

Zainteresowanie Norwidem wywołał w Japonii w r. 1957 film Andrzeja Wajdy *Popiół i diament* w związku z fragmentem z *Za kulisami*, poprzez który interpretowano przesłanie filmu (Bunzo Hashikawa i Kiyoteru Hanada). W latach 1966-1997 odnotowuje Kuyama obecność zarówno japońskich przekładów utworów Norwida, jak i wzmianek o nim w różnych publikacjach poświęconych polskiej literaturze, gdzie określono go jako „polskiego Baudelaire’a”.

Poczyniony tu przegląd nie oddaje wszystkich przedstawionych w poszczególnych artykułach zagadnień, starałem się jedynie wydobyć te, które przynoszą informacje o głównych tezach, które postawili autorzy oraz – ustosunkować się do niektórych z nich. Publikacja tego typu, jak książka *Norwid – nasz współczesny. Profecja i recepcja*, będąca zbiorem referatów przedstawionych podczas konferencji, siłą rzeczy jest niespójna i w jakiejś mierze hybrydalna; być może dlatego w jej tytule redaktor umieścił trzy problemy: współczesności, aktualności poety, rzekomej profecji i zagadnień recepcyjnych, które w mniejszym czy większym stopniu uobecniały się w 17 włączonych do publikacji wystąpieniach.

SŁAWOMIR RZEPczyński – dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Pomorskiej Akademii Pedagogicznej. Adres: ul. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk.

Tomasz K o r p y s z – „AUTOR I D Z I E W C I E M N O Ś Ć,  
BY WYDARŁ JEJ ŚWIATŁO” –  
O ROZJAŚNIANIU (?)  
CIEMNOŚCI (?) NORWIDA

*Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie.* Redakcja Jacek Brzozowski, Barbara Stelmazczyk. Kraków 2002 ss. 163.

Jak zaznaczają redaktorzy, tom *Rozjaśnianie ciemności* tworzą „m.in. studia i szkice pierwotnie wygłoszone jako referaty na konferencji zorganizowanej w ramach Roku Norwidowskiego w Łodzi w dniach 19-20 lutego 2002” (s. 7)<sup>1</sup>. Czytelnik nie dowia-

<sup>1</sup> Na marginesie – w krótkiej przedmowie *Od redaktorów* czytamy o Norwidzie jako „autorze rozprawki o *Tańcach polskich*”, co sugeruje, że Norwid napisał szkic poświęcony c z y j e m u ś artykułowi o tym tytule. Tymczasem jest on po prostu „autorem rozprawki *Tańce polskie*”.

Skoro mowa o pracy redakcyjnej – niekiedy w jednym tekście dwukrotnie pojawia się pełny adres bibliograficzny cytowanego dzieła. Tak jest np. w przypadku artykułu Wacława Borowego *Norwid poeta* – zob. s. 135 przyp. 32 i s. 138 przyp. 41. W indeksie z kolei niejednolicie

duje się jednak ani tego, które to teksty, ani tego, na jakiej zasadzie do książki zostały włączone pozostałe prace. W sumie jest ich dziewięć: trzy o charakterze ogólnym oraz sześć zogniskowanych wokół pojedynczych utworów.

Pierwszym tekstem ogólnym, otwierającym tom, jest artykuł Marii Cieśli-Korytkowskiej *Czy Norwid tańczył krakowiaka?* Zaskakujące i nieco prowokacyjne tytułowe pytanie, uzasadniane przez Autorkę tym, że Norwid i inni romantycy „sami się tańcem interesowali” (s. 9), pozostaje w szkicu bez odpowiedzi. Stanowi ono jedynie rodzaj atrakcyjnego konceptu, przedmiotem opisu jest zaś rekonstruowany na podstawie różnego typu tekstów stosunek Norwida do tańca jako swego rodzaju fenomenu kulturowego, nie tylko jako „czynności, skądinąd znanej od pradawnych czasów, o charakterze cielesno-muzycznym” [sic! – T. K.] (s. 10). Autorka poddaje analizie przede wszystkim szkic *Tańce polskie*, interpretując zawarte w nim (?) Norwidowskie poglądy na temat poszczególnych tańców.

Znak zapytania z poprzedniego zdania nie jest bezpodstawny. Oto bowiem z cytatu: „KRAKOWIAK. Jest to najoryginalniejsza kreacja z kreacji ludowych w Europie – cechą jej główną, że się składa z wersów improwizowanych w tańcu po dwa wiersze, ale wiersz pierwszy z drugim żadnego logicznego związku nie ma [...]” (PWsz 6, 386)<sup>2</sup> Autorka wysnuwa następujący wniosek: „Krakowiaka uznał Norwid za «najoryginalniejszą kreację z kreacji ludowych w Europie» z ewzględu na – [podkr. moje – T. K.] słowa improwizowane w czasie tańca, przy czym oryginalność polegać miałaby na wewnętrznej niespójności dwuwierszy krakowiakowych przyśpiewek, pozornej, wedle Norwida” (s. 12). Tymczasem Norwid pisze tu o dwu różnych rzeczach, formułuje uwagę wartościującą i opisową, ale nie sugeruje istnienia między nimi relacji przyczynowo-skutkowej. Nie stawia przecież tezy, że oryginalność krakowiaka wynika z jego wymienionej dalej głównej cechy. Niesłuszne są zatem emfaticzne zarzuty w stosunku do poety: „Twierdzenie [...] o krakowiaku jako «najoryginalniejszej kreacji» (ze względu na słowa przyśpiewek!) jest, w sposób oczywisty, niesłuszne: wspomniany paralelizm ludowy zauważyć można w przyśpiewkach towarzyszących różnym tańcom ludowym – Norwid musiał chyba o tym wiedzieć” (s. 12-13). Norwid niewątpliwie o tym wiedział i zapewne właśnie dlatego nie sposób u niego znaleźć poglądów, które mu przypisuje Autorka.

Nieco dalej uwagi poety: „MAZUR – kreacja estetycznie od krakowiaka wyższa, bo już nie połączona elementarnym, bliźnięcym sposobem tańca z improwizacją pieśni, ale cała samym tańcem w y r a ż o n a; toteż prawo obywatelstwa w Euro-

---

potraktowano nazwiska, które pojawiają się w tytułach utworów literackich. Odnotowane jest nazwisko Pauliny Richtoffen z tytułu wiersza Juliusza Słowackiego (s. 119), natomiast nie zaznaczono obecności nazwisk Walentego Pomiana Zakrzewskiego (s. 51), Juliusza Słowackiego (s. 55), św. Stanisława Kostki (s. 88), Bronisława Zaleskiego (s. 9, 148, 149) i Wojciecha Grzymały (s. 11) w tytułach utworów Norwida.

<sup>2</sup> Cytaty z pism Norwida za wydaniem: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 1-11. Warszawa 1971-1976 (dalej: PWsz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, kolejne – strony).

pie zyskała [...]” (PWsz 6, 386-387) Autorka komentuje tak: „Zauważmy: wyższość estetyczna mazura polegać by miała na «uwolnieniu» go od elementu pieśniowego (a nie zapominajmy, że to słowa pieśni krakowiaka czyniły zeń ową «oryginalną kreację»). Inaczej mówiąc: taniec (ruch wykonywany do muzyki, czy sama muzyka – tego poeta nie dookreśla) stoi w tym przypadku, w mniemaniu Norwida, wyżej od pieśni, od słów – od ludowej poezji” (s. 13). I dalej: „Waloryzowanie mazura odwołuje się do zgoła innych argumentów, niż w przypadku krakowiaka. Jakich? W pierwszym rzędzie do argumentu powszechnej znajomości (w salonach całej Europy tańczono mazura). W następnym dopiero – do argumentu wyższości dzieła muzycznego nad tanecznym i pieśniowym” (s. 14). W komentowanym tekście Norwida tymczasem nie ma przeciwstawienia taniec (ruch i/lub muzyka) : pieśń (słowa), jest natomiast przeciwstawienie – zarazem taniec (tańczenie) i śpiew (pieśń, słowa) : sam taniec (tańczenie bądź rodzaj utworu muzycznego). Wartościowanie Norwida jest zatem wynikiem tego, że „ducha” mazura można wyrazić samą muzyką, w przypadku krakowiaka konieczne jest zaś towarzyszenie tekstu. Poza tym poeta nie odwołuje się do argumentu powszechnej znajomości mazura „w pierwszym rzędzie”, jego zdaniem popularność tego tańca w Europie jest wynikiem tego, że może się on obyć bez słów stanowiących oczywistą barierę w zrozumieniu i przyjęciu przez nie-Polaków innych tańców.

