

Wszyscy czytelnicy i komentatorzy *Quidama* świadomi są zarówno znacznych uroków, jak i ogromnych komplikacji i trudności epopei; nasuwa ona problemy, których po dziś dzień nie udało się rozwiązać zadowalająco. W tej sytuacji wszelka propozycja interpretacyjna nie może być czymś innym niż mniej więcej śmiałym głosem w otwartej dyskusji¹⁰.

Nie mam wątpliwości: *Rzecz o „Quidam” Cypriana Norwida* należy uznać za ważny głos w tej literaturoznawczej debacie oraz istotny punkt odniesienia dla dzisiejszych interpretatorów Norwidowskiego poematu.

MAREK STANISZ – dr hab., prof. Uniwersytetu Rzeszowskiego. Adres: Instytut Filologii Polskiej UR, ul. Rejtana 16 C, 35-959 Rzeszów.

Anna B o r o w i e c – NORWID JAKO POETA, ARTYSTA I TEORETYK SZTUKI

Od kilku lat wśród norwidologów wzrasta szczególne zainteresowanie twórczością plastyczną Cypriana Norwida i jej związkami z wyobraźnią poetycką i dziełami literackimi poety. Odpowiedzią na potrzebę weryfikacji dotychczasowego stanu badań były Colloquia Norwidiana, zorganizowane w 2003 r. przez Zakład Badań nad Twórczością Cypriana Norwida KUL, Fundację Norwidowską oraz Towarzystwo Naukowe KUL, po których powstał tom *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, będący zbiorem szkiców poświęconych korespondencji sztuk w dorobku twórcy *Vade-mecum*. Gromadzi on teksty norwidologów przyglądających się poszczególnym utworom poetyckim Norwida pod kątem ich związku z wrażliwością wizualną poety, badających motywy ikonograficzne, poetykę wiersza, jego malarskie i rzeźbiarskie właściwości, wreszcie próbujących ujmować tę problematykę w szersze ramy, formułujących wnioski ogólne, dotyczące całej twórczości poety i plastyka.

Tom otwiera szkic Teresy Skubalanki nawiązujący do znanej rozprawy *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* autorstwa Kazimierza Wyki, który jako pierwszy w utworach poetyckich Norwida odnalazł właściwości rzeźbiarskie i malarskie, i próbował je scharakteryzować, na lata ustalając wzorzec interpretacji tych zagadnień w odniesieniu do twórczości autora *Vade-mecum*. Z uwagi na kluczową rolę Wyki w badaniach norwidologicznych skupionych wokół problematyki korespondencji sztuk, także redaktorzy tomu zdecydowali się nawiązać do tytułu słynnego szkicu o Norwidzie artyście.

Ze stanowiskiem Wyki polemizuje Teresa Skubalanka, w swoim artykule pt. *Kategoria ruchu w poezji i malarstwie (na przykładzie poezji Norwida)*, pytając, „czy istotnie gest należy uznać za typowy wyznacznik rzeźby w przeciwieństwie do malar-

¹⁰ F i e g u t h, jw. s. 51.

stwa”¹. Stwierdza, że gest nie musi mieć charakteru genetycznie rzeźbiarskiego, tak jak to interpretuje Wyka, szczególnie jeśli weźmie się pod uwagę „figuralny charakter malarstwa XIX wieku”², dowodząc, że opisy w formie „żywych obrazów” są bardziej malarskie niż rzeźbiarskie. Za istotne Skubalanka uznaje przyjrzenie się pojęciom statyczności i dynamiczności jako kategoriom estetycznym w ich konkretnych realizacjach tekstowych. Wysuwa tezę, „że odpowiednie ukształtowanie tekstu może u Norwida służyć wymodelowaniu ruchu”³. Przykłady zanalizowane przez autorkę *Historycznej stylistyki języka polskiego* ukazują sposób, w jaki poeta wykorzystuje możliwości gramatyczno-semantyczne czasownika, uzyskując albo efekt statyczności opisu, albo pozornego bezruchu (nagromadzenie zjawisk w nominalizacji), który w niektórych wypadkach może „maskować” nagromadzenie sytuacji „dziania się”⁴, albo efekt dynamiczności, połączony z pojęciem zmiany⁵. Teresa Skubalanka zauważa, że poeta często nacechowuje w taki sposób wybrane przez siebie znaczenia czasownika, że stają się one figurami, jak np. powtórzenie czy kontrastowanie pojęć, a nowe sensory odkrywane są poprzez wyróżniony już przez Wykę tzw. ruch symboliczny. W tym otwierającym tom szkicu jego autorka weryfikuje, a zarazem i poszerza spostrzeżenia, które w odniesieniu do twórczości Norwida zaproponował Wyka, wydobywając źródło zaproponowanych przez niego kategorii statyczności i dynamiczności, tkwiące – jak konkluduje – „w systemowych, jak i tekstowych możliwościach języka”⁶. Powrót do systemu pojęć Wyki wydaje się kluczowy, bo – jak się okazuje – to właśnie jego ustalenia odisnęły swoje najsilniejsze piętno na badaniach norwidologicznych poświęconych syntezie sztuk w twórczości poety-sztukmistrza. Autorzy kolejnych artykułów wielokrotnie wykorzystywali jego rozpoznania, często powtarzając nie tylko wprowadzone przez niego terminy, ale i ogólne sądy.

