

Elżbieta Dąbrowicz – „...TRZEBA WIĘC, ABY MŁODA
SZKOŁA POLSKA BACZNĄ
BYŁA...”^{*}

Adela Kuik-Kalinowska. *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”. Konteksty – poetyka – idee*. Słupsk 2002; Cyprian Norwid. *Czarne kwiaty. Białe kwiaty*. Oprac. Adela Kuik-Kalinowska. Słupsk 2002.

I

Książkę swoją *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”. Konteksty – poetyka – idee* Adela Kuik-Kalinowska określiła mianem „studium monograficznego”¹. Podjęła się próby opisanie wzajemnie komplementarnych utworów jako „niepowtarzalnej całości”, a także rozpoznania ich powiązań z kontekstem historycznoliterackim (m.in. z XIX-wieczną literaturą francuską). Zastrzegła przy tym, że nie chciałaby w żadnym razie opleść utworów z natury „otwartych” siecią arbitralnie narzuconych kategorii interpretacyjnych. Autorka nie kryje swojego urzeczenia „pięknem i mocą artystyczną” prozy Norwida (s. 5).

Rozdział pierwszy książki został poświęcony historii recepcji *Czarnych kwiatów* i *Białych kwiatów*, odtworzonym w zgodzie z chronologią; od radykalnie negatywnej, kilkudzaniowej oceny pióra Juliana Klaczki w „Wiadomościach Polskich” 1857/18 począwszy (podrozdział „Wzory wydymanej nicości”), skończywszy zaś na obszernych, pisanych z szacunkiem dla myśli estetycznej i artystycznych spełnień Norwida, pracach Kazimierza Cysewskiego i Sławomira Rzepczyńskiego (podrozdział: *Czarne kwiaty jako „najwybitniejsze dokonania prozatorskiego Norwida”*). Omawiając pierwsze głosy na temat Norwidowej prozy, opublikowanej w „Dodatku Miesięcznym” do „Czasu” (1856, t. IV, z. 12 i 1857, t. V, z. 14), obok miążdżącej opinii Juliana Klaczki, więcej miejsca poświęciła autorka uwagom Józefa Ignacego Kraszewskiego w odniesieniu do – znamiennej dla *Czarnych* i *Białych kwiatów* – „szkicowości” (s. 12) w recepcji XX-wiecznej dyptyku, prócz interpretacyjnych dokonań spółki autorskiej Cysewski-Rzepczyński, zauważone zostały prace Zdzisława Libery, Mieczysława Inglota, Anieli Kowalskiej, Beaty Maliszkievicz, Juliusza W. Gomulickiego, Witolda Wojtowicza, Grażyny Halkiewicz-Sojak, przy czym jednych bardziej miały interesować treści biograficzne „kwiatów”, drugich – estetyczne czy filozoficzne, skupione wokół kategorii paraboli, milczenia, piękna. Autorka zadała sobie również trud, by poinformować czytelnika o lokalizacji pojedynczych nawet zdań na zajmujący ją temat, rozsypanych obficie w literaturze norwidologicznej (s. 28).

^{*} C. Norwid. *Białe kwiaty*. W: t e n z e. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 6. Warszawa 1971 s. 196.

¹ Zob. przyp. 1 w wydaniu krytycznym *Czarnych kwiatów i Białych kwiatów*, s. 5.

W rozdziale drugim, będącym po części kontynuacją pierwszego, czytelnik znajdzie rozważania skupione wokół problematyki gatunku literackiego – kwestii, która interpretatorom dwóch analogicznie zatytułowanych utworów Norwida nie dawała spokoju, poczynając już od recenzji Klaczki. Adela Kuik-Kalinowska skrupulatnie odnotowała nazwy gatunkowe napotymane w pracach poprzedników, widząc swoje zadanie w sporządzeniu „mapy genologicznej” (s. 35), unaoczniającej położenie *Czarnych i Białych kwiatów* względem gatunków tradycyjnych. W intencji Norwida miały to być utwory „«antysystemowe» i polimorficzne” (s. 40), podyktowane sprzeciwem wobec rozdziału poezji i prozy w XIX w. oraz kulturowej degradacji ich obydwu. Spośród długiej listy nazw gatunkowych, uwzględnianych przez badaczy mierzących się ze specyfiką Norwidowskiego eksperymentu (wspomnienie, szkic biograficzny, nekrolog, epitafium, pamiętnik, mikroportret, esej, dramat, gawęda, sprawozdanie, opowiadanie, nowela czy mikronowela, obrazek, powiastka filozoficzna, przypowieść, maksyma, sylwa romantyczna, s. 43-44), szczegółowo zajęła się autorka, po pierwsze, tymi bardziej od innych „reprezentatywnymi”, po drugie „zasugerowanymi” przez samego autora (s. 44). Wy różniła pięć odniesień gatunkowych: „krąg” pamiętnika, nekrologu, eseju, noweli i gawędy, po czym zatrzymała się nad tytułem jako terminem genologicznym.