I jeszcze jeden przykład. W liście do Wojciecha Grzymały Norwid tak komentuje przesyłany mu szkic *Tańce polskie*: „Oto, co zacząłem był mówić, chociaż nic w tym nowego, tylko że w porównaniu do klasycznej Grecji Francuzi rozumieją, a tak, jak im dziś zwykle s a m o p r z e z s i ę opisują, to zawsze tylko trywialne strony stają się popularne – np. p o l k a! – d u c h a zaś ani rusz nie wiedzą...” (PWsz 8, 175). Jak interpretuje to Autorka? Nawiązując do wcześniej przytoczonych słów poety na temat tańców hinduskich, pisze: „Z podobnym lekceważeniem wypowiadał się Norwid o zamiłowaniu Francuzów do tańca (tańczenia)” (s. 21)...

Przykładów interpretacyjnych nieporozumień jest w artykule więcej. Pozostawiając je już bez komentarza, wspomnę jeszcze, że nie sposób zgodzić się z sugestią, iż Norwid miał „pobłażliwy nieco stosunek” do dumki (s. 17), że jego zdaniem „to, co ludowe, jest prymitywne, i zyskuje na wartości dopiero wówczas, gdy wkroczy w świat kultury wyższej, to znaczy (u Norwida) możliwej do zrozumienia przez ogół jej odbiorców” (tamże), że w jego „hierarchii wartości estetycznych” „najniżej stoi słowo pieśni, najwyżej zaś – sama muzyka” (s. 19).

Szkic Marii Cieśli-Korytkowskiej zawiera wiele ciekawych spostrzeżeń. Autorka zestawia w nim Chopina i Norwida ze względu na ich stosunek do tańca (choć moim zdaniem niepotrzebne było przywoływanie aż ponaddwustronicowego zestawienia cytatów z listów Chopina), wskazuje na negatywne wartościowanie tańców przez Norwida, wynikające m.in. z ich związku z życiem salonowym, stawia interesującą, choć kontrowersyjną tezę, że „«cielesność» tańca była Norwidowi ewidentnie niemiła” (s. 20). Wszystko to jednak nie równoważy ogólnego wrażenia nieporozumienia interpretacyjnego i poczucia, że dobór, a zwłaszcza analiza cytatów miały ilustrować powziętą z góry tezę. Tymczasem obrazów tańca i tancerzy oraz wzmianek o nich jest w twórczości

Norwida stosunkowo dużo i nie są one tak jednostronne, jakby je chciała widzieć Autorka<sup>3</sup>.

Wielowątkowy tekst Józefa Franciszka Ferta *Poezja i publicystyka (Przyczynek do sporu Norwida ze współczesnością)* dzieli się na trzy części. W pierwszej – *Kluczowe pytania* – Autor, wychodząc od cytatu z rozprawy Edwarda Dembowskiego na temat tego, czym jest poezja, rozważa zasadniczy problem relacji między poezją a rzeczywistością. Przypomina też debiut Norwida i jego wręcz entuzjastyczne przyjęcie, ale też dość szybko pojawiające się głosy krytyczne, wynikające m.in. stąd, że poeta, przez całe życie uczestniczący w życiu oficjalnym, w świecie salonów, jednocześnie ostro je atakował i już od swoich juveniliów „rozpoczął budowanie własnej, niepowtarzalnej «przestrzeni sporu»” (s. 33). W owej przestrzeni mieściło się bardzo wiele zjawisk, postaw i przemian, z którymi Norwid polemizował bądź wręcz walczył. „Już w fazie wstępnej tej twórczości – pisze Józef Fert – dotykamy zaczątków oryginalnej myśli (i postawy życiowej), dopuszczającej do głosu i artystycznej artykulacji krytyczne oceny przełomu cywilizacyjnego [...] w wersji zdechrystianizowanej i zdehumanizowanej” (s. 35). Odrębność Norwida, ale też swoistość całego środowiska Młodej Piśmienności Warszawskiej, pozwala Autorowi postawić tezę (rozważaną już swego czasu m.in. przez Marię Żmigrodzką i Zofię Trojanowiczową), że twórczość pokolenia Norwida, debiutującego w okolicach roku 1840 stanowiła swego rodzaju wewnątrzromantyczny przełom. Józef Fert zwraca przy tym uwagę na to, że nie tylko publicystyka, ale i teksty literackie tego okresu są wyraźnie zakorzenione w rzeczywistości i dziś pozostają nieczytelne dla tych, którzy podczas ich lektury nie potrafią uruchomić różnorodnych kontekstów epoki. Jak obrazowo pisze: „Czuły czytelnik dziewiętnastowieczności – zresztą, wszelkiej przeszłości – znajduje się najczęściej w roli archeologa. I nie pomogą żadne sentymentalne zwroty do «późnych wnuków», jeśli zawiedzie łopata archeologa-filologa” (s. 34).

Druga część szkicu nosi wymowny tytuł *Podróżnik – Uciekinier – Pielgrzym*. Autor przypomina w niej emigracyjną drogę poety – od pierwszych podróży, przez berliński epizod więzienny i ożywione kontakty z różnymi środowiskami emigracyjnymi, aż po narastający konflikt z otoczeniem. Wskazuje przy tym na to, że Norwid, „odkrywszy cenę i wartość oporu” (s. 41) nigdy „nie zrezygnował z prawa – pojętego może nawet nie jako przywilej, lecz raczej jako powołanie i obowiązek – różnienia się z całą swoją współczesnością, biorąc za świadka swej sprawy Sokratesa” (tamże).

Tytuł trzeciej części tekstu Józefa Ferta – *Siła odniesienia* – nawiązuje do jednego z jego wcześniejszych tekstów<sup>4</sup>, a zarazem do znanego wiersza *Moralności*. Autor

---

<sup>3</sup> W r. 2002 ukazały się dwa teksty poświęcone opisywanej przez Autorkę tematyce: D. Klimanowskiej CSSF *Taniec – współtwórca znaczeń literackiego dzieła Cypriana Norwida*. W: *Taniec i literatura*. Red. E. Czaplejewicz, J. Potkański. Pułtusk-Warszawa 2002 s. 129-182 oraz D. Plucińskiej *Obrazy tańca w liryce Norwida*. Tamże s. 183-210.

<sup>4</sup> Zob. J. F e r t. „Od niesienia” czy „odniesienia”? *Na marginesie wiersza Norwida „Moralności”*. „Studia Norwidiana” 1:1983 s. 111-120.

przypomina tu m.in. poglądy poety na temat mistycyzmu i towianizmu oraz jego konflikt z Mickiewiczem, co z kolei pozwala mu przejść do, niestety tylko fragmentarycznej, analizy dwóch utworów poświęconych Mickiewiczowi: *Do A. M.* z poematu *Salem* oraz epitafijnego *Duch Adama i skandal*. Ten drugi, z trudem poddający się interpretacji, jest kolejnym Norwidowym dziełem, w którym „istotną rolę interpretacyjną odgrywa aktualizacja jakichś «zewnątrznych» treści” (s. 48), a odniesienie do rzeczywistości pozajęzykowej i pozatekstowej stanowi niezbędny warunek prawidłowego odbioru. Zdaniem Autora – i jest to teza, z którą nie sposób się nie zgodzić – niemal wszystkie teksty Norwida mieszczą się między biegunami wyznaczanymi przez z jednej strony „poezję czystą”, z drugiej zaś „publicystykę” i zawierają elementy charakterystyczne dla obu tych skrajności. Józef Fert polemizuje przy tym z często formułowaną tezą, że w dorobku Norwida znajduje się wiele wierszy okolicznościowych, czysto publicystycznych, a przy tym dydaktycznych – utworów niosących istotne przesłanie intelektualne, ale słabych artystycznie. Nawiązując do znanej Norwidowskiej metafory pisze, że „Norwid nie zrobił ze swej poezji «chińskiej kobiety» i kazał jej – niczym Homerowskiej Nausikai – prac u rzek babilońskich domowe brudy. Kazał jej być sztuką użyteczną” (s. 48). U podstaw takiego właśnie programu artystycznego Autor widzi z jednej strony osobiste doświadczenia i sytuację poety, z drugiej zaś – historyczne uwarunkowania oraz wpływ epoki. Tekst kończy znaczący cytat z *Do Walentego Pomiana Z.* oraz wymowny komentarz Józefa Ferta, będący też jedną z zasadniczych tez artykułu: „poezja nie tylko może, ale niekiedy po prostu musi być publicystką” (s. 50).