Dwa pierwsze szkice zamieszczone w tomie stanowią niejako otwarcie szerokiego problemu badawczego, jakim jest Norwid-artysta. O ile pierwszy próbuje zmierzyć się z koncepcją Wyki, o tyle drugi przybliża sylwetkę poety i plastyka.

Artykuł *Wieloaspektowość zainteresowania Norwida sztuką, Kalendarium* autorstwa Jadwigi Rudnickiej, poświęcony jest przeglądowi najważniejszych informacji związanych z artystyczną edukacją, estetycznymi zainteresowaniami i wyborami twórcy *Vade-mecum*. Autorka podąża tropem wyznaczanym przez biografię poety, począwszy od jego lat szkolnych, poprzez naukę na Akademii Sztuk Pięknych we Florencji, aż do czasu jego przeniesienia się do Zakładu św. Kazimierza, przyglądając się zarówno najważniejszym realizacjom artystycznym, jak i drobnym zamówieniom, dzięki którym

¹ T. S k u b u l a n k a. *Kategoria ruchu w poezji i malarstwie (na przykładzie poezji Norwida)*. W: *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*. Lublin 2007 s. 12.

² Tamże s. 12-13.

³ Tamże s. 14.

⁴ Tamże s. 18.

⁵ Tamże s. 20.

⁶ Tamże s. 25.

Norwid zdobywał fundusze na codzienne utrzymanie. Szkic ten stanowi próbę zebrania najistotniejszych źródeł wiedzy o drodze artystycznej autora *Solo*, pochodzących z jego korespondencji i relacji wspierających go przyjaciół i znajomych, ale także ujęcia działalności twórczej poety w dwa okresy. Pierwszy, proponuje Rudnicka, obejmowałby okres nauki, studiów i działalności graficznej Norwida w Ameryce, drugi zaś byłby czasem krystalizowania się także jego myśli estetycznej, szczególnie zaś połączenia praktyki artystycznej ze sprawami sztuki polskiej.

Szkic ks. Antoniego Dunajskiego *Ikonografia religijna w literackich aluzjach Norwida* jest już próbą zbliżenia się do jednego z ważniejszych motywów ikonograficznych pojawiających się w twórczości Norwida. Autor artykułu słusznie zauważył, że poeta często „widział” w obrazie to, co niewidoczne, ukryte w warstwie symboli i znaczeń czytelnych jedynie w kontekście odniesień biblijnych czy też szerzej – chrześcijańskich. Jednym z najczęstszych odwołań stają się wizerunki maryjne, madonna Murilla, Matka Boska Wniebowzięta czy też *Mater Admirabilis*, której związkom z *Legendą* autor poświęca szczególną uwagę, dostrzegając, że „Norwid widzi więcej, niż faktycznie widać na obrazie”⁷, wyczytując z niego to, co „pracą wieków na tym urosło”, odnajdując w obrazie nieobecne na nim elementy, które domalowuje piórem. Tekst ks. Dunajskiego jako jedyny w tomie poświęcony jest zbliżeniu do konkretnego motywu ikonograficznego obecnego w dziele Norwida. Kolejne szkice to próby przyjrzenia się problematyce obrazowania zawartej *implicite* w jego utworach poetyckich i teoretycznych studiach estetycznych.

Próba sproblematyzowania kwestii poetyckiego obrazowania w dorobku autora *Vade-mecum* jest artykuł Edwarda Kasperskiego *Słowne obrazy Norwida. Szkic z poetyki komparatystycznej*. Otwierający go wstęp ujawnia szeroki zakres zagadnień teoretycznoliterackich, wynikających z łączenia przez Norwida praktyki poety i malarza. Efektem tego połączenia były wypowiedzi estetyczne poety, w których określał on związki i podobieństwa pomiędzy obrazem malarskim i słownym, dążąc do stworzenia własnego stylu obrazowania, sytuującego go także wobec „wielkich poprzedników”, Słowackiego i Mickiewicza. Autor zauważa, że konieczność wypracowania własnego poetyckiego obrazowania wynikała także z przekonania poety, że ekspansja wizualności, jaka pojawiała się wraz z epoką fotografii i reprodukcji, osłabi literacką kulturę słowa. Z uwagi na wykraczające w przyszłość prognozy poety dotyczące statusu obrazu i obrazowania Kasperski przedstawia najważniejsze XX-wieczne koncepcje teoretyczno-estetyczne i filozoficzne związane z tymi zagadnieniami, zwracając szczególną uwagę na psychologizm, semiotykę, poststrukturalizm i dekonstrukcję. Przywołanie tych metod badawczych służy ukazaniu ich związków z postulatami formułowanymi przez Norwida, które autor odnajduje chociażby w jego teorii „słowa i litery” czy „pierwoksztaltów”, podkreślając, że „można dojrzeć w nich intuicje wielu problemów współczesnych”⁸.

