

Tomasz Jermałonek – NORWID W SIEDMIU ODSŁONACH...

2 kwietnia 1850 roku Cyprian Norwid pisał do Jana Koźmiana:

+ Błogosławiony to czas, kiedy c z ł o w i e k stać się c e g i e ł k ą może – to jest, kiedy plan i ogół jest. Inaczej – do czegoż dołożyć tę cegielkę? Zawsze to będzie kupa cegieł (PWsz VIII, 89)¹.

Wydana przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie w 2011 roku książka *Norwid. Z warsztatów norwidologów bielańskich* (pod redakcją Tomasza Korpysza i Bernadetty Kuczery-Chachulskiej²) to niezbyt obszerny zbiorowy tom studiów nad twórczością Cypriana Norwida; liczy 190 stron i gromadzi siedem tekstów autorów zajmujących się twórczością poety z różnych naukowo-badawczych i metodologicznych perspektyw. Jest to zbiór wart uznania i odnotowania, pozostawia jednak pewien niedosyt. Zebrane teksty są – pod każdym względem – różnorodne. Mieli tego świadomość redaktorzy tomu, którzy we wstępie do publikacji, niejako wyprzedzając potencjalne uwagi, czy nawet zarzuty, piszą:

Prace zebrane w tej książce nie mają jednorodnego charakteru. Reprezentują różnorodne metodologie i – niekiedy – spolaryzowane postawy badawcze; łączy je niemal wyłącznie zasadniczy przedmiot badań: twórczość Cypriana Norwida (7).

W ten sposób w skład tomu weszły prace z zakresu językoznawstwa, literaturoznawstwa, teatrologii (czy raczej dramatologii) oraz komparatystyki literackiej. Oscylują wokół interpretacji pojedynczych utworów autora *Vade-mecum* (zarówno tych wielokrotnie komentowanych, jak i tych rzadziej zauważanych), motywów obecnych w tej twórczości, inicjatyw, które – prawdopodobnie – podejmował, jak i miejsca poety w literaturze polskiej wieku XIX (i nie tylko). Dotyczą poezji, prozy, dramatów; ich kontekstem jest zarówno pisarstwo Norwida, jak i twórczość innych autorów (XIX i XX wieku). Zajmują się zarówno twórczością Cypriana Norwida, jak i jego biografią.

¹ Wszystkie cytaty z pism Norwida pochodzą z wydania: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. I-XI. Warszawa 1971-1976 (dalej: PWsz; liczba rzymska oznacza tom, liczby arabskie – strony).

² *Norwid. Z warsztatów norwidologów bielańskich*. Red. T. Korpysz, B. Kuczera-Chachulska. Warszawa 2011. Dalsze cytaty z tej książki oznaczane będą w nawiasie w tekście głównym.

Z tego – wstępnego – wyliczenia widzimy, że czytelnik dostaje do rąk książkę różnorodną. Siedem różnych – parafrazując Norwida – „cegieł” (czy raczej „cegiełek”); ale czy spójną „całość”? Czy różnorodność ta jest zaletą, czy wadą omawianej publikacji? Czy zebranie siedmiu tekstów i zszycie ich w jeden wolumin pozwala określać je mianem „książki”? Wiele z tych pytań rodzi się już w momencie, kiedy czytamy *Spis treści* oraz redaktorski *Wstęp*.

Książkę otwiera, poświęcony profesor Jadwidze Puzyninie, szkic Tomasza Korpysza zatytułowany: *Nie tylko „Epos-nasza”. O obrazie Don Kichota w pismach Norwida*. Autor wychodzi, od podjętego przez Jadwigę Puzyninę, problemu miejsca słowa „prawda” w języku wartości pism Norwida. To jedno z kluczowych „pojęć” dla autora *Quidama*. Poszukiwanie prawdy, dążenie ku niej, czy nawet walka o nią, to kwestia obecna w wielu utworach napisanych w różnych latach, ujętych w różne ramy gatunkowe. To problem o charakterze moralnym, etycznym, estetycznym czy wręcz życiowym, który zajmował Norwida niemal przez całe życie. Jest widoczny i w pierwszych wierszach z lat czterdziestych i w utworach napisanych pod koniec życia, czego świadectwem – poza poezją, prozą i dramatem – są również listy oraz teksty publicystyczne.