Pierwsza z wymienionych form zajęła eksponowane, inicjalne miejsce z tego względu, że sam Norwid w *Czarnych kwiatkach* wspomniał o „średniowiecznym pamiętniku” jako gatunku, który warto przypomnieć i „uwspółcześnić” (s. 45). Aczkolwiek pierwsze miejsce pamiętnika wśród gatunkowych odniesień zdziwienia nie budzi, wszak koneksje *Czarnych i Białych kwiatów* z prozą wspomnieniową widać gołym okiem, to nie sposób się z autorką zgodzić, że o „średniowiecznym pamiętniku” Norwid pisał jako o zobowiązującej go tradycji gatunkowej; w cytowanym przez badaczkę zdaniu (s. 45) mowa nie o „pamiętniku średniowiecznym” w ogólności, nie o średniowiecznej biografistyce hagiograficznej, lecz o „udanym pamiętniku średniowiecznym”, a więc o popularnej w romansopisarstwie konwencji mimetyzmu gatunkowego, o stylizacji na autentyk. Gatunku tego nie postawił Norwid wcale w opozycji do „książkowego klasycyzmu” i „formuł czasowych dziennikarskich” – jak chce rzecz widzieć autorka – lecz dał mu za przeciwieństwo „fakt społeczny, sumienie obowiązujący”. Ewidentnie błędny punkt wyjścia rozważań nad usytuowaniem *Czarnych i Białych kwiatów* wobec pamiętnika stawia pod znakiem zapytania wyprowadzane następnie wnioski².

Mimo że autorka chętnie korzysta z ustaleń poprzedników, w części poświęconej pamiętnikowi nie odwołała się, a byłoby warto, do rozważań Zenona Przesmyckiego, który *Czarne i Białe kwiaty* zobaczył w perspektywie Norwidowskiej formuły twórczości własnej jako „pamiętnika artysty” z wiersza *Vade-mecum*.

² Autorce omawianej książki, nie pierwszy zresztą raz, zdarza się czytać tekst cudzy w niezgodzie z literą. Kraszewskiego – wbrew zawartości jego notatek – uczyniła komentatorem „szkicowości” w ważnych dla niej utworach Norwida, kiedy w *Kartkach z podróży* słowo „szkic” odnosiło się do prac rysunkowych artysty (s. 12-13).

Toteż Norwid zawsze szczerzy i w prawdzie nieustępny, który całą swą twórczość traktował właściwie jako „pamiętnik artysty / Obłądny!... ależ – wielce rzeczywisty!” – pisał, w ciągu swych różnych samotności, całe mnóstwa to prozowych czysto, to przeplatanych bądź wierszami, bądź rysunkami, wspomnień, dzienników, albumów. Pewnymi ustępami z nich dzielił się czasem w druku z czytelnikami, jak szeregiem fragmentów, noszących jednaki tytuł: *Z pamiętnika*, w „Gońcu” poznańskim, albo jak owymi *Czarnymi i Białymi kwiatami* w Dodatku miesięcznym do „Czasu” krakowskiego, w których mamy typowe przykłady jego prozy pamiętnikarskiej. Całości, niestety, nie dochowały się: ani „dziennik żeglugi”, oglądany w r. 1857 przez Kraszewskiego, ani *Z mojego album* (1864 do 1866?), którego strzęp zaledwie kilkukartkowy trafem został w puściźnie poety, ani ilustrowany, satyryczny *Pamiętnik podróży* (1857), którego dwóch dochowanych kartek (115 i 116) użył nam dr J. Korzeniowski, ani owe grube, książkowe prawie zeszyty „wspomnień”, które śp. ks. J. Tański widywał u poety w ostatnich latach jego życia³.

Dlaczego autorka „studium monograficznego” o *Czarnych i Białych kwiatkach*, omawiając ich recepcję – jak sama stwierdziła – niezbyt bogatą, pominęła Miriam, który bardziej niż kto inny przyszedłby w sukurs jej rozważaniom o pamiętnikowym charakterze dyptyku, doprawdy nie wiadomo.

W podrozdziale następnym Kuik-Kalinowska spróbowała zobaczyć specyfikę Norwidowych utworów na tle szeroko wówczas praktykowanego w prasie nekrologu, nie zapomniała też o nekrologach autorstwa samego Norwida. Przykłady nekrologii prasowej z „Przeglądu Poznańskiego”, z *Rachunków* Kraszewskiego, z „Wiadomości Polskich”, jedne raczej sprawozdawcze, inne „pomnikowe”, stanowiły kontrast dla poetyki *Czarnych kwiatów* w ich partiach wspomnieniowych. Zestawiając „kwiaty” z nekrologami, nie doceniła jednak autorka zróżnicowania prasowych gatunków podejmowanych na okoliczność śmierci. Obok nekrologów „sprawozdawczych” trzeba by uwzględnić co najmniej „wspomnienia pośmiertne” (tak w tytułach), spersonalizowane, bardziej wrażeniowe niżli faktograficzne. Byłoby też w tym podrozdziale miejsce choćby dla Narcyzy Źmichowskiej z jej listowymi uwagami o prasowych nekrologach („Dziennikarstwo i reklamy tak nadużyły nekrologu, że w każdej szlachetniejszej naturze wstręt wyraźny budzi...”⁴) oraz dyrektywami, jak pisać „pocziwą biografię”.

