z samym Słowem-słowa,
Że swoich prac nie skończyło – –
Ocean taflą jedną się kołysze,
Jakby go właśnie osadzono z nowa,
Jakby się globu kończyła budowa,
Jakby tej było chwili odpomnienie,
Co końcem dzieła wzbudza zadziwienie,
Nie będąc jednym ni drugim –
Tylko coś – jakby koniec i początek,
Przedpotopowej tajemnicy szczątek,
Ducha wyorany pługiem¹⁴.

We fragmencie tym Ocean stapał się z wodami genezyjskimi. Wracala jego pierwotna tożsamość z niebem. Dawał więc wyobrażenie o świecie przedludzkim, nieograniczonym myślą człowieka, o tworzeniu na boską miarę.

W liście poetyckim, wcześniejszym od *Prób*, pisanym jeszcze w Nowym Jorku, Norwid wskazywał na doświadczenie podróży oceanicznej jako na budzące tyleż trwogę, co zdziwienie. Przemierzył „straszliwe obszary”:

Dnie były głodu, pragnienia i inne,
Dnie moru, dzieci konały niewinne
Dla mleka matek, które niewczas psowa.

¹⁴ *Próby* (Jako wstęp do „Zarysów obyczajowych pięciu”). PWSz 3, 476.

Widziałem także okręta rozbite
I twarze majtków wąpiących o naszym.

Mógłby powiedzieć – potem tak to ujął – że widział śmierć, że patrzył śmierci oko w oko. Na własne oczy widział, jak życia ubywa. Nie wszystko jednak obróciło mu się w proch:

Widziałem marność ludzką tak, jak nigdy!
Ale – bez kłamstwa – ale w prawdzie nagiej;
Ale widziałem ludzi, choć tak marnych;
Ale widziałem naiwność-nicości
Bez dekoracji cnót, wiary mądrości.
Kto na tej lichej łupinie dał komu
Lepszego chleba złamek lub „jak się masz”,
To był odłamek chleba lub „jak się masz”.
Zaiste warto zbiec trzecią część świata,
Aby się taką uraczyć rzadkością!¹⁵

Czas głodu i strachu pozwolił zobaczyć nagą prawdę o życiu. Wszechczująca śmierć uwydatniła swe przeciwieństwo.

W obu wierszach z albumu Tytusa, choć jeden traktuje o portrecie, a drugi o głębiach Oceanu, daje się wszelako dostrzec rys wspólny. W obydwu mówiący wskazuje granicę własnych możliwości. Nie ukrywa, że to, czego chce, dokąd zmierza, sięga poza tę granicę. Tam, gdzie jego możliwość ustaje, nie otwiera się jednak pole niemożliwego, cudzego czy wrogiego, ale nieobliczalnego – jak Ocean.

Chociaż w wierszu *Do Tytusa M.* nie głębie Oceanu dzielą piszącego od pracowni malarza, pod wpływem wiersza sąsiedniego dystans między poetą a jego portretem w okamgnieniu ogromnieje. Czytelnikowi, który wedle kolejności albumowej wpierw przeczyta [*Takie są głębie...*], niełatwo przyjdzie uwierzyć w „tymczasem” z ostatniego wersu drugiego utworu. Przyszłość, w której lada dzień ma powstać portret, oglądana przez pryzmat Oceanu, wyda mu się ledwie prawdopodobna. Pod wrażeniem głębi oceanicznej, pilniej i bardziej podejrzliwie niżli w innych okolicznościach lekturowych, będzie skłonny spojrzeć na „piekło” i „limby” z trzeciej strofy. Wszak Odyseusz, jeden z niewielu, którzy zstąpili za życia do Hadesu, dotarł tam drogą morską. Norwid przełożył zresztą fragment *Odysei*, w którym bohater zawitał do kraju Kimeriów: „Okręt dobił wtórego krańca oceanu...”¹⁶

¹⁵ [*Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy*]. PWSz 217-218.

¹⁶ C. N o r w i d. Z „*Odysei*” Homera. PWSz 3, 695.

Z wiersza *Do Tytusa M.* płynie wniosek, że jego autor przyjąć do adresata na umówioną sesję, mimo najlepszych chęci, nie mógł. By zasugerować, jakiego rodzaju niemożności uległ, przywołał, w wersji na opak, wyprawę Orfeusza po Eurydykę do krainy podziemnej. Nie mógł zatem przyjąć, bo był w „piekle”, w stanie „limbowym”. Do pytania, czy stamtąd można wyjść, trzeba będzie jeszcze wrócić.

Jeśli czytać wiersz o portrecie w izolacji od innych Norwidowych wypowiedzi poetyckich czy epistolarnych, jeśli ponadto uznać go za efektowną „wymówkę”, motyw limbowy dałoby się sprowadzić do roli konceptu. Lektura wiersza jako fragmentu wszystkiego, co po Norwidzie na piśmie zostało, powstrzymuje przed takim zamknięciem wywodu. Napisany ad hoc wiersz *Do Tytusa M.* aktualizuje bowiem jeden z niezbywalnych motywów Norwidowej poezji. Motyw ten nie tylko spokrewnia odległe nieraz w czasie utwory Norwida, ale też zakorzenia jego twórczość w tradycji europejskiej i – przez paralelę z limbami Baudelaire’a – w XIX-wiecznym Paryżu¹⁷. Jeśli poetycką „wymówkę” zejść od strony limbów, pozwala się ona zestawić z takim niewątpliwie ważnym i trudnym utworem jak choćby dyptyk dramatyczny *Tyrteja-Za kulisami*. Kartkując zaś listy Norwida, przychodzi stwierdzić, że „piekło” miało dlań też status prywatnej metafory. W liście do Joanny Kuczyńskiej z 14 kwietnia 1862 r., rozważając stopień znajomości „dramy pasji ludzkich” dostępczej starożytnym i chrześcijanom, Norwid stwierdzał:

Jesteśmy na barkach cudzych wniesieni do C z y ś ć c a l u b d o p r z e d s i o n k ó w N i e b i o s, a l e w P i e k l e pierw, tak jak starożytni nie byliśmy. (Ja – byłem w Piekło; mówiłem raz Pani o tym)¹⁸.