Barbara Stelmaszczyk w szkicu *Autoportret poety z kobietą w tle. O liryce Norwida* po wstępnej ogólnej charakterystyce twórczości autora *Promethidiona* stawia kontrowersyjną tezę, że cała jego poezja była „formą wyznania, pamiętnikiem, zapisem osobistych przeżyć w rzeczywistym świecie” (s. 54) i miała mu zastąpić brak realnych kontaktów i rozmów. Szczególną grupą tekstów stanowiących „poetycki autoportret intymny Norwida” (tamże) stanowią utwory, w których „na różny sposób uobecnia się kobieta” (tamże). Nie chodzi przy tym np. tylko o erotyki, ale o bardzo różne wiersze, postać kobiety bowiem „jest znaczącym elementem w obrazie świata, którego poeta doznaje” [sic! – T. K.] (tamże).

Autorka wyróżnia dwie Norwidowskie wizje kobiet związane, Jej zdaniem, z jego sposobem postrzegania świata. Pierwszy to wizerunek „kobiety idealnej i będącej personifikacją idei” (s. 56), w którym kobieta występuje „w alegoryczno-symbolicznej funkcji piękna i prawdy” (s. 55). Drugi „odnosi się do obszaru współczesnej rzeczywistości i ma cechy przenikliwego realizmu w widzeniu kobiety w świetle społecznych funkcji, jakie ona pełni i na tle obyczajowości epoki” (s. 56). Wizerunek pierwszy jest, zdaniem Barbary Stelmaszczyk, „zasadniczym elementem konstrukcyjnym i semantycznym w wierszu-poemacie *Epos-nasza. 1848*. W tej poetyckiej opowieści o własnych duchowych peregrynacjach w poszukiwaniu prawdy poeta sytuuje kobietę w centralnym miejscu poematu i w najwyższym punkcie ludzkich marzeń. To ku niej wiodą wszystkie ścieżki w wędrówce bohatera [...]” (s. 56). Konsekwencją takiego ujęcia utworu jest np. stwierdzenie, że błędni rycerze „poświęcają życie na odna-

leżenie idealnej Dulcynei, Pani godnej rycerskiego serca” (s. 58-59), a „U zwieńczenia Norwidowej drogi w górę człowieczeństwa jest [...] kobieta: umiłowana, zaklęta w ludzkim marzeniu o pięknie i prawdzie, a w swojej Osobie nigdy nieodstłonią” (s. 60). Nie sposób się z tym zgodzić – bohater utworu, podobnie zresztą jak jego duchowy patron Don Kichot, nie wędruje przecież do Dulcynei. „W najwyższym punkcie ludzkich marzeń” znajduje się tu raczej prawda (lub Prawda) – dążenie do niej i walka o nią oraz za nią jest podstawowym powołaniem bohatera. Z jeszcze jednym tropem interpretacyjnym wypadnie mi się przy tej okazji nie zgodzić. Pisząc o konflikcie bohatera ze społecznością, Autorka stwierdza: „poeta jeszcze raz zaznacza swój dystans gorzko-ironicznym przesłaniem: *Szczęść-że im, Panie...*” (s. 59). Moim zdaniem słowa te, mimo niewątpliwie gorzkiej tonacji, są wypowiedzianymi serio słowami modlitewnej prośby za „nieprzyjaciół”<sup>5</sup>. Bezdiskusyjne jest natomiast to, co Autorka pisze o baśni i eposie rycerskim jako inspiracji czy tle dla tekstu Norwida. Niewątpliwie ma też rację, gdy podkreśla, że w utworze *Epos-nasza* „idea kobiety nie ucieleśnia się w ziemskim kształcie” (s. 57) i że dla Norwida w ogóle charakterystyczne jest przekonanie, że „jedyną człowiekowi dostępną prawdą w *Civitas terrena* jest niestrudzone dążenie ku prawdzie” (s. 58).

Drugi, kontrastowy wobec pierwszego, wizerunek kobiety obecny w twórczości lirycznej Norwida, ukazujący ją jako przedstawicielkę negatywnie ocenianej współczesności, jak słusznie pisze Barbara Stelmaszczyk, „nie jest bez związku z Norwidowskim myśleniem o własnej epoce jako nie-epopeicznej” (s. 61). Kobieta jest tu opisywana zwykle jako nieautentyczna, nie w pełni wolna osoba uwikłana w świat salonu, a spotkania z nią w tej przestrzeni przynoszą bohaterowi lirycznemu „bolesną świadomość sprzeczności, zgrzytu, dysharmonii” (s. 61).

Po rozbudowanych, w wielu punktach kontrowersyjnych rozważaniach poświęconych *Epos-naszej* Autorka przywołuje kilka wierszy Norwida, w których „kobieta bywa przedmiotem osobistych uczuć, fascynacji i miłości bohatera lirycznego [...] albo występuje w roli faktycznego lub domniemanego rozmówcy” (s. 61). We wszystkich tych tekstach Barbara Stelmaszczyk zauważa, co jest bardzo ciekawą obserwacją, ładunek ironii i autoironii, która dotyczy dwu wyróżnionych przez nią typów bohatera lirycznego: „i bohatera czulego, i etycznego, a wynika stąd, że zarówno uczucie miłości, jak i postawy etyczne bohatera są w rażącej kontraście wobec pozorów i konwencjonalnej powierzchowności zachowań społeczeństwa, które kobieta z jego liryków reprezentuje” (s. 62). Prawdziwe, głębokie spotkania z taką kobietą nigdy nie dochodzą do skutku i właściwie nie mają szans powodzenia. Nieudane próby takiego kontaktu opisuje Autorka na przykładzie czterech wierszy: *Czemu, Beatrix, Co? jej powiedzieć* i *Marionetki*. Krótkie, lecz bardzo interesujące analizy tych utworów skupione są przede wszystkim na niemożności porozumienia bohatera lirycznego z kobietami. Więcej uwagi Autorka poświęca jedynie *Marionetkom*, w subtelny sposób dogłębnie interpretując m.in. skomplikowane „dwustopniowe zironizowanie” (s. 67) podmiotu tego wiersza.

---

<sup>5</sup> Szerzej na ten temat zob. T. K o r p y s z. *Kilka uwag na temat Norwidowskiego rozumienia zwrotu „Szczęść Boże”*. „Prace Filologiczne” 43:1988 s. 258-263.

Na zakończenie tego omówienia jeszcze jedna uwaga – w kontekście wielu bardzo interesujących i zasadniczo słusznych uwag Autorki zaskakujące są dokonywane przez nią wybory prac, na które powołuje się w przypisach. Oto np. wspominając o całości (s. 55), odsyła jedynie do ważnej książki Grażyny Halkiewicz-Sojak *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, całkowitym milczeniem pomijając choćby tom zbiorowy *„Całość” w twórczości Norwida*<sup>6</sup>, w którym tytułowe pojęcie zostało poddane wieloaspektowej analizie przez liczne grono badaczy. W kolejnym przypisie jako przykłady prac poświęconych światu wartości Norwida i jego rozumieniu prawdy Autorka przywołuje tekst Błońskiego *Norwid wśród prawników*, artykuł Elżbiety Feliksiak *Norwidowski świat myśli* oraz... książkę Kasperskiego *Świat wartości Norwida*. Czy ten wybór jest wynikiem nieznamomości ogromnej literatury przedmiotu czy też świadomej strategii interpretacyjnej? Tak czy inaczej nieprzywołanie choćby przykładowych prac poświęconych wartościom chrześcijańskim w twórczości autora *Modlitwy* czy też szczegółowych opracowań pojęcia prawdy (i Prawdy) zafalszowuje i Norwida, i norwidologię<sup>7</sup>.