⁷ Ks. A. D u n a j s k i, *Ikonografia religijna w literackich aluzjach Norwida*. W: *Poeta i sztukmistrz*, s. 66.

⁸ E. K a s p e r s k i. *Słowne obrazy Norwida. Szkic z poetyki komparatystycznej*. W: *Poeta i sztukmistrz*, s. 77.

Także w koncepcjach estetycznych i filozoficznych XIX w. (Hegel, Schelling, Fichte) podejmowana była często kwestia obrazu i obrazowości, ale co podkreśla badacz, Norwid unikał „sztywnego, wewnątrznie zdeterminowanego systemu reguł”⁹, wybierając „przybliżenie”, pozwalające łączyć mu myśl i zmysłową naoczność. Wiąże się to z interesującym spostrzeżeniem, że obraz był dla Norwida składnikiem obecnej w słowie, „potencjalnej, apriorycznej «całości»”¹⁰, a obrazowość, jak dowodzi autor artykułu, stanowiła dla niego immanentny składnik literackości, osadzony w literze i piśmie. Co ciekawe, Kasperski zauważył, że zasada „samoilustrowania się słowa” doprowadziła do stworzenia obrazów „gęsto zorganizowanych”, ukazujących „aprioryczne, mitotwórcze założenia i zasady uniwersalnego świata”¹¹, a stosowana przez poetę zasada „kojarzenia różności” po to, żeby „ogarnąć całość”, była nierzadko „czynnikiem kakofonii estetycznej”¹².

Z obserwacjami Edwarda Kasperskiego łączą się spostrzeżenia Sławomira Rzepczyńskiego o „obrazowej” wyobraźni Norwida. W artykule *Plastyczna figuratywność przedstawiania postaci w „Czarnych kwiatach”. O myśleniu alegorycznym i symbolicznym* stwierdził, że Norwid często ożywia obraz przez narrację. Autor przygląda się kategorii dagerotypu, podważając dotychczasowy pogląd, że jest to dla poety określenie pozytywne, identyfikowane jako wierność mimetyczna właściwa realizmowi. Rzepczyński dowodzi, że wierność dagerotypu oznacza uważność na to, czego nie sposób wyrazić, bo dagerotyp zatrzymuje „wiernie” wygląd obrazu ocalonego w kadrze, a zatem zarówno tło, jak i plan pierwszy. Chodzi więc nie o mimetyczne odwzorowywanie rzeczywistości, ale zatrzymanie w dziele sztuki przedmiotu, który się przedstawia, jak i „to, w jakim «języku» przedstawienie to się uobecnia”¹³. Gest autora *Czarnych kwiatów* wydobywa fakty i przenosi je, jak przekonuje Rzepczyński, w przestrzeń literatury. Jednocześnie poeta formułuje dyskurs estetyczno-literacki, który tym razem przenosi w przestrzeń pozaliteracką. Działania podejmowane przez niego badacz wpisuje w praktykę romantycznej ingerencji autorskiej w dzieło, sprzeciwiającą się prostemu odwzorowywaniu rzeczywistości w sztuce. Pierwsza część artykułu kończy się interesującym spostrzeżeniem dotyczącym „zachłannego muzeum”, opisywanym przez Cezarego Jellentę, które bliskie jest Norwidowi czerpiącemu z przeszłości na zasadzie właśnie alegorii. Alegorii i symbolowi poświęcona jest druga część szkicu. Wyobraźnię Norwida Rzepczyński określa jako alegoryczną, dlatego że jest ona oparta na analogiach, ale co interesujące, poeta łączy ocalającą przeszłość alegorię (po to, żeby nie uwięzła ona w wielokrotnie powtarzanych schematach) z symbolem, gloryfikującym – jak wspomina autor szkicu – Gadamerowskie kategorie „geniuszu i przeżycia”¹⁴.

⁹ Tamże s. 81.

¹⁰ Tamże s. 91.

¹¹ Tamże s. 97.