Trzy kolejne gatunki: esej, nowela, gawęda, uwzględniła autorka, honorując ustalenia czy propozycje swoich poprzedników (o eseistyczności prozy Norwida pisała Halkiewicz-Sojak, natomiast Cysewski omówił gawędę i nowelę). Miał jednak w trybie przyjętym wyżej nadal pytać o relacje rozważań Kuik-Kalinowskiej wobec tekstów Norwida albo tekstów z epoki, chciałabym wpierw zająć się odniesieniami książki o *Czarnych i Białych kwiatkach* do literatury przedmiotu, a zwłaszcza do zbioru studiów

³ Z. P r z e s m y c k i (Miriam). *Wybór pism krytycznych*. T. 2. Kraków 1967 s. 365-366. Gdyby Kuik-Kalinowska uwzględniła koncepcję Przesmyckiego, również *Kartki z podróży* Kraszewskiego – jako świadectwo recepcji – zyskałyby uzasadnienie. Tymczasem Miriam interesowała ją jedynie jako wydawca.

⁴ *Narcyssa i Wanda*. Oprac. T. Źeleński (Boy). Warszawa 1930 s. 55. Notabene C. Backvis skłonny był wręcz całej krytyce popowstaniowej przypisywać charakter jawnej bądź utajonej nekrologii; por. *La conception de la critique littéraire en Pologne depuis 1863*. „Revue des Études Slaves” 1956 vol. 33.

Cysewskiego i Rzepczyńskiego, które autorka wielokrotnie cytuje (wedle indeksu pierwszy z autorów pojawia się 26 razy, drugi – 24; obaj nieznacznie ustępują Chopinowi i Mickiewiczowi). Zważywszy, że w studiach tych zarysowany został projekt przyszłej monografii, można by pomyśleć, że Adela Kuik-Kalinowska po prostu poszła o krok dalej, że wykonała zamówienie kolegów norwidologów, a zatem, że obie te książki, poniekąd jak *Czarne* i *Białe kwiaty*, uzupełniają się wzajemnie.

Obie prace realizują analogiczny schemat konstrukcyjny. W obu, i w tym samym miejscu, bo po rozważaniach o recepcji i genologii, następuje studium o „nowym budynku estetyki” (Rzepczyński: „*Nowy budynek estetyki*”. *Koncepcja literatury w „Czarnych” i „Białych kwiatkach”*; Kuik-Kalinowska: w *poszukiwaniu „nowego budynku estetyki”*. *Założenia estetyczne a praktyka literacka*). Dalej – znów w obu przypadkach – pole obserwacji przesuwają się ku narratorowi (Cysewski: *Narrator*; Kuik-Kalinowska: o *narratorze i narracji*), następnie ku „postaciom” (Cysewski: *Kreacja postaci*; Kuik-Kalinowska: *Bohaterowie wspomnień. O kreacji postaci*). W rozdziale o „postaciach” dosłownie powtarzają się aż dwa tytuły podrozdziałów: *Wygląd mieszkania* oraz *Wygląd i zachowanie postaci*. Ponadto i Cysewski, i Kuik-Kalinowska o bezimiennej Irlandce z *Czarnych kwiatów* piszą jako postaci „w tle” (pierwszy: *Mikronowela z Irlandką w tle*, druga: *Bohaterka w tle*).

Ryzykownie daleko idące zbieżności nie mogą zatem mieć innego uzasadnienia tylko takie, że autorka zdecydowała się na podążanie wyźłobioną już koleiną, przejętą duchem pracy zespołowej. Istotnie, w pierwszym i drugim rozdziale „studium monograficznego” podjęła się, co prawda nie nazywając rzeczy po imieniu, rozwinięcia wątków zasygnalizowanych w poprzednim, hermeneutycznym z założenia, przedsięwzięciu badawczym kolegów. Cysewski, choć pisał o recepcji, nie sporządził historycznego jej zarysu. Poprzestał na problematyzacji. Gdy idzie o kwestię genologiczną, Kuik-Kalinowska obrała taki sam punkt wyjścia, jak poprzednik – „mapę gatunkową”⁵, ale z owej „mapy” zrealizowała, prócz gatunków wcześniej omówionych, trzy inne. Pisząc o gawędzie, nie odniosła się jednak w żaden sposób, ani polemicznie, ani aprobatywnie, do dyskusyjnej przecież propozycji Cysewskiego, by mówić o „gawędzie Norwidowskiej” jako osobnym gatunku literackim. W ogóle pomysłu tego nie odnotowała, choć zacytowała sasiadujący z tą koncepcją fragment jego rozważań, i choć zastosowała w tym ustępie, przejętą od poprzednika, manierę wystawiania na widok własnych zapisków brulionowych (s. 64 – 65), surowych, przez to mało czytelnych i nieestetycznych. Ów pietyzm dla osobistych notatek cokolwiek razi w pracy, która miała pośredniczyć w obcowaniu ze sztuką wyjątkowej wartości (s. 5).