Krótki szkic Zofii Trojanowiczowej *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* nie jest interpretacją w sensie ścisłym. Autorka omawia jedynie wybrane fragmenty utworu i wskazuje na jego główne przesłanie, pozostawiając niektóre frazy bez komentarza. Rozpoczyna swoje rozważania od przypomnienia sylwetki adresata wiersza – skrzypka Nikodema Biernackiego oraz ustalenia dyskusyjnej datacji tekstu na podstawie epistolografii Norwida. Następnie dokonuje interesującego zestawienia losów autora i adresata wiersza w roku jego powstania – 1857: „Dla poety był to [...] rok beznadziejnych i upokarzających starań o wydanie poematu *Quidam*, siedemnasty rok drogi poetyckiej układającej się, jako kariera, coraz mniej fortunnie i bez widoków na poprawę. Dla skrzypka rok 1857 był rokiem intensywnej edukacji i przygotowań do wielkiego koncertu” (s. 75). Jak dalej pisze Zofia Trojanowiczowa, mimo pewnych podobieństw obu biografii artystycznych w zasadzie układały się one biegunowo: „poeta coraz bardziej ginął z oczu publiczności, skrzypek rósł w jej oczach, wzbudzał zainteresowanie” (s. 76).

Dalszą część tekstu wypełniają uwagi na temat samego utworu. Autorka zwraca uwagę m.in. na to, że obie części wiersza, mimo swej wyraźnej różnorodności, są zarazem bardzo podobne ze względu na formę, są bowiem regularnymi jedenastozgłoskowcami ze średniówką po piątej sylabie (s. 79). W pierwszej części za najważniejszy

<sup>6</sup> *„Całość” w twórczości Norwida*. Red. J. Puzynina, E. Teleżyńska. Warszawa 1992.

<sup>7</sup> Norwidowskiemu rozumieniu pojęcia prawdy poświęcone są choćby prace J. Puzyniny *„Prawda” w poematach Norwida*. „Studia Norwidiana” 9-10:1991 s. 5-26 i *Językowy obraz prawdy w twórczości Norwida*. „Ethos” 1992 nr 4 s. 59-67. Słowo „prawda” (oraz jego derywaty) stało się też artykułem hasłowym w pierwszym tomie słownikowych zeszytów tematycznych – *Słownictwo etyczne Cypriana Norwida. Część 1: prawda, fałsz, kłamstwo*. Red. J. Puzynina. Warszawa 1993. Wielokrotnie pisano również o chrześcijańskim rozumieniu prawdy (i Prawdy) w pismach Norwida. Bibliografia literatury poświęconej wartościom chrześcijańskim obecnym w dziele poety jest tak bogata i zarazem tak znana (?), że pozwolę sobie nie podawać żadnych przykładów.

można, zdaniem Zofii Trojanowiczowej, uznać „problem artyzmu, popisowy pokaz sztuki utrwalania w języku poezji zachwyty nad grą skrzypka. Po przeczytaniu części pierwszej nie mamy wątpliwości: wielkim artystą jest ten, który wrażenia wywołał, i wielkim artystą jest ten, który je utrwalił” (s. 79). Część druga wiersza ma natomiast charakter bardziej dyskursywny, choć zarazem odwołuje się tu Norwid do modelu baśniowego. Jednym z podstawowych problemów tego fragmentu jest przy tym kwestia prawdy i kłamstwa w sztuce. Autorka, rozważając to zagadnienie, przywołuje uwagi Władysława Stróżewskiego na temat analizowanego wiersza, odsyła też do Giambattisty Vico, wreszcie do tekstów samego Norwida. Jak stwierdza, druga część utworu „ironicznie poucza, jak można uniknąć losu artysty zapomnianego, zbędnego. Oto najpierw trzeba zdobyć sławę, pójść na kompromis z publicznością, otrzymać od niej laury. Dopiero potem można tej samej publiczności mówić bezpiecznie prawdę o niej [...]” (s. 81). Chyba słusznie widzi tu Autorka echo własnych doświadczeń Norwida.

Podsumowując swoje rozważania, Zofia Trojanowiczowa stwierdza, że wiersz *Do Nikodema Biernackiego* jest jedną z wielu Norwidowych prób „sproblematyzowania sytuacji artysty we współczesnym świecie. Jest sygnałem klęski romantycznego pojmowania stanowiska twórcy, jego praw do niezależności i wolności” (s. 81).

Grażyna Halkiewicz-Sojak w artykule *Wiersz dedykacyjny poprzedzający broszurę „O sztuce (dla Polaków)”* interpretuje tekst pozostający, podobnie jak inne wiersze dedykacyjne, „w cieniu donioślejszych od nich i budzących większe zainteresowanie badaczy utworów poprzedzonych dedykacją” (s. 83). Autorka słusznie zwraca uwagę na to, że analizowany utwór jest wart baczniejszej uwagi choćby dlatego, że wyraźnie przekracza poetykę i funkcję wiersza dedykacyjnego (s. 84). Jednym z podstawowych problemów jest już pytanie o adresata, którym jest jakaś zbiorowość, a właściwie dwie zbiorowości, gdyż adresaci pierwszej części zostali wyraźnie przeciwstawieni adresatom części drugiej, a ponadto „Norwid nie tyle dedykuje im swój utwór, ile raczej zapowiada ich los; wobec pierwszych formułuje przestrożę, wobec drugich – pocieszenie” (s. 85).

Pierwszą część utworu Autorka poddaje dogłębnej, subtelnej analizie, odwołując się przede wszystkim do obrazów ewangelicznych, ale także do Norwidowskiego wiersza [*Na pomnik grobowy Świętego Stanisława Kostki...*] oraz do malarskich przedstawień scen męki Chrystusa i zwycięstwa Maryi nad szatanem. Wszystkie te konteksty okazują się jednak niewystarczające i ostatecznie Autorka odczytuje pierwszą część wiersza przez pryzmat poprzedzonej nim rozprawki *O sztuce (dla Polaków)*, a zwłaszcza zawartych tam rozważań na temat sztuki i piękna – rozważań zilustrowanych obrazem kwiatu i kwitnięcia, niezbędnych do późniejszego wydania plonu. Jak pisze Grażyna Halkiewicz-Sojak, „Sztuka z jej niezbywalnym dążeniem do ideału piękna jest w kulturze tym, czym w naturze czas kwiatów. Tę prawdę chcą zniszczyć ci, których pierwsza strofa prezentuje jako niedosłych oprawców. Ewangeliczna stylizacja poetyckiej sytuacji sugeruje, że taki zamach jest zarazem agresją wobec Bożego ładu świata. Dedykuję wam ten utwór, boście grzeszni – wydaje się ostrzegać autor i pobrzmiwa tu raczej przestroga moralisty przekazującego ważne prawdy niż głos autora dzielącego się słowem z godnym zaufania czytelnikiem” (s. 89-90).



Adresaci drugiej części wiersza, którzy „jeszcze serca mają szczątek”, są, jak pisze Autorka, „otwarcie na piękno i prawdę” (s. 90). Dwukrotnie użyty w tym fragmencie przymiotnik „wielki” pozwala przy tym „odczytywać dedykację jako ogniwo w Norwidowskiej refleksji nad wielkością człowieka” (tamże). Widziani w ten sposób i pozytywnie wartościowani adresaci za swoją postawę otrzymują nagrodę, co Norwid zapowiada, wyraźnie odwołując się do obrazów z Apokalipsy. Dzięki biblijnej stylizacji obecnej w całym tekście dedykacja „staje się deklaracją autorskich intencji, związłym poetyckim wstępem do szkicu o sztuce. Autor deklaruje, że będzie mówił o pięknie i jego historycznych realiach, ujmując temat w dwóch perspektywach. Pierwszą z nich wyznacza tradycja skumulowana w dziejach, drugą – metafizyczną – Biblia, a zwłaszcza jej obietnice zawarte w *Objawieniu św. Jana*” (s. 91).