¹² Tamże s. 99.

¹³ S. R z e p c z y ń s k i. *Plastyczna figuratywność przedstawiania postaci w „Czarnych kwiatach. O myśleniu alegorycznym i symbolicznym*. W: *Poeta i sztukmistrz...*, s. 106.

¹⁴ Tamże s. 118.

O ile szkice Rzepczyńskiego i Kasperskiego są próbami przybliżenia teorii obrazu i obrazowania zawartej w pismach Norwida, ale także ich związku z Norwidowską koncepcją słowa i tworzenia, o tyle kolejny tekst otwiera nową perspektywę badawczą, związaną ze skupieniem na motywie plastycznym wydobytym z *Vade-mecum*. Michał Kuziak w swoim studium *Motyw plastyczny w „Vade-mecum” Norwida. Rekonesans* przygląda się plastycznym tematom i poetyce wierszy z najbardziej znanego cyklu autora *Solo*, zwracając uwagę na plastyczne spojrzenie poety na świat. Interesuje go – jak sam wskazuje – kategoria *mimesis*, co oznacza, że motyw plastyczny interpretowany będzie przez niego jako pewien aspekt przedstawienia rzeczywistości, co jeśliby użyć słów Norwida, byłoby próbą odpowiedzi na pytanie o to, jak „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Sam poeta – co podkreśla badacz – stwierdza niemożliwość takiej intencji, nieprzystawanie słowa do rzeczy. Poszukiwanie motywów plastycznych w *Vade-mecum* nie będzie oznaczać – zaznacza Kuziak – analizowania konkretnych relacji między poezją a dziełami plastycznymi, ale strukturalnego pokrewieństwa sztuk; tego, co Mario Praz określił jako *ductus*. Posługując się ustaleniami Ulricha Weissteina, autor szkicu rozpoznaje w Norwidowskim cyklu większość wyróżnionych przez niego kategorii występujących w badaniach nad wspólnotą literatury i sztuk pięknych, zwracając jednocześnie uwagę na – jego zdaniem – antymalarską intencję Norwida, wyrażoną w tekście *Do czytelnika*. Wątek docierania do prawdy jest przez poetę prezentowany przy wykorzystaniu kategorii perspektywy – którą Kuziak, posługując się rozpoznaniem Markowskiego, uważa za iluzję poznawczą – przypisując taką jej interpretację autorowi *Vade-mecum*. Uważa ponadto, że ta antymalarska intencja Norwida koresponduje z ustaleniami Wyki, który jego poezję łączy z przewagą pierwiastka rzeźbiarskiego i muzycznego nad malarskim, co próbowała w swoich rozważaniach zweryfikować autorka pierwszego artykułu zamieszczonego w tomie *Poeta i sztukmistrz* – Teresa Skubalanka. Spostrzeżenia autora szkicu *Motyw plastyczny* wywołują szereg pytań, przede wszystkim o warsztat metodologiczny i system pojęć z zakresu historii sztuki, używany do analizowania utworów poetyckich. Wątpliwości budzi choćby schematyczna opozycja rzeźbiarskość (czynność, materiał, posąg) – malarskość (barwa), którą uprawomocnił Wyka. Malarskości przypisuje się tu tylko posługiwanie się barwą (w tym miejscu trzeba by wprowadzić raczej odniesienie do sztuki abstrakcyjnej, a nie malarstwa przedstawiającego, które dominowało przecież w wieku XIX), a odmawia kształtowania, bo to charakteryzuje rzeźbę, którą cechuje także kreacyjność, a nie naśladowczość – jak stwierdza Kuziak.

Artykuł Doroty Plucińskiej *Norwida gra z odbiorcą* – „*Klary Nagnioszewskiej samobójstwo*” jest jednym z nielicznych tekstów w tomie *Poeta i sztukmistrz*, które próbują zmierzyć się z interpretacją „podwójnego” dzieła Norwida, utworu łączącego ze sobą integralnie słowo i obraz. Autorka szkicu stara się odpowiedzieć na pytanie, czy *Klary Nagnioszewskiej samobójstwo* było eksperymentem, czy świadomie skonstruowanym dziełem, poszerzającym obszar literatury o obraz. Jak stwierdza, mieści się ono pośród utworów narracyjnych, ale powstało pod wpływem popularnych pod koniec XIX w. powieści, obrazków, dagerotypów i szkiców fizjologiczno-gatunkowych, będąc świadomą grą z gatunkiem, odbiorcą, kontekstami literackimi i kulturą całej epoki. Plucińska analizuje tę grę, wydobywając kolejno: autorską strategię skierowaną w stronę