Podrozdział *W kręgu gawędy* pokazuje, że Kuik-Kalinowska, obficie czerpiąc inspiracje z książki o „*Czarnych kwiatkach*” Norwida, tezy tam postawione, nierzadko zaczepnie, omija. Niechęć do podejmowania dyskusji z autorytetami daje ten również skutek, że autorka – bez zastanowienia – przejmuje za Cysewskim tezę o cykliczności *Czarnych* i *Białych kwiatów*, branych z osobna. Jakby tego było mało, w „cyklach”

⁵ K. C y s e w s k i. *Czarne kwiaty – problematyka badawcza*. w: K. C y s e w s k i, S. R z e p c z y ń s k i. *O „Czarnych kwiatkach” Norwida*. Słupsk 1996 s. 18.

Norwidowskich dostrzega, i tym razem oszczędzając czytelnikowi wszelkich wyjaśnień, „prozatorską kontynuację tradycji chociażby poetyckich cyklów Mickiewicza, począwszy od *Ballad i romansów*, przez *Sonety krymskie* i *Sonety odeskie*, po zbiór *Zdań i uwag*” (s. 43). Na pierwszy rzut oka widać, że autorka wcale nie przemyślała swojej lekką ręką rzuconej tezy. Gdyby przemyślała, zawahałaby się, czy warto w jednym szeregu umieszczać *Ballady i romanse ze Zdaniami i uwagami*, o Norwidzie nie mówiąc.

Z lektury dwu pierwszych rozdziałów książki Kuik-Kalinowskiej można wnosić – była już o tym mowa – że autorka rozwija i dopowiada, co inni zaczęli. W miarę narastania tekstu wszelako jej motywacja ku własnym poszukiwaniom wyraźnie słabnie albo i zanika. Rozdział o narratorskiej roli jest w gruncie rzeczy parafrazą rozważań Cysewskiego. Oboje wyróżniają trzy narratorskie role. Tyle że komentator reguł literackich z pierwszej chronologicznie publikacji zamienia się w znawcę literatury, postać opowiadająca o zdarzeniach – w sprawozdawcę, kogoś, kto opowiada o zdarzeniach, bohater zdarzeń w świecie przedstawionym – w świadka, uczestnika zdarzeń. Autorka „studium monograficznego” nie tylko podobnie jak poprzednik myśli, ale też (przykro to stwierdzić), pożyczka od niego (od Rzepczyńskiego rzadziej) całe zdania, a nieraz akapity. By dać wyobrażenie o skali zjawiska, nie ograniczę się do jednej pary zbieżności.

W książce Adeli Kuik-Kalinowskiej czytam w związku z opozycyjnością *Czarnych i Białych kwiatów* względem tradycji: „i tylko na zasadzie «nie» wobec tej tradycji należy rozpatrywać ich formalną odmienność” (s. 40), w książce Cysewskiego i Rzepczyńskiego natomiast: „I tylko poprzez «nie» względem rozmaitych form gatunkowych specyficzność *Czarnych i Białych kwiatów* można opisać” (s. 18). Stwierdzenie o analogii między narratorem w dyptyku a podmiotem lirycznym w liryce pośredniej Kuik-Kalinowska umieszcza na s. 71, Cysewski – na s. 28.

Monografistka pisze: „«Daguerotyp» w myśl założeń Norwida miał być remedium na unicestwiający schematy, za pomocą których ujmuje się życie. Pozornie wydaje się rejestrowaniem luźno ze sobą powiązanych obrazów lub oderwanych elementów; z jednej strony jest «fotografią powierzchni» rzeczy, faktów zdarzeń, z drugiej zaś – «fotografią głębi», na której odbity świat ma przestrzenno-perspektywiczne odniesienia” (s. 118-119). Cysewski: „«Daguerotyp» ma być remedium na zabijający schematy, według których ujmuje się życie. «Daguerotyp» pozornie wydaje się rejestrowaniem luźno z sobą związanych obrazów lub oderwanych elementów; jest to – zgodnie z intencją twierdzeń narratora – złudzenie [...]. Zatem «daguerotyp», owszem, jest «fotografią» powierzchni rzeczy, faktów i zdarzeń, ma jednak swoją głębię, wymagającą wnikliwszego spojrzenia, spojrzenia czytelnika, który nie poddał się lenistwu współczesnej kultury literackiej; «daguerotyp» to jakby «fotografia» podwójna, «fotografia» powierzchni i «fotografia» ujawnionej dzięki tej powierzchni głębi” (s. 67).