Ponieważ w cytowanym liście zabrakło wyjaśnień, na czym polegała osobista katabaza Norwida, by wątek ten rozwinąć, trzeba sięgnąć do poezji. Jedną z osób prologu do *Tyrteja*, *Podróżnik*, systematycznie wyłożył – na kartach albumu zresztą – sedno doświadczenia limbowego.

Zaraz na wstępie wiersza wyprawa do Piekła została umieszczona w kontekście eskapad analogicznych:

¹⁷ O Norwidowych „limbach” w przekładach fragmentów *Boskiej Komedi* oraz *Odysei*, w *Niewoli i Vade-mecum* pisał K. Trybuś w książce *Epopeja w twórczości Norwida* (Wrocław 1993). Specyfikę Norwidowej katabazy na tle ujęć zapisanych w tradycji rozważała A. Kuciak w artykule *Norwid wobec Dantego. Kilka przybliżeń*. „Pamiętnik Literacki” 87:1996 s. 3.

¹⁸ PWSz 9, 31.

Nie tylko, pierw się najadłszy Mandragor,
Błądziły w Limbach szalone kobiety,
Nie tylko Dante i trzeźwy Pitagor –
Byłem i ja tam... pamiętam, niestety!

W przeciwieństwie do Dantego bohater Norwidowy wrażeniami stamtąd
dzielił się skąpo, wbrew sobie, pokonując cielesny opór:

Że byłem? – tomów dwunastu na dowód
Pisać?... sił nie mam, bo myśl mię udławia;
Jestem zmęczony! wołę jechać do wód –
Nie na wyjezdne się o Piekło – mawia!

[...]

Lecz pytasz: „Owdzie, co? tak wielce trudzi,
I które z bliskich spotkałem postaci? –”

Piekło, a ściślej mówiąc – przestrzeń limbowa, nie przeraża, ale męczy. Daje
się z grubsza określić jako miejsce, którym włada pozór życia, nie zaś życie
samo. Są ludzie, ale nie ma więzi między nimi, jest ruch, ale nic się nie dzieje,
nie zmienia, bo nic się nie zaczyna i nic nie kończy:

– Tam! Braci nie ma, ni bliźnich, ni ludzi,
Tam tylko s t u d i a nad sercami braci!...

Tam uczuć nie ma, tylko ich sprężyny,
Zdające z siebie wzajemny rachunek,
Do nieużytej podobne maszyny,
Puszczonej w obieg przez pęd lub trafunek.

Tam c e l ó w nie ma, lecz same rutyny
Pozardzewiałe – i nie ma tam wieków –
Dni – nocy – epok – tam tylko godziny
Biją, jak tępych utwierdzenie ćwieków.

Nie określone pierwiej cyfrą stałą,
Lecz fatalności pchnięte raz ostrogą,
Nie znaczą wcale, co? kiedy? się działo –
W godzinę wybić liczby jej nie mogą!

W limbach język opisu międzyludzkich relacji, doznań zawisa w próżni. Do
niczego się nie odnosi. Niczego nie nazywa. „Studia”, komentarze mają za
temat coś, co może było, może być powinno, ale czego nie ma, czego nikt nie

doświadcza, nie widzi na własne oczy. Język obsługuje pustkę. Wszystkim rządzi „sprężyna”, „machina”, „rutyna”.

Powtórzone „tam” pozwala myśleć o „piekle” w kategoriach przestrzennych. Ta dystansująca perspektywa zaraz jednak ustępuje pola innej, wewnętrznej. „Piekło” okazuje się wtedy metaforycznym określeniem mechanizmów percepcji i refleksji:

Jakby wcielonej ciągle puls Ironii:
Słyszac, wiesz naprzód i wiesz ostatecznie,
Ze z godzin żadna siebie nie dogoni!
Ze nie wydzwoni siebie, dzwoniąc wiecznie!

A ten systemat sprężyn, bez ich celu,
Jakby tragedia bez słów i aktorów,
Jak wielu nudów i rozpaczy wielu
Muzyka, gwałtem szukająca chorów:

Raz wraz porywa spazmem za wnętrzości,
Jak nie zwykłego do morza człowieka;
Tylko nie spazmem nudy, lecz wściekłości,
Który, sam nie wiesz, skąd? i po co? wścieka.

Piekło nie byłoby więc tylko czymś wobec osoby zewnętrznym, miejscem odstręczająco nieludzkim, obcym, skazującym na samotność. Byłoby raczej stanem świadomości, w którym wiesz wszystko „naprzód i ostatecznie”, ale nad niczym – bo najpierw nad sobą – nie możesz zapanować. Skoro bowiem już się wie o sobie wszystko, w nic nie można uwierzyć, niczemu zaufać, za nikim pójść. W stanie limbowym sam dla siebie jesteś zdeterminowaną fizjologicznie machiną. Własna cielesność jest wtedy tak samo obca, tak samo męcząca jak reszta świata. Nie osłania przed światem, ale wraz z nim napiera na udręczone, zdeorientowane „ja”.

W kolejnej strofie wszakże „piekło” zostaje ograniczone do rozmiarów doświadczenia. Nie porzuca się czytelnika z pulsem ironii w uszach i nawracającym spazmem w gardle. Z limbów można się wydostać:

Wtedy to p r ó b a jest, wtedy jest waga,
Ile? nad sobą wzięłeś panowania;
Wartość się twoja ci odslania naga –
I oto widzisz, k t o ś - t y?... bez pytania.

I ileś zwał się t y m l u b o w y m w C z a s i e?...
Lub byłeś zwany imieniem twych dziadów,
Widzisz – i ile? nabrałeś sam na się
Z tradycji? tonu? stylu? lub – przykładów?

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc, nie wiesz, czy? stawasz się w o l n y,
Czy to, co t w o j e, ma być zatracone?

Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą? – czy zostanie
Na dnie popiołu gwiaździsty dyjament,
Wiekuiętego zwycięstwa zaranie!...¹⁹

Przepadły gdzieś maszyny i rutyny. Już się nic nie powtarza spazmatycznie, tylko z szybkością światła zmierza do końca. Do pytania o boskość w człowieczeństwie.

We wstępie do fragmentów translatorskich *Odysei*, objaśniając źródła „naturalności” stylu epepei, Norwid stwierdzał:

Taka to niemniej te o l o g i j n a p r z e z r o c z y s t o ś ć u t w o r u, na obyczajnym żywym ludu upostaciowanego, czyni, że tam w każdym nędzarzu i tułaczem obcym podejrzewało się naprzód, c z y l i o n n i e j e s t z B o g a?...²⁰

W świecie nie-homeryckim – można sobie dopowiedzieć – żeby w kimś boskość, trzeba było „artyzmu”. Przeświadczenie o boskości człowieka nie należało już bowiem do rzędu naturalnych odruchów. Limbowe myślenie w kategoriach sprężyn i rutyn nie zostawiało miejsca na boski pierwiastek w ludzkim świecie.

W wierszu z *Tyrteja* katabaza należała do przeszłości. Mimo upływu czasu doświadczenie to nie przekształciło się jednak w tworzywo epickie. Wspomnienie limbów miało rozwiązywać język, chwyciło za gardło: „Lecz – prawić o tym i prawić na dowód, / Że byłem owdzie? – myśl sama udławia!”²¹ Podróżnikowi trudno mówić nie dlatego, że brak mu słów albo że mówić nie ma o czym. Zniechęca go cel, w jakim może opowiedzieć o swojej bytności w limbach. Może opowiedzieć, że tam był po to jedynie, żeby dowieść, że był tam istotnie. Ale przecież sam w to nie wątpi ani nie był tam wszak po to, by móc o tym opowiadać. Opowiadając, zmieniałby sens doświadczenia limbowego.

¹⁹ (*W pamiętniku*). W: *Tyrtej. Prolog*. PWSz 4, 456-459.

²⁰ Z „*Odysei*” Homera. PWSz 3, 674.

²¹ PWSz 4, 459.

...Można by ciekawe w tym względzie rzeczy tu zapisać – rozpoczął Norwid *Czarne kwiaty* – ale zaraz wstręt cofa pióro i przychodzi na myśl zapytanie: „c z y w a r t o l...”²²

Trzeba mu było pokonać dławienie w gardle i wstręt, by „osobistych nabytków” świata udzielić. Rzecz działa się bowiem nie w homeryckim świecie, gdzie każdego nieznanego podejrzewa się o „boskość”. Autor *Czarnych kwiatów* widział przed sobą „rubasznego krytyka, przywykłego do dwóch tylko formuł na wszelki płód wyciętych”²³. Widział najpierw uosobienie maszyny i rutyny.

Czy uosobieniem maszyny i rutyny wydawał się Norwidowi również Maleszewski? Wiadomość o planowanym pozowaniu do portretu znaleźć można w liście do Marii Trębickiej:

Ktoś z artystów, zgorszony fotografem, robić zaczyna tu mój portret, to przesył go – ale nie lubię już tych wszystkich c i e n i ó w!²⁴

Z listu wynikało, że portret miał być repliką na fotografię Norwida, przedstawiającą go w „momencie najzaniedbańszym”. Moment ten – zapewniał adresatkę – został wybrany przezeń umyślnie, w konsekwencji narzuconych sobie reguł autoprezentacji. „Zgorszony” artysta nie był w stanie przeniknąć intencji Norwida. Chciał jej natomiast przeciwdziałać wedle swoich estetycznych nawyków. Rubaszny pastelista!

W omawianym liście piszący co akapit dawał adresatce do zrozumienia, że poza nim samym nikt „o życiu wyobrażenia” nie ma. On bowiem, ponieważ „widział śmierć i śmierci oko w oko” patrzył, zamykał wieczność „w sumienności każdego dnia i przedsięwzięcia naszego”. Dlatego właśnie i list niniejszy pisał w starannie i niepowtarzalnie oznaczonym czasie, 18 lipca roku 1856, o 10 w nocy, w trzydziestym trzecim – chrystusowym – roku życia (de facto trzydziestym piątym). Z tak pojętej sumienności przesłał Tytusowi poetycką „wymówkę”. Z powodu sumienności, a nie, żeby czegoś dopiąć. Pisał idąc na – odwleczone tylko o czas jakiś – wskutek boskiego „artyzmu”, ale pewne i nieuniknione, ostateczne spotkanie ze śmiercią.

List ów i wiersz *Do Tytusa M.* łączy nie tylko sprawa portretu. Nie tylko słowo „cień” użyte w tym samym znaczeniu. Nie tylko myśl o własnych ograniczeniach: „Jakoż wiele już rzeczy nie moją siłą (ludzką) i nie moją wiarą

²² PWSz 6, 175.

²³ Tamże.

²⁴ List do Marii Trębickiej z 18 lipca 1856 r. PWSz 8, 268.

czynię – człowieka by na to nie starczyło”²⁵. List ten rzuca ponadto smugę światła w głąb „limbów” z wiersza *Do Tytusa M.* Wynika zeń, że limbowa próba została na podróżniku piętno nieusuwalne. Obarczyła go wiedzą, która z miejsca demaskowała każdą iluzję, rutynę. „Sumienność” wobec każdego dnia i przedsięwzięcia wiązała się z „szanowaniem boskości” w sobie i w innych. Wyobrażenie o życiu, powzięte skutkiem spotkania oko w oko ze śmiercią, utrudniało kontakt ze wszystkimi, którzy podobnego spotkania nie zaznali, którym łuska iluzji z oczu nie opadła. Kto spotkał śmierć oko w oko, inaczej niż przedtem patrzył na życie: uważniej, ze śmiertelną – chciałoby się rzec – powagą.