odbiorcy, „ażeby Czytelnik książkę zamykając sam uczuł się artystą”¹⁵, dialog z gatunkiem tragedii, zasygnalizowany w tytule utworu (parodia), nowelisticzną formę dzieła, wreszcie „romansowość” głównej bohaterki. Zwraca uwagę na komizm, parodię stylu i gatunków, które obecne są w „tragedii” Norwida, łącząc je z groteską rysunków, karykaturalnością przedstawionych postaci i ich wyraźną deformacją. Związek obrazu i słowa dostrzegalny jest także w pewnej nieostrości linii, którą wydobyta jest postać główna, co zdaniem Doroty Plucińskiej widoczne jest także w jej formie „tekstowej”. Wykrycie tych relacji skłania autorkę do ujawnienia komiksowości „tragedii” o samobójstwie, chociaż ma ona jej zdaniem charakter „sekundarny, nieobligatoryjny”¹⁶.

Elżbieta Dąbrowicz, autorka szkicu pt. *Profile*, zwraca się w stronę konkretnego motywu plastycznego, pochodzącego z dziedziny sztuk pięknych, który – podobnie jak światło w tekście Adeli Kuik-Kalinowskiej – stanie się jednym z najczęściej pojawiających się plastycznych odniesień w dorobku literackim poety-sztukmistrza. Elżbieta Dąbrowicz próbuje nakreślić kształt Norwidowskiego profilu, który wedle poety – jak pisze – „unaoczniał relację, jaka zachodzi między indywiduum a zbiorowością”¹⁷. Autorka ukazuje wieloaspektowość tego pojęcia w twórczości Norwida, zwracając uwagę na jego działalność medalierską, liczne autoportrety, a także na szczególne upodobanie artysty do pozycji obserwatora z profilu. Ostatnią część swojego tekstu poświęca pojawiającemu się w utworach autora *Promethidiona* słowu *profil*, które łączył on z pięknem i boską doskonałością.

Kwestię profilu i autoportretu porusza w swoim artykule także Edyta Chlebowska, jedyna badaczka spośród autorów tekstów do tomu *Poeta i sztukmistrz*, przyglądająca się twórczości plastycznej Norwida, a dokładniej trzem jego szkicom autoportretowym: *Norwid en face*, *Norwid biblijny* i *Autoportret sygnetowy*. Chlebowska zwraca uwagę na szczególne zainteresowanie wydawców dzieł poety – Gomulickiego i Przesmyckiego – tą działalnością artystyczną Norwida, dostrzegając ich wpływ na ukształtowanie się jego wizerunku, który silnie oddziałwał na badania nad twórczością autora *Vademecum*. Co istotne, w trakcie przedstawionej w tekście analizy formalnej dwóch najczęściej przywoływanych autoportretów, które w największym stopniu zaważyły na utrwaleniu się wizerunku Norwida jako starego poety, okazuje się, że ustalenia Gomulickiego i Przesmyckiego nasuwają zbyt wiele wątpliwości, w związku z czym oba rysunki należałoby wyłączyć ze zbioru Norwidowskich „portretów własnych”¹⁸. Badaczka proponuje w zamian przyjrzenie się dotąd niedostrzeżonemu rysunkowi, pochodzącemu z tzw. Albumu Panien Skrzyneckich, który przechowywany jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Rysunek ten zdradza bliskie pokrewieństwo z dwo-

¹⁵ D. P l u c i ń s k a. *Norwida gra z odbiorcą – „Klary Nagnioszewskiej samobójstwo”*. W: *Poeta i sztukmistrz*, s. 155.

¹⁶ Tamże, s. 169.

¹⁷ E. D ą b r o w i c z. *Profile Norwida*. W: *Poeta i sztukmistrz*, s. 175.

¹⁸ E. C h l e b o w s k a. *Ipse ipsum? O dwu rysunkach i jednym autoportrecie Cypriana Norwida*. W: *Poeta i sztukmistrz*, s. 207.

ma znanymi autoportretami Norwida: *Norwid z papierosem* i *Norwid-rysownik*, ale pozwała też, co udowadnia Chlebowska, zespolić cały dorobek autoportretowy poety.