Kuik-Kalinowska: „Autokreacja [powyżej jawny cytat z artykułu Rzepczyńskiego – E. D.] prowadzi przede wszystkim ku zbudowaniu autorytetu podmiotu piszącego, aby czytelnik dostrzegł w autorze kogoś na tyle wartościowego, że należy poświęcić mu uwagę i zapoznać się z propozycjami, o których mowa w jego utworze” (s. 138).

Rzepczyński: „Autokreacja taka prowadzić ma przede wszystkim do zbudowania w oczach czytelnika autorytetu piszącego, aby dostrzegł w autorze kogoś na tyle wartościowego, że należy poświęcić mu uwagę i zapoznać się z propozycjami, o których mowa w jego utworze” (s. 42).

Kuik-Kalinowska: „I tak Stefan Witwicki, «zstępujący» ku śmierci, chory i obłąkany, zachowuje w sobie majestatyczne piękno i wielką godność, a jednocześnie skromność i prostotę. [...] to przykład człowieka cichego i «gasnącego», który zarazem jest wielki. W jego lekkim obłądnie odzywa się widzenie «oczyma duszy». Nie jest to zwykłe szaleństwo, lecz obłąkanie świadczące o mistycznym obcowaniu z rzeczywistością. To człowiek osamotniony na obczyźnie, zamknięty w swoim cierpieniu i smutku” (s. 164). Cysewski: „I tak Stefan Witwicki jest piękny, choć zdefigurowany, sprawia wrażenie obłąkanego, ale widzi więcej oczyma duszy; jego prostota i bezpretensjonalność łączy się ze smutkiem i tęsknotą do kraju; coraz bardziej zamknięty w swoim świecie i w swoim cierpieniu oddala się od bezpośredniego doświadczenia, ‘schodzi’ w samotność i zapomnienie” (s. 125).

Kuik-Kalinowska: „Fryderyk Chopin to arystokrata ducha. W każdym momencie życia, w sytuacjach krępujących i bardzo intymnych, zachowuje się wykwintnie i elegancko” (s. 164). Cysewski: „Fryderyk Chopin to arystokrata ducha. w każdym momencie i w każdej sytuacji, nawet w tej najpowszedniejszej i być może krępującej, zachowuje się z godnością” (s. 125).

Kuik-Kalinowska: „Juliusz Słowacki to postać bogata wewnątrz. Jest naturą egzaltowaną i dynamiczną, pełną twórczego niepokoju. Łączy w sobie pierwiastki zwyczajności i prostoty z niezwykłością i skomplikowaniem. Realizacja w sferze wartości wyższych koresponduje z minimalnymi potrzebami w życiu codziennym” (165). Cysewski: „Juliusz Słowacki to postać bogata wewnątrz, nie poddająca się prostym klasyfikacjom. Łączy w sobie harmonijnie pierwiastki na pozór sprzeczne. Jest bardzo zwyczajny i prosty, a równocześnie nerwowy i skomplikowany. Realizacja w sferze wartości wyższych koresponduje z minimalnymi potrzebami w życiu codziennym” (s. 125).

Kuik-Kalinowska: „Adam Mickiewicz obdarzony jest talentem słowa, słowa głębokiego i zapadającego w serce [tu cytat z *Czarnych kwiatów* – E. D.]. Dla swoich współczesnych jest poetą na miarę Horacego. Głębia życia wewnętrznego zrodziła w nim «świadomość prawdy» i pogodę ducha” (s. 165). Cysewski: „Adam Mickiewicz to artysta obdarzony szczególnym talentem słowa, słowa głębokiego i zapadającego w pamięć; jest poetą na miarę Horacego. Głębia życia wewnętrznego zrodziła w nim «świadomość prawdy» i pogodę ducha” (s. 125).

Kuik-Kalinowska: „Aż w trzech wspomnieniach, to jest o Chopinie, Słowackim, Delaroche’u, wyraźnie eksponuje Norwid tę cechę lokalizacji, którą określić można zaczerpniętymi z utworu słowami: «w górę idąc» i «z wysokości patrząc»” (s. 171). Cysewski: „Nie jest sprawą przypadku, że aż w trzech wspomnieniach (o Chopinie, Słowackim, Delaroche’u) wyraźnie eksponuje Norwid tę cechę lokalizacji, którą określić moglibyśmy zaczerpniętymi z utworu słowami «w górę idąc» i «z wysokości» patrząc (s. 95).