Spotkanie ze śmiercią nie wprowadziło do twórczości Norwida idei *Vanitas*, nie przemieniło go w tropiciela światowych pozorów, którymi przemyślność ludzka zakrywa sobie nieuchronność śmierci. Nie skorzystał z okazji, by wrócić do młodzieńczej fascynacji chorobliwą urodą *Marii* Malczewskiego. Odkrył raczej, że życie nie obywa się bez pozorów – bez błędzenia – tak samo jak nie obywa się bez prawdy. Kiedy pisał wiersz *Do Tytusa M.*, ku końcowi miała się praca nad *Quidamem*. W listopadzie poprzedniego roku powstały *Czarne kwiaty*. Wobec obydwu tych utworów za wskazówkę interpretacyjną może posłużyć myśl z listu poetyckiego do Walentego Pomiana Zakrzewskiego, zawierającego *passus* poświęcony *Quidamowi*. We fragmencie tym o bohaterze poematu mówi się jako o kimś, kto nie znał prawdy, ale był jej świadkiem²⁶. „Sumienność”, o której Norwid pisał w liście do Trębickiej, miała źródło w przeświadczeniu, że świadkiem prawdy jest człowiek w sposób nieunikniony, bez względu na to, czy o tym wie czy ani się domyśla. Ten, kto spojrział śmierci oko w oko, ma świadomość, że jest świadkiem prawdy. I że od tej roli – nawet jeśli między ludźmi uchodzi za byle kogo – nie ma ulgi.

W wierszu *Do Tytusa M.* obowiązuje ten sam, co w *Quidamie* i *Czarnych kwiatach* nakaz wyteżonej, wręcz forsownej, uwagi. Sama ta – hipertroficzna – uwaga nieomal przesłania sobą rzeczy, zdarzenia, ludzi, ku którym się zwraca. Tam ma też swoją przyczynę wiersz *Do Tytusa M.* Nakaz uwagi wobec życia powołuje do efemerycznego istnienia portret, nim to uczyni ręka pastelisty. Ten sam nakaz przykuwa Tytusa do ołówka na „tymczasem”, które Bóg jeden wie, jaki interwał oznacza. Portret nie jest ważny przez to, że jest czy będzie, ale wagi nabiera pod uważnym Norwida spojrzeniem. Od pierwszego wersu nie chodzi o zdarzenie ograniczone do owocnego spotkania malarza z modelem. Od pierwszego wersu chodzi o coś znacznie więcej: o ucy-

²⁵ Jw.

²⁶ *Do Walentego Pomiana Z. PWSz 2, 151.*

tuowanie tego zdarzenia w perspektywie przekraczającej ramy kusej codzienności, o przyłapanie prawdy-życia na gorącym uczynku.

Autor wiersza – wierszem tym – nadaje portretowi sens nadmierny w stosunku do intencji Maleszewskiego. Dla artysty portret Norwida jest ważny tylko jako element całego przedsięwzięcia, jeden z wielu wizerunków, które w przyszłości może utworzą cykl ikonograficzny albo chociaż okażą się przydatne w razie śmierci pisarza dla zilustrowania prasowego nekrologu. Wierszem *Do Tytusa M. Norwid* sytuuje sprawę portretu w tyglu swojej, ale nie wyłącznie prywatnej, problematyki. Opiera się zamiarom Tytusa, przeciwstawia im własne poczynania. Ale zarazem też, pośrednio, mówi o kosztach stylu życia, który nie tyle obrał, co jako swój rozpoznał. Takie życie doskwiera, bo nie da się go z nikim bezpośrednio dzielić. Ten rodzaj „wyobrażenia o życiu”, natężenia uwagi wobec życia nie różni się w praktyce od interpretacyjnej presji czy agresji. Pod takim uważnym spojrzeniem świat nie porywa urodą albo grozą, ale staje się żmudny. Za przykład w tym względzie niech posłuży fragment *Quidama*:

Starszy był w szarym płaszczu i tunice,
A laskę przed się stawiał jako świecę
Prostą, o wiele dłuższą nad użytek.
Każdy zwój płaszcza jego, założony
Jak pergaminu pisanego zwitek,
Łamał się ostro lub obsuwał w strony,
W sposób, iż z tyłu widząc go o zmroku,
Jak sprzęt nieżywy wydałby się oku –
Sprzęt świeżo zdjętą szatą obrzucony²⁷.

Powyższy fragment unaocznia, jak uważne spojrzenie znosi różnicę między człowiekiem a rzeczą jako obiektami percepcji. Człowiek upodabnia się do rzeczy. W analogicznym zresztą kierunku przebiega metamorfoza „piękności z kwiatkiem”. Ta pojawia się jako dziewczę z fantazją, by zakończyć swoją krótką poetycką egzystencję pod postacią „ramienia”, „rzeczy nieodjętej i alabastrowej”. Posągowe ramię w pilnym czytelniku utworów Norwida wywoła zaraz skojarzenie ze sceną w poemacie *Ziemia*:

„Przestań” – przestałem. – „Postąp” – postąpiłem – stała
Na progu jak Wenera w Milos znaleziona,
I również bez rąk – w ciemny szal się tak owiała,
Iż z dala patrząc do wpół widziałbyś ramiona...²⁸

²⁷ *Quidam*. III. PWSz 3, 87.

²⁸ *Ziemia*. VIII. PWSz 3, 33-34.

Narzuca się uwadze, że i w cytacie z *Quidama*, i w tym ostatnim spojrzeniu skupia się i zatrzymuje na draperii. Kto patrzył śmierci oko w oko, widzi wszystko, co materialne i cielesne, jako draperię. Azali draperia czyni różnicę między życiem a śmiercią? Litościwie zasłania oczy?