Dwa kolejne artykuły stanowią propozycję interpretacji autorskiej wizji artysty, zawartej w utworach poetyckich twórcy *Promethidiona*. Poprzez analizę konkretnego utworu poetyckiego, Bernadetta Kuczera-Chachulska próbuje w swoim szkicu opisać Norwidowską teorię artysty i tworzenia, która zmierzałaby do zbliżenia działań Boga-Stwórcy i odpowiadającego na Jego działanie człowieka-artysty. Autorka proponuje analizę porównawczą dwóch wierszy: *Arcymistrza* Mickiewicza i [*Powiedz im, że duch odrzmiął myśli wiecznej*] Norwida, co pozwala jej nakreślić dwie poetyckie wizje twórcze. Interesujący nas – w kontekście całego tomu – pomysł Norwida zakłada, że sztuka umożliwiając doświadczenia tego, co zmysłowe, odsłania granice poznania i nieskończoności. Dzięki sztuce – konkluduje Kuczera-Chachulska – człowiek dojrzewa do wieczności, przygotowując się na wejście w tajemnicę Boskiego wcielenia. Natomiast Agata Brajerska-Mazur w szkicu pt. *Aspekty malarskie wiersza „W Weronie” w przekładzie na język angielski* omawia problem obrazowania u Norwida. Opisuje strategie translatorskie służące do oddania krajobrazu, scenarii czy wreszcie koloru, który współtworzy nastrój utworu. Zaproponowana przez autorkę analiza tego właśnie dzieła – jak przekonuje – wynika z jego szczególnego nasycenia barwą. Kwestia malarskości ginie jednakże w szeregu porównań kolejnych tłumaczeń wiersza *W Weronie* przez Kirkconnela, Gay-Tiffit czy Karpowicza. Szkic ten ma ukazać, w jaki sposób autorzy ci próbowali oddać tzw. koloryt wiersza. Interpretacja malarskości zaproponowana przez badaczkę wyłania się w toku analiz przekładów, prowadzących ku ujawnieniu różnic w oddaniu nie tyle malarskości, ile raczej nastroju poszczególnych fragmentów utworu. W rezultacie malarskość objawia się raz jako ponura, innym zaś razem jako spokojna i cicha, tracąc swą obrazotwórczą swoistość na rzecz psychologii barwy. Tłumacze *W Weronie* Norwida – jak przekonuje Brajerska-Mazur – malują swoje krajobrazy, nie zachowując wierności wobec oryginału ani wobec jego „kolorytu”, a właściwie nastroju, który w tym przypadku oznacza właściwą interpretację słów poety, którą proponuje za każdym razem autorka. Kwestię „malarskości” czy „obrazowości” współtworzącej nastrój wiersza wydobędzie także Adela Kuik-Kalinowska w ostatnim szkicu w tomie *Poeta i sztukmistrz*, poświęconym światłu.

Jedynym tekstem zamieszczonym w zbiorze, który sytuuje się poza sformułowaniem przez redaktorów tomu pytaniem o korespondencję sztuk w dorobku Norwida, jest artykuł *Cyprian Norwid – „poeta definicji”* Tomasza Korpysza. Przybliży on raczej teoretyczny problem językoznawczy związany z samym pojęciem definicji poetyckiej niż tę cechę poetyki twórcy *Vade-mecum*, którą autor przywołuje w swoich rozważaniach za Stefanem Kołaczkowskim. Kwestia niezwykle interesującego zagadnienia związanego ze sformułowaniem przez Kołaczkowskiego określeniem poeta definicji wynikała z dostrzeżenia kreatywnego stosunku Norwida do języka, ale także z jego teoretycznego zainteresowania językiem¹⁹. Autor szkicu poświęca niewiele uwagi przykładom poe-

¹⁹ T. K o r p y s z. *Cyprian Norwid – „poeta definicji”*. Kilka problemów teoretycznych. W: *Poeta i sztukmistrz*, s. 250-251.

tyckiego definiowania i redefiniowania oraz strukturom definicyjnym w jego wypowiedziach, o wiele bardziej angażuje się w rozbudowany teoretyczny dyskurs na temat samego pojęcia definicji poetyckiej. Przykłady zaczerpnięte z utworów Norwida pełnią w nim jedynie funkcje egzemplifikacyjne. Jest to podyktowane potrzebą uściślenia terminologicznego tego pojęcia, wyjaśnienia jego nieostrości, wreszcie ukazania relacji, jaka łączy go z apozycją i peryfrazą.

Autor kolejnego szkicu zamieszczonego w tomie próbuje natomiast odczytać Norwidską symbolikę krzyża bez wizerunku Chrystusa, proponując zbliżenie się do tego ważnego motywu, pojawiającego się w dorobku literackim poety. Wiktor Mikucki – jak sam zapowiada na wstępie swoich rozważań – przyglądać będzie się dziełu sztuki, które nie przetrwało do naszych czasów²⁰, a raczej stanowić ono będzie jedynie pretekst do ukazania idei tego znaku w twórczości autora *Promethidiona*. Artykuł składa się zatem z szeregu refleksji dotyczących symboliki krzyża, które autor odnalazł w relacji Kraszewskiego, w korespondencji Norwida, w jego utworach poetyckich i prozie. Symbolikę krzyża bez wizerunku odczytuje on jako świadectwo „przeżywania męki i zmartwychwstania Syna Bożego”²¹, ale także jako sprzeciw poety wobec okrucieństwa Historii. Dopiero na końcu szkicu powraca motyw drewnianego krzyża bez Chrystusa z paryskiej pracowni Norwida jako uniwersalny symbol męczeństwa, znak zwycięstwa nad śmiercią i cierpieniem, wezwanie do umocnienia wiary.