Kuik-Kalinowska: „Zwraca uwagę dokładny opis mieszkania poety w Bibliotece Arsenau, które swym wyglądem przypominało twierdzę: [...]” (tu następuje cytat z utworu, s. 175). Cysewski: Lokalizacja mieszkania Mickiewicza kreowana jest na wzór twierdzy, wszak był to [...]” – dalej cytat jw. (s. 100)⁶.

Kuik-Kalinowska: „*Czarne kwiaty* poszukują języka, za pomocą którego można mówić o śmierci, nie popadając przy tym w sentymentalne opowieści i nie komunikując oczywistości, by w konsekwencji ująć śmierć w wymiarze prawdy na pograniczu świata egzystencji, świata metafizyki czy wreszcie świata mistyki. Śmierć w *Czarnych kwiatach* to problem epistemologiczny, który wyraża się między innymi poprzez sposób ujęcia przestrzeni, a dotyczy pytań, w jaki sposób można i trzeba o niej mówić, jak objawia się ona w przestrzeni życia, jak odbija się na zdarzeniach i rzeczach, w jakich pozostaje relacjach ze świadomością osoby, która jej wnet doświadczy, i jak wreszcie zmienia perspektywę rozumienia tych, którzy pozostali” (s. 195).

Cysewski: „*Czarne kwiaty* to szukanie języka, za pomocą którego można mówić o śmierci, nie popadając przy tym w sentymentalne enuncjacje i nie komunikując oczywistości, jakkolwiek by nie były one bolesne. Śmierć w *Czarnych kwiatach* to problem epistemologiczny (ujmowany poprzez ujęcie przestrzeni), związany z pytaniami, jak mówić można o śmierci, jak umiejscawia się ona w przestrzeni życia, jak odbija na rzeczach i zdarzeniach, w jakich pozostaje relacjach ze świadomością osoby, która wnet jej doświadczy, jak nareszcie zmienia perspektywę interpretacyjną tych, którzy pozostali” (s. 30).

Powyższy rejestr nie powstał za sprawą programu komputerowego. Zbieżności może być więcej, ale na pewno nie mniej. I tych jednak dość, by zapytać, czy całe przedsięwzięcie Adeli Kuik-Kalinowskiej nie mija się aby z celem? Mam przy tym na uwadze interes dyscypliny – norwidologii, nie zaś partykularz. Minęła się zaś na pewno monografistka, już nie mówię z Norwidem, ale z samą sobą, z własnym dobitnie deklarowanym uznaniem dla „bogactwa” i „mocy artystycznej” *Czarnych i Białych kwiatów*, z własnym poważnym tonem, z wybraną przez siebie problematyką poszukiwania języka, nawet doświadczenia śmierci. Trudno mi pojąć tak daleko posunięte rozejście się deklaracji z praktyką, choć nie jest to dziś zjawisko – jak okiem sięgnąć – rzadkie. Trudno mi to pojąć z tego względu, że w swoich publikacjach rozproszonych, z okresu poprzedzającego książkę (m.in. „*Czarne kwiaty*” o Adamie Mickiewiczu. *Studium postaci*. W: *Mickiewiczologia. Tradycja i potrzeby*, Słupsk 1999), autorka wydawała się bliższa sobie samej. Z czasem jednak, miast okrzepnąć, głębiej popadła w myślowe uzależnienie od prac Cysewskiego. Rozbrajająco szczerze napisała, wspierając się zaraz cytatem z poprzednika: „O tym, że dla bohaterów *Czarnych kwiatów* śmierć jest istotnym przeżyciem i doświadczeniem, wiemy z literatury przedmiotu” (s. 196). Nie wszyscy.

⁶ Z tym fragmentem wywodu Cysewskiego polemizowała recenzentka książki o *Czarnych kwiatach*, Grażyna Halkiewicz-Sojak. Zob. t a ż. *Rzecz o „Czarnych kwiatach”*. „*Studia Norwidiana*” 17-18:1999-2000 s. 326. Na marginesie zapytam, czy Biblioteki Arsenau, „gmachu ciemnego, z korytarzami i kamiennymi wschodami” (PWsz 6, 184) nie warto by skojarzyć z „biblioteką” w katakumbach (PWsz 6, 176)?

Uzależnienie od poprzedników nie tylko szkodzi samej autorce, naraża ją na posądzenie o plagiat, ale sprawia, że książka, nawet czytana bez świadomości bliskiego pokrewieństwa z inną, ponieważ klejona tam i sam z cudzych tekstów, nieuchronnie rozpada się na osobne podrozdziały, akapity, zdania. Na nic zapewnienia, że „*Czarne i Białe kwiaty* stały się sercem prezentowanej książki” (s. 5), skoro czytelnik z trudem wyczuwa tętno samej autorki. Zresztą nawet i to „serce” z pierwszego zdania Kuik-Kalinowskiej znaleźć można u Cysewskiego: „Tomik niniejszy to wyraz przekonania, że interpretująca myśl i **próba rozumienia** (dająca się zweryfikować w swojej rzetelności) stanowią «serce» humanistyki, więc i literaturoznawstwa” (s. 7).