Ale myśląc o ramieniu Eurydyki, może pilny czytelnik położyć obok wiersza *Do Tytusa M.* również nowelę *Cywilizacja*. Znajdzie tam zresztą nie tylko kobiece, acz zakonnym habitem osłonięte, ramię, ale i Ocean, i śmierć – pod monumentalną postacią góry lodowej – i... limby. Podróżujący parostatkami bohater-narrator jako przyczynę smutku, któremu ulega po tygodniu żeglugi, wskazuje samotność, po czym objaśnia sobie jej źródło:

Cóż albowiem wszystkość tych obywateli okrętu naszego pomoże mi, albo w czymże jesteśmy sobie współ-udzielnik? Nie wystarczyłoby oto siedmiu dni, ażeby dojść do tego, iż otworzywszy usta, można wiedzieć naprzód wszelkie następstwa dialogu – wiedzieć: co człowiek c z u ł y, i c o o b u r k l i w y obywatel, i c o e n e r g i c z n y oficer, i co Archeolog, co Emigrant, i co Redaktor-jednego z bardzo użytecznych europejskich czasopismów – odpowiedzą. Myśl żywotna w ludzkości byłaby tak mechaniczną pracą i tak źródłowej żadnej wnętrzości swojej nie mającą?²⁹

Zwątpiwszy w prawdę „samą przez się”, wkrótce dochodzi do utożsamienia prawdy z kłamstwem. Gdzie zaś nie ma prawdy, tam – limby. Autor noweli nie pozwolił jednak swojemu bohaterowi trwać w autodestrukcyjnym przeświadczeniu. Pasażer „Cywilizacji” mylił się sądząc, że nic go, prócz pokładu pod stopą, z współtowarzyszami podróży nie łączy. Kiedy parostatek zmierzał już nieuchronnie ku górze lodowej, myśl pasażera nie wybiegła naprzód, by przepowiedzieć rychłą katastrofę. Zachowania i myśli nie mogły natenczas mieć oparcia w rutynach:

Chciałem gdzieś iść – gdzie? nie wiem. Chciałem szukać kogoś – nie wiem, kogo? – wydawało mi się, że odebrałem w czoło uderzenie wielkim lodu odłamek, lecz rozeznaczyć nie mogłem, czy mi się w oczach zaświeciło, czy zajaśniały blaski ranne?³⁰

„Chciałem” i „nie wiem” powtarzał pasażer „Cywilizacji” w chwili, kiedy na nic już nie zostawało czasu. O parostatku pomyślał jeszcze umierający jako o spętanym słoniu. W ostatniej przedśmiertnej chwili obdarzył potężnym, zwierzęcym życiem maszynę:

²⁹ *Cywilizacja*. PWSz 6, 54-55.

³⁰ Jw., s. 58.

[...] uczułem się nagle porwanym jak ciężar martwy – i uczułem się zatoczonym po pokładzie, i rzuconym głową na przedmiot miękkiej, który dawał mi się poznać, że był ramieniem³¹.

Czy z limbowego stanu wytrącić może tylko śmierć? I to śmierć o urodzie lodowej góry?

Limby interpretowane poprzez list do Marii Trębickiej czy zestawienia z motywiką limbową w innych utworach Norwida okazują się metaforycznym ujęciem kondycji albo własnej tylko, albo – przez odniesienie do *Odysei* czy Dantego – uniwersalnej. Wystarczy jednak sięgnąć do „Wiadomości Polskich” z końca stycznia 1857 r., żeby zobaczyć limby w konkretnym historycznym i zbiorowym.

Rok zeszyły – rekapitulowano smętnie – każdemu kto nosi w piersiach niewystygłe serce polskie, musi być pamiętny. Doświadczaliśmy w nim straszego przejścia tej linii, co na skali rachub dostępnych rozumowi, odgranicza światło nadziei od cieniów rozpaczki [...]. Znaleźliśmy się znów wśród nocy zakrywającej wszelkie dla nas widoki, a boleść nasza była tym dotkliwsza, że noc ta zajaśniała zaraz rześystym oświetleniem radośnych stolic Zachodu.

Z „limbów” właśnie, które nastąpiły dla emigracji i sprawy polskiej po zakończeniu wojny krymskiej, autor *Kroniki* patrzył na Warszawę. Obraz miasta kreślony piórami miejscowych dziennikarzy raził go sztucznością:

Czarodziejka ta wywiera wpływ dziwny na miejscowych dziennikarzy. Skoro tylko zaczną mówić o niej, zapominają o całym kraju, a o reszcie świata chyba dla porównania chcą wiedzieć. Trzeba to czytać z jakim zapałem, z jaką radością i dumą opisują ciągłe szerzenie się i upiększanie się naszej pocziwej Warszawy.

Kronikarz „Wiadomości” przekłubał warszawskie balony, drwił z prognoz:

Niewolnicy wyzuwającej się dobrowolnie z narodowości, cóż koleje żelazne przynieść mogą. Staćby się tylko mogła wspiania karczma zajezdną, w której korzystnie byłoby mieszkać żydom.

Kuriozalna wydała mu się dyskusja o „stopniu europejskości” Warszawy, którą wywołało otwarcie Hotelu Europejskiego. Ubolewał, że nikt już tam zdaje się nie pamiętać o sterczącej ponad gmachem hotelu cytadeli moskiewskiej, „która za lada skinieniem gniewnego władcy, wszystkie te bawidła i mamidła w puch rozbić może”³². Emigracja tkwiła w cieniu, w kraju ulegano omamom. I jedni, i drudzy znaleźli się w limbach, z tą różnicą, że krajowi nie byli tego

³¹ Jw. s. 54-55.

³² „Wiadomości Polskie” 1857 nr 5 z 31 stycznia s. 21-22.

– w zinfantylnieniu swoim – świadomi. Dziennikarz emigracyjny nie wnikał, czy infantylnizm ten nie jest aby udawany.

W piątym numerze „Gazety Warszawskiej” z 1860 r. ukazał się anonis „dzieła” Aleksandra Niewiarowskiego *Gwiazdka*. „Gazeta” reklamowała tym sposobem swojego felietonistę sprzed kilku lat. Zapowiadane „dzieło” nawiązywało tytułem do asteronimu, którym Niewiarowski sygnował felieton. Słowo „gwiazdka” pojawiało się też w samych tekstach, bądź jako nazwa rzeczy pisanej, bądź w odniesieniu do piszącego. Konsekwencją i precyzją autor się nie turbował ani w tej sprawie, ani zresztą na ogół. Popularność gwiazdkowego felietonu sprawiła, że postanowiono go usamodzielnic i rozszerzyć do rozmiarów zeszytowej serii.