Do rozważań na temat adresatów utworu chciałbym dodać drobną uwagę natury polemicznej. Autorka pisze: „«Czarni» adresaci dedykacji znieważają «Historię» i «Prawdę»; pozytywni – mają odwagę «czcić» ją «myślą wielką»” (s. 90), sugerując tym samym, że chodzi tu o stosunek do Prawdy. Tymczasem w utworze Norwida czytamy tylko tyle: „Tym zaś, co, serca jeszcze mając szczątek, / Nie powstydzili się wielkich pamiątek / Myślą czcić wielką” (PWsz 6, 335, zob. też PWsz 1, 298), mowa jest zatem jedynie o czci okazywanej jakimś pomnikom przeszłości. Nie zmienia to, rzecz jasna, wartościowania i ogólnej wymowy tej części wiersza.

Grażyna Halkiewicz-Sojak nie poprzestaje na uniwersalnym odczytaniu całego tekstu i próbuje dociec, do kogo konkretnie można odnieść Norwidowską dedykację. Odwołując się do danych biograficznych, pisze: „Ci z pierwszej strofy to nie tylko Klaczko, ale i ci wszyscy, którzy z lekceważeniem i nonszalancją traktują myśl pisarza – gubią rękopisy i uskarżają się na ciemność mowy, nie chcąc dostrzec i podzielić refleksji o powadze sztuki. Ci z drugiej strofy, którzy «serca mają szczątek» (Zaleski, Zakrzewski, Nabelak) – nieudolnie często, ale z trafną intuicją odczytują doniosłość Norwidowskiego przesłania i próbują scalić to, co rozproszone” (s. 93-94). Pozwolę sobie nie zgodzić się z aż tak jednoznaczną interpretacją<sup>8</sup>, która zresztą wydaje się przynajmniej niekonieczna. Jak pisze w ostatnim zdaniu szkicu sama Autorka: „Z Norwidowskiego wiersza wpływający czas usunął [...] doraźność i cechy pamfletu; z jego przesłania pozostało uniwersalne ostrzeżenie przed manipulowaniem prawdą o historii i sztuce” (s. 94).

W szkicu *O dwóch wierszach „na zgon Józefa Zaleskiego”* Grażyna Szymczyk analizuje i interpretuje dwa Norwidowskie teksty: [*Na zgon Józefa Zaleskiego*] i *Na zgon ś.p. Józefa Z., oficera Wielkiej-Armii, rannego pod Paryżem, jednego z na-*

<sup>8</sup> Jeszcze jedna uwaga polemiczna – Autorka sugeruje, że przygotowując edycję lipską, Norwid „oczyszczał teksty z wątków, które, zbyt uwiłkane w kontekst, przesłoniłyby odbiorcy uniwersalne sensy zebranych utworów” (s. 94). Zdanie to, niewątpliwie prawdziwe, trudno jednak odnieść do analizowanego wiersza, raczej nie należy on bowiem do tych, które są „zbyt uwiłkane w okoliczności”. Odczytanie jego doraźnych odniesień nie jest – na co wskazuje sama Autorka – ani łatwe, ani oczywiste. Sądzę też, że niewiele łatwiejsze było dla współczesnych Norwidowi.

*czelników Powstania w Polsce*. Autorka przyjmuje przy tym założenie, że są to nie tyle dwie wersje, ile dwa autonomiczne utwory (oznaczane przez nią jako tekst A i tekst B), „których składniki znaczeniowe, po pierwsze (i oczywiste), są wspólne, ale też – po drugie – dopełniają się, i – po trzecie – niekiedy reinterpreterują” (s. 100). Kolejne wstępne założenie dotyczy typu lektury obu utworów – wzrokowej i słuchowej. Autorka zwraca uwagę, że tytuł pierwszego utworu jest to „tytuł «dla oka», obliczony na lekturę wzrokową” (s. 97)<sup>9</sup>, tytuł drugiego również „oprócz tego, że przynosi konkretną informację o bohaterze utworu, że ma swoje brzmienie, zwraca uwagę staranym uporządkowaniem graficznym” (tamże). Ten drugi jest przy tym, jej zdaniem, „ułożony [...] w kształt inskrypcji nakamiennej” (tamże), co Autorka tłumaczy m.in. pracami Norwida nad projektami nagrobków i pomników. Trudno jest mi zgodzić się z taką (trzeba przyznać efektowną) interpretacją, choćby dlatego, że przywoływany w artykule zapis z *Pism wszystkich* różni się od wersji rękopisu. Poza tym „inskrypcje nakamienne” nie miały przecież jednolitej postaci, takie a nie inne zaś ukształtowanie tytułu związane jest, po pierwsze, z jego treścią i nawiązuje bardziej do literackich niż nagrobnych epitafiów, po drugie, prozaicznie – z jego długością.

Uwagi o graficznym ukształtowaniu tytułów pozwalają Grażynie Szymczyk zakończyć fragment swych rozważań następującym wnioskiem ogólnym: „Uważam [...] (inaczej niż Zofia Mitosek, a w zgodzie z Norwidem) [sic! – T. K.], że jest to poezja wymagająca zarówno «widzącej», jak i «śpiewającej» lektury” (s. 99). Wniosek ten kończy fragment, w którym Autorka m.in. polemicznie zestawia obserwacje Zofii Mitosek i Tymona Terleckiego dotyczące roli muzyki, czy w ogóle rytmiczności, dźwięku w twórczości Norwida. Jej zdaniem wypowiedzi te są sprzeczne, co ma wynikać z tego, że „informacje odnoszące się do «ja» biograficznego przenoszone są na «ja» tekstowe” (s. 98). Autorka nie zauważa jednak zasadniczej różnicy – Zofia Mitosek pisze o stosunku Norwida do różnych dziedzin sztuki i nie sposób zakwestionować jej zdania, że Norwid „był malarzem i rzeźbiarzem, a nie muzykiem” (s. 97), Tymon Terlecki z kolei – o tym, że teksty poety często są zrytmizowane, że był on wręcz „osaczony przez obsesję rytmiczną, doznawał muzycznych objawień, nie liczących się z poetyckimi konwencjami i nawykami” (s. 98). Cytowane zdania nie są więc sprzeczne, dotyczą bowiem różnych aspektów twórczości poety.

W dalszej części rozważań Grażyna Szymczyk wchodzi w polemikę z Juliuszem Wiktoorem Gomułickim na temat czasu powstania tekstu. I znów nie sposób przyznać

---

<sup>9</sup> Autorka pisze o tym tytule: „Już w II wieku litery alfa i omega pojawiają się w napisach nagrobnych, zwłaszcza w katakumbach. Począwszy od IV wieku łączone są z monogramem Chrystusa, dla podkreślenia równości Syna z Ojcem. W utworze Norwida znaki te o k o l o n e z o s t a ł y [podkr. moje – T. K.] inicjałami zmarłego człowieka. Święty monogram staje się monogramem dla każdego” (s. 102). Pozwolę sobie nie zgodzić się z końcowym zdaniem. Wydaje mi się, że wpisanie symbolicznych znaków n a d inicjałami Józefa Zaleskiego (wyraźnie widać to na reprodukowanym w tomie autografie) oznacza po prostu włączenie zmarłego w tajemnicę śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, a przy tym „wyrażenie pełnego otuchy wyznania wiary w jedynie wiecznego Boga, który przyjmuje duszę śmiertelnego pielgrzyma do swego wiekuistego życia” (D. F o r s t n e r OSB. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990 s. 29-30).