Książki o *Czarnych i Białych kwiatkach* nie będę mogła polecić swoim studentom jako lektury pomocniczej. Staram się ich uczyć, by nie składali prac rocznych ze zdań niczych, ogólnie wiadomych albo ogólnie dostępnych, by rzetelnie rozdzielali własne od cudzych i za własne otwarcie brali odpowiedzialność. Nie mam nawet cienia wątpliwości, że książka Adeli Kuik-Kalinowskiej ukazała się przedwcześnie. Gdyby autorka dała sobie więcej czasu, bez pośpiechu pomyślała nad kontekstem historycznoliterackim, którego poprzedni interpretatorzy prawie, zresztą z założenia (deklarowali *close reading*) nie tknęli, może udałoby się jej znaleźć własną perspektywę interpretacyjną.

Występując w roli edytki, wspomniała przecież, w jakim sąsiedztwie pojawiły się „kwiaty” w krakowskim piśmie i że wcześniej wydrukowano tam Norwidowi „estetycznych zarysów siedem”. Czy nie warto by zapytać, jak owe „zarysy” się miały do refleksji estetycznej w *Czarnych i Białych kwiatkach*? Czy nie warto by koncepcji Norwida zestawić z prezentowanymi sukcesywnie na łamach „Dodatku” poglądami jego redaktora, Lucjana Siemieńskiego? Podobnie jak Norwid, Siemieński pisywał o współczesnym kryzysie literatury, o relacji między poezją i prozą. Zastanawiał się, jak pożenić marginalizowany „idealizm” z ofensywnym „realizmem”. W comiesięcznym *Przeglądzie piśmiennictwa* można znaleźć uwagi o pamiętnikarstwie, o stylu „pogawędkowym”, o nekrologach. Spoglądając na *Czarne i Białe kwiaty* przez pryzmat *Przeglądu* Siemieńskiego, nie odniosłaby pewnie autorka „studium monograficznego” wrażenia, że amorfizm prozy Norwida zapowiada tendencje XX-wieczne w literaturze (s. 40), ale uznałaby go za rys jak najbardziej XIX-wieczny⁷.

Na mapie gatunkowej, którą autorka za Cysewskim przywołała, brakuje pozycji, wydaje mi się – najważniejszej dla określenia Norwidowej prozy, a mianowicie felietonu. Personalny narrator w *Czarnych i Białych kwiatkach* ma wiele z wszędobylskim felietonistą wspólnego⁸. Gdyby autorka potrafiła o felieton, miałaby okazję przejść płynnie do Teofila Gautier, który właśnie jako felietonista zrobił wielką karierę (uwagi o „szkicach wspomnieniowych” Gautiera, s. 158-161). Gautier, o czym autorka milczy,

⁷ E. Owczarz pisała o hybrydyczności prozy międzypowstaniowej w książce *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym* (Toruń 1993).

⁸ O felietonie jako ważnym składniku piśmiennictwa XIX w. i w związku z twórczością Norwida pisałam w artykule *Wiersze z datą. Do Tytusa M. Cypriana Norwida*. „Studia Norwidiana” 20-21:2002-2003 s. 57-86.

dwukrotnie pisał o Delaroché'u po jego śmierci, również o ostatnich pracach, nie informując wszelako o przedśmiertnym „tryptyku” malarza (pierwszą część dzieła widział i opisał Norwid). Przez kontrast z felietonistą, zainteresowanym tym zwłaszcza, co dzieje się teraz, przeskakującym wdzięcznie z tematu na temat, dałoby się określić specyfikę narratora w *Czarnych i Białych kwiatach*, który nie szuka wrażeń, ale odnajduje te zapadłe głęboko w pamięć.

Skoro już o felietonie mowa, „Dodatek Miesięczny” do „Czasu” usłużnie podsuwa korespondencję paryską z Dnia Zadusznego w stolicy Europy, nieoceniony wprost materiał do ostatniego rozdziału książki Kuik-Kalinowskiej: *Na „pograniczu światów”. Koncepcja śmierci w „Czarnych kwiatach”*. Idąc tym tropem, autorka mogłaby zaimponować Stanisławowi Rośkowi jako specjalistce od nekrografii (długi na stronę cytat z jego pracy *Zwłoki Mickiewicza* wplotła w swoje finalne rozważania, s. 216-217).

Przedostatnia, wypełniona po brzegi cytatem z kolegi po fachu, strona książki Adeli Kuik-Kalinowskiej jest zresztą dla całego jej „studium monograficznego”, a w gruncie rzeczy historycznoliterackiej sylwy, wielce symptomatyczna. Długa ta cytacja ostatecznie też pozbawiła mnie nadziei, że autorka natknie się wreszcie wzrokiem na pomarańczę, którą Witwicki potoczył po ziemi ku Norwidowi, i na własne ryzyko, bez niczyjej asekuracji, zda sprawę, co dostrzegła.