Przedostatni szkic zamieszczony w tomie poświęconym twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida jest próbą spojrzenia na jego „fotografy epistolarne”²², które Daniel Kalinowski wyróżnił jako szczególny typ listów poety, ale też jako znak obecności fotografii w twórczości listownego „fotografa”, prezentujący poglądy estetyczne swojego autora. Spojrzenie badacza ogarnia w tym przypadku zarówno zagadnienia dotyczące sztuki końca XIX w., jak i refleksję nad własną działalnością artystyczną Norwida, którą doskonale obrazuje – odnotowana przez Kalinowskiego – postawa „ustawiania się do zdjęcia”²³. Przy okazji niezwykle ciekawie wydobyte zostały tutaj sposoby autokreacji poety, pojawiające się zarówno w jego korespondencji do Trębickiej i Kuczyńskiej, jak i na fotografiach-portretach. Tekst Daniela Kalinowskiego łączy się ponadto z przedstawionym już wcześniej zagadnieniem dagerotypu, o którym wspominał w swoim artykule Sławomir Rzepczyński. O ile jednak dowodził on, że dagerotyp dla Norwida nie przedstawiał jedynie wartości mimetycznej, rozumianej jako wierne naśladowanie rzeczywistości, ale ocalał to, co widoczne zarówno na pierwszym planie, jak i jego tło, o tyle Kalinowski powraca do klasycznego rozumienia tego terminu. Kojarzy zatem dagerotyp z powierzchowną sztuką odtwarzania natury, którą autor *Vade-mecum* uważał jego zdaniem za coś nieudanego i jednowymiarowego²⁴.

²⁰ W. M i k u c k i. „Nigdy podobnego nie widziałem krucyfiksu...”. *Próba odczytania symboliki Norwidskiego krzyża bez wizerunku Chrystusa*. W: *Poeta i sztukmistrz*, s. 287.

²¹ Tamże, s. 314.

²² D. K a l i n o w s k i. „Fotografy” epistolarne Norwida. W: *Poeta i sztukmistrz*, s. 317.

²³ Zob. Tamże s. 319.

²⁴ Tamże s. 326.

Czy jednak ukazując sposób autoprezentacji Norwida na jego fotografiach (przede wszystkim w konfederatce), Kalinowski sam sobie nie zaprzecza? W związku z tym, czy nie właściwsza wydaje się interpretacja dagerotypu zaproponowana przez Rzepczyńskiego, który uważa, że służy on poecie „do odnotowania tego wszystkiego, co odsyła do sfery niewyraźnego”²⁵?

Tom *Poeta i sztukmistrz* zamyka szkic Adeli Kuik-Kalinowskiej pt. *Norwid – artysta światła*, poświęcony światłu, motywowi spajającemu – jak uważa autorka – Norwidowską synestezę sztuk, obecnemu w twórczości literackiej i plastycznej poety, jak też w jego rozważaniach teoretyczno-estetycznych. Światło staje się jakością współgrającą z plastycznością obrazu poetyckiego, służy budowaniu nastroju. Co ciekawe, także ta, obok barwy, zdecydowanie malarska wartość wydobyta jest, podobnie jak w artykule Agaty Brajerskiej-Mazur, jako nastrojowa, tworząca „tło dla emocjonalnych odczuć podmiotu lirycznego”²⁶. Warto byłoby w tym kontekście być może przyjrzeć się szerszemu zagadnieniu korespondencji sztuk w końcu XIX w. w Polsce w odniesieniu do rozpoznanego przez Wiesława Juszcza problemu luminizmu i impresjonizmu polskiego, który przedstawił w swojej książce *Malarstwo polskie. Modernizm*²⁷. Światło interpretowane przez Kuik-Kalinowską jako symboliczny przejaw ducha o znaczeniu sakralnym, składnik absolutu, które „ma raczej wskazywać na ideę, za którą kryje się źródło boskiej harmonii i porządku”²⁸, mogłoby zostać zestawione ze światłem pojawiającym się w polskich pejzażach i nokturnach z końca XIX wieku. Charakter polskiego luminizmu, który miał swój romantyczny, a nie impresjonistyczny rodowód (gdyż ten nie mógł utrwalić się w Polsce jako „oryginalny” czy „ortodoksyjny”), jak zauważył Juszcza, był u swojego zarania „organicznie” związany z „<nastrojem> symbolicznie rozumianym i z samym symbolizmem”²⁹:

Można było jednak korzystać z nowo odkrytych metod notowania efektów świetlnych dając wyraz postawie innej niż impresjonistyczna, traktując światło jako „mowę ducha”, instrument pamięci, źródło ekspresji, środek uzewnętrzniający wewnętrzne poruszenia rzeczy ludzkiego i pozaludzkiego świata, środek „psychologicznej deformacji” natury³⁰.