FELIETON

Przy końcu pierwszej z dziesięciu planowanych na rok 1860 części znalazł się – przewiany do kraju – wiersz *Do Tytusa M.* Felietonista przepisał go wprost z albumu Maleszewskiego:

W tej chwili – notował, dzieląc uwagę między pisanie a oglądanie – mam pod ręką: *Album podrózne*, jednego z malarzy tutejszych, który przez lat kilka odbywał artystyczną po Europie wędrowkę. Rzadko zdarza się widzieć pamiętnik tak bogaty pod względem artystycznym. Oprócz bowiem szkiców i portretów znakomitych ziomków, znajduje się tam prawdziwy zbiór prześlicznych poezji, pisanych po większej części przez ludzi z talentem³³.

Wiersz Norwida, mimo „nadzwyczajnej oryginalności”, nie popada w ja-skrawy konflikt z felietonową materią. Przeciwnie, sprawia wrażenie precyzyjnie wkomponowanego w swobodny tok całości. *Gwiazdka*, choć skupia „spozstrzeżenia zebrane na rozmaitych polach”, nie całkiem obywa się bez planu i zasad.

Felietonista zadeklarował opatrywanie spozstrzeżeń „głębszym acz przelotnym poglądem”. Zobowiązał się pisać o tym, co zobaczy, ale też szacować, na ile wyłoniony spośród wielu innych obiekt świadczy o postępie. Felieton, choć w doborze treści nieprzewidywalny, miał swoje granice, wyznaczone polem uwagi jego autora. Niewiarowski dbał o sygnały przypominające czytelnikowi sytuację, w której felieton się rodzi, nim zostanie przeniesiony na papier. Felieton brał początek w wędrowce, w aktywności nóg i oczu felietonisty. Po

³³ *Gwiazdka*, t. I, cz. I, Warszawa 1860, s. 28.

sposprzeżenia autor nie wyprawiał się w rejony odległe. Wiersz Norwida, by zmieścić się w ramie felietonu, musiał z Europy przyjechać do Warszawy. Chociaż więc raz nawinął się Niewiarowskiemu pod pióro obraz metaforyczny felietonowej wędrówki jako szukania oazy na pustyni, choć napomknął o cier-nistej drodze, z której nie wolno – z wykrzyknikiem – zawrócić, przestrzeń felietonu zamykała się w granicach Warszawy. Ledwie zresztą felietonista wyszedł na warszawską ulicę, puścił się na włóczęgę bez kierunku, tam i sam, wśród karnawałowego chaosu. Wędrówka felietonowa nie prowadziła – ani nie mogła prowadzić – do żadnego celu, do końca. Ponadto felieton, jak i gazeta, której był fragmentem, musiał respektować wyznaczone datą dzienną granice czasowe. Dziś musiał publiczność przynęcić. Autor nie ukrywał, że gromadząc spostrzeżenia, myśli o formie „lekkiej i wytwornej”, bo „motyla szata łatwiej zwróci na siebie oko.” Zmuszony liczyć się z ograniczeniami czasu i przestrzeni, z upodobaniami publiczności, felietonista nie dbał o konsekwencję w sferze własnej metaforyki. Pisał sarkastycznie, że „dzisiaj gwiazda prowadzi od Betleem do bram spekulacji”, pomijając milczeniem dwuznaczność wynikającą ze skojarzenia tytułowej „gwiazdki” z ową gwiazdą spekulantów. Felietonowa poetyka nie wymagała od piszącego uwagi – ani powagi – ale spostrzegawczości. Ponieważ felieton ogarniał niewielką przestrzeń i znikomy horyzont czasowy, tylko ruchliwość i giętkość felietonisty dawały efekt niczym nie skrępowanej swobody mówienia. Niekonsekwencja stwarzała pozory wolności³⁴.

Wiersz Norwida włączył Niewiarowski do felietonu, zachwalając go epitetami „prześliczny”, „prawdziwa perła poezji”. W takiej oprawie utwór posłusznie zdobił „motylą szatę”, wabił i cieszył szczególnie adorowane przez felietonistę czytelniczki. Dziennikarz „Wiadomości Polskich” już dawniej nie mógł felietoniście darować, wśród innych występów, mizdrzenia się do niesytych komplementów kobiet:

Co tydzień tedy feletonista gwiazdkowy, rozwała się na kanapie przed publicznością i poczyna odczytywać mnogie listy, najliczniejsze od łaskawych, kochanych, pięknych czytelniczek³⁵.

Otoczenie felietonowe sprawia, że urzeczona portretem „piękność” z wiersza *Do Tytusa M.* zyskuje na widoczności. Niewiarowski postarał się, by w bliskim jej sąsiedztwie zatańczyła „najpiękniejsza dziewczyna” z utworu Lenartowicza. Najpiękniejsza „kiedy nikt jej nie widzi, / Kiedy płacze i skacze, i tego się nie

³⁴ Tamże s. 3-5.

³⁵ „Wiadomości Polskie” 1857 nr 7 z 14 lutego s. 31.

wstydzi. / Nie wie, czemu wesoła, nie wie czemu i smutna, / Śmieszka, ptaszek, śpiewaczka, swawolnica okrutna”. Na pierwszy rzut „śmieszka-ptaszek” wydaje się podobna do Norwidowej „piękności” z kwiatkiem we włosach. Tyle że ta ostatnia siada na koń w ironicznym nawiasie, w warstwie literalnej tylko, nie w życiu. O tej pierwszej natomiast Lenartowicz powiada, że jest najpiękniejsza nie dlatego, że ktoś ją stroi spojrzeniem, ale wtedy właśnie, kiedy od cudzego spojrzenia niezawisła. Kiedy nie oglądana, lecz podglądana. Jego czytelnik nie ma powodu wątpić, że taka dziewczyna po prostu gdzieś sobie żyje. Felietoniście niuanse tego rodzaju spowolniłyby tempo pisania. Od „uroczego, czystego, a pełnego uśmiechu poetycznego obrazu dziewczątka” przeskoczył więc zgrabnie ku „dziewicom polskim” tudzież ich pamiętnikom. Rad byłby czytać prawdziwą poezję w sztambuchach miast pensjonarskich wierszyków. Doradzał panienkom, by w trosce o artystyczną rangę swoich zbiorów nie wahały się użyć wobec poetów „panieńskich sposobów”, a nawet „serc i posagów”. Felietonista zdawał się kontynuować romansowy scenariusz z wiersza Norwida. Zachęta do mariażu dziewczyc polskich z poetami domknęła pierwszą *Gwiazdkę*³⁶.