jej racji. Oto bowiem fragment listu Norwida towarzyszący autografowi utworu: „To, co miałem zaszczyt do Pań pisać z pogrzebu wróciwszy – p i s a n e b y ł o p i e r w e j, n i ż l i d o w i e d z i a ł e m s i ę o o s t a t n i c h z g a s ł e g o c h w i l a c h i s ł o w a c h, o k t ó r y c h d o p i e r o t e r a z d o w i a d u j ę s i ę [...]” (PWsz 9, 130) komentuje ona następująco: „owo «z pogrzebu wróciwszy» odsyła do całości jednego z Norwidowych listów” (s. 101), co jest w oczywisty sposób niesłuszne. Poeta pisze tu właśnie o utworze [*Nazgon Józefa Zaleskiego*], napisanym wkrótce po pogrzebie, list zaś powstał zapewne kilka dni później, kiedy do Norwida dotarły już echa ostatnich dni zmarłego. O ostatnim zdaniu listu „Wiedziałem pierwej, jak zakończył, niżli dowiedziałem się, że zakończył” (PWsz 9, 130) Autorka pisze: „Zdanie to ma charakter sylleptyczny: «wiedziałem [...] jak zakończył» odnosi się do śmierci Chrystusa; «dowiedziałem się, że zakończył» – do śmierci pojedynczego człowieka. Tekst A mówi więc przede wszystkim, i wprost, o Chrystusie” [sic! – T. K.] (s. 101-102). Tezy tej i całego następującego po niej fragmentu rozważań trudno nie uznać po prostu za interpretacyjne nieporozumienie. Świadomym nadużyciem interpretacyjnym wydaje się natomiast kolejny wniosek Autorki wysnuty ze spreparowanych przez nią cytatów: „Zgon/skon bohatera tekstu B nabiera charakteru także i ponadhistorycznego, o czym dodatkowo informuje fakt, że tekst ten nie mówi już o konkretnym «pogodnej śmierci obrazie», lecz o «skonu pogodnego tonie»; to drugie sformułowanie ma walor uogólniający” (s. 103). Odpowiednie fragmenty tekstów Norwida mają następującą postać (podkr. moje – T. K.): „Może byśmy już dotąd zapomnieli o c h r z e ś c i j a ń s k i m pogodnej śmierci obrazie i o całości żywota dojrzałego” (PWsz 1, 380); „– Może byśmy już na śmierć zapomnieli / O c h r z e ś c i j a ń s k i m skonu pogodnego tonie / I o całości żywota dojrzałego...” (PWsz 2, 149). W obu przypadkach mówi się zatem nie tyle (czy nie tylko) o konkretnej śmierci, ile o chrześcijańskim obrazie (tonie) pogodnej śmierci (pogodnego skonu).

Kolejny fragment tekstu przynosi słuszne i interesujące wnioski, jakie wyciąga Autorka z porównania dwóch wersji Norwidowskich fraz o dwu boleściach (s. 104). Sprzeciw budzi jednak stwierdzenie, że kiedy Przedwieczny pochyla się nad ludźmi, to „Z tej bliskiej perspektywy «jęki człowiecze» brzmią jak kakofonia, toteż Bóg woli nie słuchać ludzkich narzekań. Słyszcy natomiast odgłos łamiącej się trawy, słyszcy więc – ciszę” [sic! – T. K.] (s. 104). Bóg jawi się tutaj zatem jako Ten, który troszczy się o stworzenie, ale już nie o „koronę stworzenia”, gdyż niemiłe mu są ludzkie narzekania... Norwidowski obraz tymczasem wyraźnie nawiązuje do fragmentu Ewangelii (co zresztą Autorka zaznacza), w tradycji Kościoła interpretowanego jako obraz wielkiej miłości i troski Boga-Stwórcy – Boga, który nie chce, aby ludzie cierpieli (i to z tego powodu nie chce słuchać ich jęków), nie chce, aby w ogóle cierpiało stworzenie, i dlatego zsyła pomoc czy pocieszenie. Wymowa tego fragmentu<sup>10</sup> jest, moim zdaniem,

<sup>10</sup> „Ucho Jego pełne jest Miłosierdzia, ani rade słuchać jęków człowieczych, lecz skoro się gdzie nadłamię trawa polna, upuszcza On na nią kroplę rosy” (PWsz 1, 380).

taka: skoro Bóg w swoim miłosierdziu widzi cierpienie pojedynczej trawy i reaguje na nie, to tym bardziej nie mogą pozostać niezauważone cierpienia i „jęki” człowieka.

W ostatniej części szkicu Autorka słusznie zauważa, że zawarty w obu tekstach obraz „Epoki” nie jest czarno-biały (jak się to często odczytuje), że nie można tu mówić o alternatywie. Różnica między „obydwoma szeregami kategorii [...] okazuje się różnicą stopnia. Dokończenia, zamknięcia i zgony także istnieją w «teraz», tyle że rzadziej mamy z nimi do czynienia” (s. 107). Interpretując wspomniane kategorie, Autorka wraca do wątku organizacji brzmieniowej analizowanych tekstów. I tu, obok cennych i interesujących spostrzeżeń, jak choćby zwrócenie uwagi na ciąg słów ewokujących dźwięki (poczawszy od „ucha”, skończywszy na „zatrząskaniu”), formułuje też uwagi, z którymi trudno się zgodzić. Pisze np.: „W tekście A, w którym nie działa arbitralna pauza wersyfikacyjna, trzykrotne «dlatego to» charakteryzuje się coraz to głośniejszą intonacją, stopniowaną też poprzez kolejne wzdłużanie przyimka: «więcej niż», «więcej niżli», «więcej daleko niżeli»” (s. 106). Moim zdaniem nie sposób tu mówić o głośniejszej intonacji, a jeśli już, to związana jest ona z podkreślonymi słowami „rozłamań”, „roztrząskań” itd. Tym bardziej że wspomniane połączenia w tekstach Norwida nie tworzą linearnego ciągu, lecz są każdorazowo rozbite rzeczownikiem – „więcej r o z ł a m a ń niż dokończeń”, „więcej r o z t r z a s k a ń niżli z a m k n i ę ć”, „więcej [...] ś m i e r c i niżeli z g o n ó w!” (PWsz 1, 380). Poza tym głośniejszą intonację zwykle mają wyrażenia krótsze, a nie dłuższe.

I ostatni przykład. „Także i proza oparta na mierze i liczbie, to jest rytmiczna proza retoryczna, doczekała się u Norwida krytyki” (s. 108) – taki wniosek wyprowadza Autorka ze znanego fragmentu listu do Bronisława Zaleskiego: „Prozy wcale nie ma i nigdy prozy na świecie nie było – to głupstwo-zupełne! C ó ż j e s t p e - r i o d???” (PWsz 9, 328). Myślę, że w tym przypadku komentarz jest zbędny.

Artykuł Grażyny Szymczyk wart jest uwagi choćby ze względu na pomysł uznania tekstów Norwida za dwie odrębne, autonomiczne całości, a w konsekwencji ich zestawienie i łączną interpretację. W kilku punktach daje to ciekawe rezultaty, większość odczytań Autorki budzi jednak poważne wątpliwości. Najważniejsze z nich przedstawiłem wyżej, bez komentarza pozostawiając kwestie mniej istotne, np. przywoływane przez Autorkę „erudycyjne” konteksty (s. 105, 108) czy nieprzekonujące marginesowe uwagi na temat wiersza *Co słychać?* (s. 108)<sup>11</sup>.