II

Swoje wydanie *Czarnych i Białych kwiatów* Adela Kuik-Kalinowska (na okładce edytorka zdominowała autora!) oparła na ich edycji w 6 tomie *Pism wszystkich* w opracowaniu Juliusza W. Gomulickiego (autografy przepadły). Stamtąd przejęła „wygląd i «architekturę» tekstów oraz ustalenia pisowni i jej współczesnienie” (s. 5). Sięgnęła też do pierwodruku utworów Norwida w „Dodatku Miesięcznym” do „Czasu”, by w zgodzie z nim przywrócić w kilkudziesięciu miejscach tamtejsze rozwiązania interpunkcyjne, respektujące stosowaną przez autora zasadę „retoryczno-intonacyjnego przestankowania” (s. 33). Wszystkie te zmiany w stosunku do *Pism wszystkich* zostały wstępnie odnotowane (s. 38-46). Tekst Norwida poprzedziła „historia edycji” dyptyku.

Decydując się na ograniczenie zakresu ingerencji modernizacyjnych Gomulickiego, a nie dysponując autografami „kwiatów”, edytorka stanęła przed zadaniem trudnym. O autorskich intencjach przyszło jej wszak wnioskować na podstawie pierwodruku, nie wiadomo, na ile wiernego wobec rękopisów Norwida (wydawcy ówczesni ze staranności nie słynęli). Czy nie należałoby zatem dokonać wpierw rekonstrukcji normy obowiązującej w „Czasie” i na tym tle obejrzeć *Czarne i Białe kwiaty*? Czy nie trzeba by prześledzić w bliskich „kwiatom” czasowo autografach listów Norwida jego zwyczajów interpunkcyjnych? Efekt skrzyżowania tych dwóch obserwacji byłby – sędzę – mniej dyskusyjny aniżeli zarówno radykalne współczesnianie pierwodruków, jak też częściowe ich respektowanie wedle wyczucia edytora.

Skoro już ostatnia wydawczyni *Czarnych i Białych kwiatów* zdecydowała się na rewizję ustaleń poprzednika, winna była rozważyć ponownie nie tylko interpunkcję, ale i delimitację tekstów, którą ustanowił Gomulicki. Kuik-Kalinowska podtrzymała jego

decyzje „dla uzyskania efektu estetyki i przejrzystości” utworów. (s. 46) Dzięki wprowadzonemu przez edytorów podziałowi *Czarne kwiaty* uzyskały przejrzystą konstrukcję 9-elementową (objaśnioną przez Gomulickiego w 7 tomie *Pism*, s. 545).

Tymczasem w pierwodruku tekst ma charakter – graficznie rzecz biorąc – bardziej ciągły, przez co daje silniejsze wrażenie współbieżności pisania z pracą pamięci. Przez co też mocniej zaznaczają się podziały uwzględnione w pierwodruku: pierwszy – między częścią wstępną a epizodem z Witwickim, drugi – między epizodem oceanicznym a Mickiewiczowskim, trzeci – między Mickiewiczowskim a wizytą u Delaroche’a, czwarty – między tym a metauwagami końcowymi (między epizodem z Chopinem a fragmentem ze Słowackim – granica zaznacza się słabiej niż wszystkie inne).

Metarefleksje zatem w pierwodruku oddzielono od zdarzeń, Ocean od Paryża, Paryż polski od francuskiego. Epizod z nieznaną na statku nie stanowił osobnej części, w pierwodruku mniej ostro też rysowała się granica między tekstem odnarratorskim a przywołaniami wypowiedzi cudzych i własnych z przeszłości: zaznaczone są przeważnie kursywą, choć nie zawsze, i zaczynają się małą – nie wielką, jak chcieli edytorzy – literą. Słowa cudze tym sposobem wydają się ściślej zintegrowane z narracją. Gdyby przywrócić tekstom architekturę pierwodruku, z pewnością nie byłoby to obojętne dla ich semantyki i wpłynęłoby ożywczo na przyszłe odczytania dyptyku.

Tymczasem w postaci oferowanej przez Adelę Kuik-Kalinowskiej i po lekturze jej „szkicu monograficznego” trudno oprzeć się myśli, że o *Czarnych i Białych kwiatach* nic już więcej bez powtórzeń i parafraz powiedzieć się nie da. A przecież...

„Są [...] powieści i romanse, i dramy, i tragedie, w świecie niepisanym i nieliterackim, o których się naszym literatom ani śniło, ale – te określać – czy warto?... już?...”

1856 r.⁹

ELŻBIETA DĄBROWICZ – dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Adres: pl. Uniwersytecki 1, 15-420 Białystok.

⁹ C. N o r w i d. *Czarne kwiaty* s. 186.