Umieszczona w dziewczęcym gronie „piękność” nie wydaje się wcale wytworem Norwidowskiej ironii czy gorzkiego żartu, lecz przedstawicielką zamieszkującego kraj gatunku „dziewica polska”. O wiele bardziej zagadkowo prezentuje się natomiast autor i zarazem bohater wiersza. Niewiarowski wydobywa na plan pierwszy jego skłonność do pisania „rzeczy niewyraźnych i mistycznych”. Wiersz *Do Tytusa M.* mieści się wśród wolnych od tych skaz wyjątków.

Pisząc o ułomnościach Norwidowego talentu, felietonista mimowiednie wzmocnił wątek bezsilności, lichoty zawarty w samym, doskonałym jego zdaniem, utworze. Felietonowy komentarz sprawił, że wiersz ów dobitniej mówił o niemożności niż o portrecie: bohater wiersza nie może przyjść do Tytusa, nie może o własnych siłach wydostać się poza „limbów bramę”. Dopowiedzieć by można, że motyw orfejski wykorzystał Norwid, nie by mówić o mocy poetyckiego oddziaływania, lecz dla zakrycia własnej niemocy klęską poety nad poetami.

Motyw bezsilności w wierszu Norwida współgra z poruszonym wcześniej przez felietonistę tematem zamilknięcia muz poetyckich. Niewiarowski wymienia ledwie kilka świeżo publikowanych utworów. Parę zdań poświęca specyfice talentu Deotymy. Poetów z ich milczenia rozgrzesza, szuka winy

³⁶ *Gwiazdka* s. 29-30.

raczej po stronie publiczności, która przedłożyła „korzyść i praktyczność” nad piękno, Giełdę uczyniła Panteonem. On sam, skoro szuka do swoich felietonów pereł poetyckich, nie podziela w tym względzie powszechnego wyboru. Ów estetyzm – „nowe bałwochwalstwo” – nie zyskał aprobaty w „Wiadomościach Polskich”. Z emigracyjnej perspektywy kult wieszczca, potęgi twórczej wyradzał się w adorację piękna uprzedmiotowionego, zdrobniałego.

Wiersz *Do Tytusa M.* łączy się z „nowym bałwochwalstwem” przez motyw urzeczenia portretem. Portret, a nie żywy człowiek, ma skłonić piękność z kwiatkiem do szalonej eskapady. Również w felietonie Niewiarowskiego pojawia się motyw magii przedmiotów. Felietonista ogląda wystawy sklepowe, by stwierdzić, że nigdy jeszcze towary „nie zalecały się tak napastniczo spojrzoniom przechodniów. Zdaje się, że te wszystkie jedwabne i kaszmirowe łachmanki, wyglądając przez ogromne szyby kryształowe wołają różnokolorowym chorem: Kupujcie nas! Stróście swoją istotną biedę w te kunsztowne draperje – kupujcie nas! Choćby za cenę krajowego bankructwa [...]”³⁷. Esteta wybiera sobie obiekt do podziwiania. Rozkochuje się w nim, ożywia go swoim uwielbieniem. Towary z wystaw atakują przechodniów, obezwładniają, przytłaczają liczbą. Felieton, który wabi, sytuuje się w pół drogi między dziełem sztuki a towarem. Skraca dystans między nimi.

Dziennikarz „Wiadomości Polskich”, przeciwnik felietonu, nie aprobował wszechobecnego w prasie warszawskiej tonu „zadowolenia z siebie i ze wszystkiego”. Ton ów sugerował, że w kraju pogodzono się z niewolniczym status quo. Rozmywał granice, wszystko ze wszystkim godził.

Można by sądzić, że wiersz *Do Tytusa M.* w otoczeniu felietonowym przemienił się w skądinąd nienawistne Norwidowi cacko. W albumie Maleszewskiego, towarzysząc portretowi autora, zachowywał z nim bezpośredni związek. Na tyle zresztą silny, że naruszał albumową normę. W *Gwiazdce* przewidziano dlań nową lokalizację: panieński sztambuch. Skutkiem tego manewru wiersz nieodwracalnie gubił kontakt z autorem. Podmiotowe gesty traciły wyrazistość wśród rześkiej krzątaniny felietonisty. Pod etykietę „oryginalność języka” trafiły znamienne dla utworu ambiwalencje i niekoherencje.

Aczkolwiek Niewiarowski nie odczytał wiersza z uwagą, ale go pierwszym wejrzeniem uwielbił, strofy *Do Tytusa M.* sprzęgły się ze światem spostrzeżonym w przelocie ściślej, niż by wynikało ze sformułowanej intencji autora felietonu. W albumie Maleszewskiego wiersz Norwida znalazł się na swoim miejscu przez osobę adresata i portret jako temat, w felietonie obcością nie

³⁷ Tamże s. 7-8.