Ostatni szkic doskonale domyka tom *Poeta i sztukmistrz*, otwierając zarazem nowe pole poszukiwań wspólnoty sztuk w twórczości Norwida-artysty, ale także całego wieku XIX. Poszczególne teksty tworzące zbiór, poruszają szerokie spektrum problemów badawczych wyłaniających się podczas prób badania fenomenu artystycznego, jakim stała się w badaniach Norwidologicznych osoba autora *Vade-mecum*. Niektórzy z badaczy na podstawie analizy utworów poetyckich próbują formułować wnioski dotyczące

²⁵ R z e p c z y ń s k i, jw. s. 105.

²⁶ A. K u i k - K a l i n o w s k a. *Norwid artysta światła*. W: *Poeta i sztukmistrz*, s. 345.

²⁷ W. J u s z c z a k. *Malarstwo polskie. Modernizm*. Warszawa 1977.

²⁸ K u i k - K a l i n o w s k a. *Norwid artysta światła*, s. 354.

²⁹ J u s z c z a k, jw. s. 55.

³⁰ Tamże s. 56.

Norwidowskiej praktyki artystycznej pojmowanej szeroko i odnoszącej się do obu dziedzin sztuki, zarówno literatury jak i plastyki. Inni zwracają się ku pismom estetycznym poety-sztukmistrza, wydobywając esencję jego rozważań na temat kondycji sztuki w końcu wieku XIX, zadań, jakie się jej wyznacza i roli, jaką powinna spełniać. Zaledwie dwa artykuły zamieszczone w tomie poświęcone są dorobkowi plastycznemu Norwida, co wiąże się z faktem znikomego zainteresowania historyków sztuki twórczością tego artysty. Autorka pierwszego z nich, Dorota Plucińska, doskonale poradziła sobie z analizą obrazowo-słownej „tragedii” o *Klary Nagnioszewskiej samobójstwie*, Edyta Chlebowska zaś ujawniła „prawdę” o dwóch autoportretach starego poety, dowodząc, jak niezbędne jest sprawdzenie, ustalonych kilkadziesiąt lat temu i dobrze zadomowionych w badaniach Norwidologicznych, rozpoznań. Konieczność przeprowadzenia zmian w stanie badań doskonale obrazuje otwierający tom *Poeta i sztukmistrz* – szkic Teresy Skubalanki, weryfikujący analizy Wyki, ale także pozostałe teksty, w których wykorzystuje się jego pojęcia do interpretacji dzieł Norwida (Rzeczpiński, Kuziak, Brajerska-Mazur). Warto, podobnie jak ks. Dunajski, formułujący swoją teorię paraboli „spirali dziejów”, będąc „zawiedzionym” nieco uwagą Wyki, wyodrębnić nowe pole poszukiwań korespondencji sztuk w twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida.

ANNA BOROWIEC – dr nauk humanistycznych, historyk sztuki i literaturoznawca. Adres: ul. Naramowicka 47 A/10, 61-622 Poznań, e-mail: puce@wp.pl

Jerzy S t a r n a w s k i – ZARYS PRZYSZŁEJ MONOGRAFII
O NORWIDYSTACH POLSKICH
PIERWSZEJ POŁOWY XX WIEKU

Marek B u ś. *Norwidyci. Miriam – Cywiński – Borowy – Makowiecki – Wyka. Konteksty*. Kraków 2008.

1

Książka ogromnie potrzebna. Nadszedł już czas, w którym dziejom norwidologii polskiej należy się szczegółowa introspekcja i osąd dotychczasowych osiągnięć. Książka jest napisana przez autora bardzo kompetentnego. Jednakże jest to rzecz, która obejmuje *quaestiones selectae*, w lwiej części przedstawia wizerunki najwybitniejszych norwidologów XX w., respective pierwszego półwiecza. Wzorem niedościgłym zbioru wizerunków, co prawda nie historyków literatury, lecz poetów, jest praca Wacława Borowego *O poezji polskiej w wieku XVIII* (1948) – zbiór minimonografii dążący do pełnego obrazu literatury obranego przez badacza stulecia.

Można się zgodzić, że Buś wybrał największych. Ale zapowiedziane w tytule „konteksty” dotyczą drugiej połowy wieku, nie pierwszej, wskutek czego zabrakło