Wiersz *Memento* rzadko bywa przywoływany w literaturze przedmiotu. Tym cenniejsze jest zatem to, że Krzysztof Trybuś poświęcił swój tekst temu właśnie utworowi. Skromny tytuł „*Memento*” – *kilka uwag* nie oddaje bogatych, wielowątkowych (czasem

<sup>11</sup> Na zakończenie jeden drobiazg na temat przywoływanych (i nieprzywoływanych) przez Autorkę źródeł. Oto pisząc o różnicy między śmiercią i zgonem, przytacza ona znane w norwidologii równanie: „zgon = skon = s-kon = s-konanie = do-konanie”, odsyłając przy tym do książki Mieczysława Ingłota *Wyobraźnia poetycka Norwida*. Tymczasem sam Ingłot w przypisie lojalnie zaznacza, że równanie to nie jest jego autorstwa, ale że zaczerpnął je z pracy Stefana Sawickiego *Z zagadnień semantyki poetyckiej Norwida*.

może nieco zbyt dygresyjnych) rozważań Autora, napisanych charakterystycznym dla niego eseistycznym (miejscami wręcz poetyckim) stylem. Choć z drugiej strony szkic nie jest analizą i interpretacją wszystkich Norwidowskich fraz, lecz jedynie komentarzem do (a raczej wokół) części z nich. Autor zastanawia się m.in. nad genezą wiersza i źródłami wykorzystanych w nim obrazów (s. 112-113, 115, 121). Zwraca przy tym uwagę na inicjalne „widziałem” i taki sposób lirycznego wyznania sytuacji „pośród innych poetyckich świadectw tworzących wielki ciąg historii poezji opisowej” – od Horacego, poprzez Mickiewicza, aż po Różewicza (s. 113). Podkreśla też, że takie „widziałem” najczęściej zapowiada opis wrażeń z podróży i ilustruje to przykładami z utworów Słowackiego. W przypadku Norwida może być jednak inaczej: „Obraz orła [...] może mieć swoje źródło poza kurzawą drogi, źródło literackie i malarskie” (s. 115). Teza ta, choć chyba niesprawdzalna, wydaje się bardzo interesująca.

Sporo miejsca poświęca Autor subtelnej analizie tytułowego „memento”, wskazując przy tym na to, że utwór Norwida jest wierszem „o czasie i historii” (s. 117), ale poeta konsekwentnie „przechodzi od doświadczenia historii do doświadczenia przestrzeni” i z przestrzeni właśnie „czyni klucz do rozumienia zjawisk dziejącego się świata” (tamże). Jak pisze Autor, komentując opis wyrytych na wrotach różnorodnych i dość przypadkowych nazwisk, „Rozwiązując przestrzennie historyczny temat swego utworu osiągnął Norwid właściwą przestrzenną prezentacji równoczesność zjawisk. Jakby chciał powiedzieć, że żyjemy oto w epoce symultaniczności, w owym «pomiędzy», które pozwala na równoczesne bytowanie wielu rzeczywistości obok siebie” (s. 118). Nie tłumaczy to jednak, niestety, „reguł wiązania” i kolejności tych „śladów pamięci” (s. 119), które pozostają dla czytelnika nieczytelne. Nie jedyna to zresztą zagadka wiersza. Jak słusznie pisze Krzysztof Trybuś, „nad elegijnym obszarem historii, owym pomiędzy, unosi się tajemnica milczenia, kto wie, czy nie największa tajemnica tego utworu” (s. 120).

Tekst Krzysztofa Trybusia zawiera nie tylko „kilka uwag” na temat wiersza *Memento*, lecz także kilka ważnych obserwacji ogólnych. Oto jedna z nich: „Przypomnę najważniejsze zasady [...] światopoglądu [Norwida – T. K.]: po pierwsze – prawda o świecie i rzeczywistości przechowuje się w świecie i rzeczywistości, nie jest wytworem omnipotencji poznającego podmiotu; po drugie – prawda ta bywa ukryta; po trzecie – jej poznanie wymaga unaocznienia. Tu właśnie znaleźć można źródło parawizualności tej poezji, która tak często zmierza do alegoryzacji rzeczywistości” (s. 116).

Na zakończenie dwie uwagi polemiczne. Analizując wieloaspektowo tytułowe „memento”, Autor nie wspomina o jeszcze jednym, przynajmniej możliwym, odniesieniu tego słowa, a zarazem o jeszcze jednym aspekcie całego utworu. Wiersz kończy się przecież wyraźnym akcentem (auto)ironicznym. Również przez pryzmat ironii można zatem odczytywać próby zapisania się w historii wszystkich postaci, których nazwiska widnieją na „dębowych wrotach”. Przypomnę, że wszyscy tam wymienieni „Scyzorykami się zapisowali” (PWsz 1, 385) – nie sposób poważnie traktować takich prób utrwalenia swojego śladu. Być może więc Norwid w charakterystyczny dla siebie sposób gra znaczeniami (i konotacjami) użytego w tytule słowa i aktualizuje różne jego odniesienia, a *Memento* jest wierszem nie tylko o „czasie i historii”, ale też o próbach

pozostawienia po sobie „pamiętki” i utrwalenia swojego życia za wszelką cenę – nawet za cenę śmieszności.

I druga kwestia. Wers „Tam i na powrót darł się orzeł w dwoje” (PWsz 1, 385) Krzysztof Trybuś bardzo ciekawie, ale chyba niesłusznie, interpretuje jako modyfikację frazeologizmu „darty orzeł”. Przywoływane przez Autora znaczenia tego frazeologizmu wydają się zbyt odległe, trudno zatem zgodzić się z następującym wywodem: „Czy Norwidowa zamiana imiesłowu «darty» w czasownik [...] jest próbą reinterpretacji utartego zwrotu, próbą wyrwania orła z językowej skamieliny, przywodzącej na pamięć rozbiorowe realia? Jeśli tak, to pułapka historii ma tu odzwierciedlenie w pułapce języka, a dokonujący się proces defrazeologizacji okazuje się konsekwentnie przemyślanym przez poetę dopełnieniem tego, co dzieje się w warstwie przedstawieniowej” (s. 116)<sup>12</sup>.

Jacek Brzozowski swój artykuł „*Za wstęp (Ogólniki)*” – *uwagi o tekście, uwagi o wierszu* rozpoczyna od drobiazgowego, filologicznego zestawienia obu autorskich oraz najważniejszych edytorskich wersji tekstu. Rekonstruuje też historię prób odczytania przekreślonych przez Norwida ostatnich czterech wersów. Kończy ten fragment słowami wyrażającymi swoiste credo w stosunku do owego dyskusyjnego dopisku: „nie widzę możliwości włączenia do późniejszych *Ogólników*, choćby tylko tytułem «propozycji», dopisanych przez Norwida linijek. Tym samym wykluczam możliwość jakiegokolwiek ich analizy” (s. 128).

Na początku drugiej części szkicu Autor dokonuje obszernego (dwustronicowego) zestawienia wypowiedzi norwidologów i konkluduje: „Napisano o pierwszej i drugiej strofie *Ogólników* sporo. Nie na tyle przecież, by nie warto paru rzeczy dopowiedzieć” (s. 131). Następujące po tej deklaracji uwagi interpretacyjne w ogólnych zarysach są właściwie niekwestionowalne, w kilku punktach budzą jednak wątpliwości.

Komentując pierwszą strofę, Jacek Brzozowski pisze np., że Norwid silnie związał bohatera – młodego twórcę z czasem wiosny. „Tzn. pokazał, że jest on naówczas jak najprawdziwiej (w głębokim znaczeniu słowa «jest»): z naturalną beztróską («jak motyle») i równocześnie w duchowym tego sensie («duch [...] poi się [...] tchem»” (s. 132). Taka interpretacja spreparowanego cytatu oraz cały kolejny akapit wyraźnie kłócą się z tekstem oryginału, który w tym miejscu jest wyjątkowo jasny: duch Artysta poi się tchnieniem wiosny tak jak to robią motyle: „Gdy, z wiosną życia, duch Artysta / Poi się jej tchem jak motyle” (PWsz 2, 13).

---

<sup>12</sup> Na koniec jedna uwaga nie tyle o interpretacji, ale o samym wierszu. Chyba każdy czytelnik *Memento* mógłby powtórzyć za Krzysztofem Trybusiem: „Ileż próbuję sobie wyobrazić owe «dębowe wrota na kształtnych zawiasach, / Formę mających orła, bitą z ćwieków» – wizerunek orła ogromnie, przesłania mi wrota i zamek” (s. 115). Obraz ten jest rzeczywiście bardzo plastyczny i sugestywny, ale jednocześnie – nie w pełni spójny i konsekwentny. Mowa jest tu niewątpliwie o sylwetce orła (jednego), którą tworzy specjalny układ ćwieków na obu skrzydłach „dębowych wrót” (to dlatego orzeł „rozdiera się w dwoje” podczas ich „okręcania”). Tymczasem przymiotnik „kształtne”, a zwłaszcza forma gramatyczna imiesłowu („mających”) sugerują, że mowa o ozdobnych zawiasach w kształcie orłów (kilku).