raził przez to, co w nim niespójne, niepewne, ironiczne. Po lekturze wiersza czytelnik nie potrafi odpowiedzieć twierdząco bądź przecząco na pytanie, czy Norwid chce swojego portretu. Podobny kłopot sprawiłaby mu *Gwiazdka*: nie da się rozstrzygnąć, czy felietonista wedle jego własnych słów żyje w wieku „postępu” czy „zepsucia”, stąpa po drodze „ciernistej” czy spieszy do „bram spekulacji”. Zdarza się nawet, że jawnie odmawia zajęcia stanowiska. W części szóstej *Gwiazdki* stwierdza panującą wśród warszawian wesołość. Czy mają powody się radować, czy wdzieli „wesołą maskę”? „Nie chcę badać” – ucina wątek Niewiarowski. Odmawiając badania źródeł warszawskiego śmiechu, wzmacnia drugą ewentualność, a więc poniekąd – znaczącym przemilczeniem – ujawnia własny punkt widzenia. Czytelnik miałby powody sądzić, że felietonista więcej i jaśniej powiedzieć nie może. Interpretację tę zakłóca jednak akcent położony na wolę piszącego: nie bada, bo nie chce. Czy pisze „nie chcę”, żeby się popisać asercją i niezależnością, czy żeby zamaskować własną bezsilność? Czy sam przed sobą udaje, że wolno mu przynajmniej nie chcieć? Pytania te nie przybliżają do odpowiedzi. Nie przenikną „motylej szaty”. Felieton przypomina całun tkany przez Penelopę dla zmylenia zalotników.

Kłopotliwa do rozpoznania modalność wypowiedzi poetyckiej Norwida miała swoje źródło w stanie czy statusie limbowym piszącego. Wypowiedź felietonisty sprawiała analogiczne wrażenie z całkiem innego powodu. Niewiarowskiemu – jak sam uprzedzał – chodziło o efekt „lekkości i wytworności”. Pisał tak w zgodzie z wymaganiami gatunku, a nie pod wewnętrzną presją. Innymi słowy felietoniście wolno było tak pisać. Nawet w „Wiadomościach Polskich” nie sama poetyka felietonu budziła sprzeciw, ale jego prestiż. Felietonista, wcale do tej roli nie powołany, na gnijącym gruncie warszawskim zastąpił poetę w roli przewodnika duchowego. Nie w drodze uzurpacji przecież, ale z braku godniejszych konkurentów. W numerze „Wiadomości” z lutego 1857 r. wyklinano „literaturę dla literatury”, „sztukę dla sztuki”. Oczekiwano na „tajemnicze słowo, które byłoby kluczem do zamkniętej i pozornie zimnej piersi nowego pokolenia”. W tych samych „Wiadomościach Polskich” z 5 kwietnia 1856 r. przedrukowano mowę księdza Prusinowskiego wygłoszoną podczas mszy żałobnej ku czci Adama Mickiewicza. W mowie tej o pocie mówił kaznodzieja jako o „królu myśli i słowa”, „księciu serca i pieśni”, „hetmanie”³⁸. Autor wiersza *Do Tytysa M.* mógłby o sobie powiedzieć co najwyżej, że jest cieniem poety³⁹.

³⁸ „Wiadomości Polskie” 1856 nr 16 z 5 kwietnia.

³⁹ E. Kiślak swój szkic o *Quidamie* zatytułowała *Cień arcydzieła*. Zob. *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*. Red. E. Kiślak i M. Gumkowski. Warszawa 1996.

W r. 1857 Norwid nie planował jeszcze *Vade-mecum* i „skrętu poezji polskiej”. Pisał *Quidama*, w którym młodzieniec z Epiru, poszukiwacz prawdy i dobra, nim zginął przypadkiem na ulicy, zanotował: „Samotność znowu – każdy mi już znany –”. To samo prawie myślał pasażer „Cywilizacji”. To samo niecierpliwiło Norwida, kiedy pisał do Trębickiej, że nie lubi już tych wszystkich cieniów. Młody bohater *Quidama*, nim zginął, zdążył jeszcze pomyśleć:

Eureka! – wiem już, czemu trzeba jęku
I krwi – i widzieć, jak z lwem się kto bije,
Albo na ostrze piersią paść otwartą? –
By nie zapomnieć, żeś ż y w⁴⁰.

W r. 1857 pytał o swój los nieporadnym rymem dwudziestotrzyletni Mieczysław Romanowski:

Jam przedburzowiec, przekłete plemię!
A możem z piorunów jeden,
Co własnym sercem uderzy w ziemię,
Choć dziś tak cichy – i bieden⁴¹.

Mógłby jeszcze dopisać: „by nie zapomnieć, żeś ż y w”.
Swoją górę lodową napotkał pod Józefowem w kwietniu 1863 r.

POEMS WITH A DATE
CYPRIAN NORWID'S *DO TYTUSA M.* ['*TO TYTUS M.*']

S u m m a r y

The poem *Do Tytusa M.* has not enjoyed much popularity with Norwid's commentators. One reason why it is not regarded as important is that it was written to mark a particular, private occasion. The view that the poem was meant for momentary use is supported by where it was first made public: in the album of its addressee, the Polish pastellist Tytus Maleszewski, and then in the Warsaw feuilleton *Gwiazdka*. The present writer suggests that the poem should be

⁴⁰ *Quidam*. XVIII. PWSz 3, 177.

⁴¹ M. R o m a n o w s k i. *Żegnaj*. W: t e n ż e. *Poezje*. Zebrał J. Amborski. T. 1. Lwów 1883 s. 34.

interpreted within the context in which it first appeared, i.e. as an element of the public dispute of the years 1857-1860 concerning Polish art, relations between the Emigration and home, commercialization of culture, etc. If we consider the first placements of the poem bearing in mind the articles published in the Paris „Wiadomości Polskie” in 1857, the momentary quality associated with the album and the feuilleton reveals itself to have been rather a permanent disposition of the Warsaw intellectual circles, palpably felt since the defeat of the 1831 uprising. Owing to its theme (an intended portrait) and its album form, the poem occupies a place, not on the margins, but in the very midst of the heated discussion conducted in the home and emigration press.

The present author's interest in the public dimension of the poem is not to be taken to mean that she chooses to lose from view Norwid's poetic diction. The complexities of Norwid's idiom are signalled in the poem by the motif of the stone pine with its semantic associations, which must have been important to the translator of parts of the *Divine Comedy* and the *Odyssey*. In connection with that motif, the author considers the distinction between what might be called an „artistic” attitude and a condition thoroughly determined by biological, social and historical circumstances.

Transl. Adam Pasicki