Porównując dwie Norwidowskie wersje drugiej strofy, Autor wyraźnie – moim zdaniem niesłusznie – deprecjonuje pierwszą z nich i stwierdza, że druga wyraźnie się od niej różni: „Nie: drzewo wzruszane konwencjonalnymi «dreszczami chłodów» i spadające sentymentalne «kwiatki». Lecz: czas odarty z ulotnych ozdób, czas po burzach – czas pełni życiowego doświadczenia” (s. 134). Warto w tym kontekście przypomnieć tę wersję: „Lecz skoro puchy kwiatów zlecą, / Nawałne gdy przeminą deszcze, / Wtedy dodawać trzeba jeszcze: «U b i e g u n ó w – s p ł a s z c z o n a – n i e c o...»” (PWsz 2, 161). Trudno mi zrozumieć, dlaczego „puchy kwiatów” mają być mniej sentymentalne niż „kwiatki” (skądinąd nie zgadzam się z taką oceną tego obrazu) i gdzie widzi tu Autor czas i jego „ulotne ozdoby”? Moim zdaniem zbyt daleko idzie też w (hipotetycznych wprawdzie) interpretacjach rymów w tej strofie (s. 135-136). Wikła się przy tym zresztą w sprzeczności. Oto bowiem o „dojrzałym twórcy” ze strofy drugiej pisze: „świadomy niepochwytności rzeczy tudzież nieostateczności orzekania o nich, definitywnie nie zamyka – wielokropek – tego, co powiedział” (s. 135). Komentując zaś funkcję rymów, stwierdza: „Ich wymagająca większego kunsztu formuła miałyby [...] odpowiadać tej dojrzałości, o jakiej tu mowa. Współbrzmia też one – szczerze strofę zamykając – z tym, należnym rzeczy, dopowiedzeniem, jakie w niej pada” (s. 136). I dalej: „Jednocześnie zaś tym mocniej pozwalają wybrzmieć końcowemu wielokropkowi – znakowi właściwego dla dojrzałego twórcy niedopowiedzenia” (tamże). Druga strofa jest zatem „szczerze zamknięta” rymami czy też pozostaje niedomknięta przez użycie wielokropka?

Tekst Jacka Brzozowskiego – mimo wyrażonych wyżej sprzeciwów i wątpliwości – jest ważnym i cennym głosem w dyskusji nad *Ogólnikami*. Autor dokonuje bardzo drobiazgowej interpretacji popartej ciągłymi, często polemicznymi odwołaniami do bogatej literatury przedmiotu, zwracając przy tym szczególną uwagę na Norwidowską interpunkcję. Konkludując swoje rozważania, Jacek Brzozowski proponuje nowe odczytanie ostatniego wersu i pisze: „*Ogólniki* okazują się wierszem nie tylko o sztuce słowa jako drodze do prawdy, i o tym, że dochodzi się do tej prawdy stopniowo, ale również wierszem o dawaniu odpowiedniego słowa jako akcie, który ma, i należy to do samej istoty tego aktu, wymiar i charakter najgłębiej (*sc.* też: decydująco) podmiotowy. Mówiąc inaczej: *Ogólniki* to wiersz o dawaniu odpowiedniego słowa w przedmiotowym (rzeczowym, prawdziwościowym) i zarazem podmiotowym tego znaczeniu” (s. 139).

Zamykającym książkę artykułem jest szkic Zofii Stefanowskiej *O wierszu „Do Bronisława Z.”*. Eseistyczny, osobisty tekst (spięty klamrą zestawiającą dwa Zakłady św. Kazimierza – bardziej znany i związany z Norwidem paryski oraz mniej znany warszawski) dodaje kilka bardzo ważnych nowych obserwacji do bogatej dyskusji nad utworem. Autorka zwraca np. uwagę na to, że na określenie siostr zakonnych i w ogóle realiów zakładu Norwid używa peryfraz, co może być związane z gatunkowymi i wersyfikacyjnymi wyznacznikami wiersza (s. 145-146). Jeżeli zaś w tekście występują realistyczne szczegóły, to są one „stylistycznie [...] nobilitowane” (s. 146), co Autorka ukazuje na przykładzie obrazowo niejasnego wersu „Nieleniwo pies kroczy z ciężkiego spuszczonego łańcucha” (PWsz 2, 239). Subtelnej analizie poddaje też plastyczny „fragment o pomarańczach, może najpiękniejszy w utworze” (s. 146), w którym bardzo

istotną rolę semantyczną pełni ukształtowanie składniowe oraz zastosowane formy gramatyczne.

Polemizując z Zofią Szmydtową, kwestionującą klasycystyczne związki czy też intencje analizowanego wiersza, Zofia Stefanowska wskazuje nie tylko na zwykle przywoływany w tym kontekście list Norwida do Bronisława Zaleskiego (PWsz 10, 127) oraz cytaty z Owidiusza i wspomnienie Tacyty w samym utworze, ale także na pominięty w *Pismach wszystkich* podpis „Cyprianus Camillus Norwid”, o którym pisze: „to świadectwo jak nie trzeba lepszego, że poeta obejrzał w tym heksametrze swój los jako ukłasyczniony, oczyszczony z przypadkowości, wyższy nad rozgoryczenia i żale” (s. 148). Autorka zgadza się natomiast z Zofią Szmydtową i Wacławem Borowym w innej kwestii – podobnie jak oni (a wbrew Juliuszowi Wiktorowi Gomulickiemu) widzi w wierszu „wyciszenie szarpiącego rozgoryczenia i pogodną rezygnację” (s. 148). Nie sposób nie zgodzić się z taką interpretacją i przytoczonymi argumentami<sup>13</sup>.

Na zakończenie warto zwrócić uwagę na to, że na marginesie głównych rozważań Zofia Stefanowska formułuje bardzo zasadnicze uwagi ogólne. Jedną z nich chciałbym tu przytoczyć, może ona bowiem wywołać ważną dyskusję w norwidologii: „Mam przekonanie, że można by pokazać, ile w tych późnych wierszach jest Norwida nowego, odkrywczego. I że – co za tym idzie – można dyskutować z potocznym mniemaniem o *Vade-mecum* jako szczycie poetyckim Norwida. [...] A skoro już jest taka okazja, powiem, że *Vade-mecum* to cykl nierówny, obok wierszy wielkich są takie sobie, cierpiące na przymus konceptu, a zwłaszcza potrzebę końcowej puenty” (s. 146-147).

*Rozjaśnianie ciemności* to książka niejednorodna – zarówno pod względem podejmowanych przez autorów tematów, sposobów ich ujęcia, przyjętych języków opisu (co, rzecz jasna, nie jest powodem do negatywnej oceny), jak też, niestety, pod względem zakorzenienia w literaturze norwidologicznej, rzetelności interpretacyjnej i poziomu merytorycznego. Stosunkowo wiele w niej przykładów rzekomego „rozjaśniania” niekiedy równie rzekomej Norwidowskiej „ciemności”. Przynosi ona jednak wiele ważnych obserwacji, w wielu też miejscach prowokuje do niewątpliwie pożytecznych dyskusji. Na zakończenie warto jeszcze odnotować i z uznaniem podkreślić, że książka została opatrzona indeksami – utworów Norwida i nazwisk, co ostatnio nawet w przypadku publikacji naukowych niestety nie jest regułą.

TOMASZ KORPYSZ – mgr, asystent na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Adres: ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa.

---

<sup>13</sup> Drobną uwagę polemiczną chciałbym sformułować w związku z innym fragmentem rozważań Autorki. Otóż nie kwestionując dokonanej przez nią rekonstrukcji Norwidowskiej oceny Paryża z jednej, a Zakładu św. Kazimierza z drugiej strony, zwracam uwagę, że poeta pisze o „po-zastołecznej krasie murów”, Zofia Stefanowska zaś o „po-zastołecznych murach” (s. 149). Różnica nieznaczna, ale chyba znacząca.