Korpysz konsekwentnie i logicznie przechodzi do jednego z przykładów, który dobitnie pokazuje znaczenie prawdy dla Norwida i jest miarodajną egzemplifikacją tezy, iż „prawda” to jedna z kluczowych kwestii Norwidowskich:

Norwid wielokrotnie rozważał pojęcie prawdy, zastanawiał się nad jej właściwym lub niewłaściwym rozumieniem, nad tym, kiedy i w jakich warunkach może się ona w pełni objawiać, nad możliwościami jej nieodpowiedniego wykorzystania, relatywizowania oraz nadużycia (10).

Prowadzi czytelnika do wiersza *Epos-nasza*. Don Kichot, to jedna z najbardziej emblematycznych postaci kultury europejskiej. Dzielny rycerz, który z wiernym giermkim u boku walczy ze złem, pokonuje olbrzymy i smoki w imię naprawiania świata i miłości do ukochanej. Powieść Miguela de Cervantesa (przez Korpysza nazywana eposem – s. 11) to jednak wieloaspektowa dyskusja z konwencją literacką. Czytamy więc specyficzny romans łotrzykowski z groteskowym bohaterem, który przeżywa wyimaginowane w swoim umyśle przygody. Jak taki obraz Cervantesowskiego bohatera pogodzić z jego rozumieniem przez Norwida, dla którego rycerz z Manczy jest przykładem rycerza walczącego za prawdę?

Korpysz szczegółowo prześledził zarówno obecność motywu Don Kichota w języku polskim i kulturze, jak i różnorodne ślady obecności bohatera powieści Cervantesa w różnych fragmentach twórczości Norwida. Paradoks, który z tego zestawienia wynika (z jednej strony dwuznaczny, ironiczny, groteskowy lub

wręcz satyryczny obraz Don Kichota w języku i kulturze, z drugiej zaś – wbrew dominującej tendencji – pełen szacunku stosunek Norwida do tej postaci) pozwala sformułować wniosek, iż:

Don Kichot w tekstach poety nigdy nie ma oblicza groteskowego, zwykle jest wartościowany pozytywnie i może pełnić rolę swego rodzaju symbolu określonej postawy – postawy idealisty, który nieco naiwnie, nie licząc się ani z realiami, ani możliwymi następstwami, z żelazną konsekwencją stara się walczyć o wyznawane przez siebie wartości i ideały wbrew wciąż zmieniającemu się, pragmatycznemu światu (33).

Warto uwydatnić jedno ważne rozgraniczenie. Czytamy tu o obecności postaci rycerza z Manczy w pismach Norwida, a nie o autokreacji autora *Epos-naszej*. Korpysz rozprawia się bowiem z jednym z mitów norwidologii (szczególnie tej wczesnej, reprezentowanej między innymi przez Przesmyckiego), który bardzo często utożsamiał postać poety z postacią literacką. Takie utożsamienie, co skrętnie odnotowuje autor szkicu, w całej twórczości Norwida pojawia się tylko raz, wyłącznie w wierszu *Epos-nasza*.

Heroiczna i tragiczna wizja Norwida-Don Kichota, wbrew wszelkim przeciwnościom walczącego o prawdę samotnika, wiernego swoim zasadom i ideałom, odrzuconego przez otoczenie i narazonego na śmiech, na dobre zagościła w świadomości czytelniczej i stała się jednym z elementów legendy autora *Vade-mecum* (21)

co Korpysz ilustruje licznymi cytatami i kontekstami wziętymi z literatury norwidologicznej.

Trzeba jednak podkreślić istotną – jak miemam – w tym kontekście kwestię. Należy odróżnić – także w omówieniach twórczości Norwida – obecność postaci Don Kichota jako różnorodnie wykorzystywanego motywu literackiego od wykorzystania tej postaci jako skonwencjonalizowanej metafory obecnej w języku. Takie rozróżnienie jest szczególnie istotne, gdy próbujemy analizować niejednoznaczny w swojej wymowie list Norwida do Karola Ruprechta z 1868 roku. Poeta pisze:

Stan Europy jest taki: jeśli Hiszp[ania] Republiką, to pocieszenie wielkie dla Polski – nie polityczne, ale historyczne; albowiem: jeśli taki heroizm, nabożeństwo, bezpraktyczność, ciemnota-w-ludzie, szlachetność-w-indywiduach, przeszłość momentalnie republikancka, donkichotyzm, pretensje epiczne itd., itd., itd., – zdołają wniknąć na widnię po republikancku, to zupełnie, że dla Ojczyzny naszej otucha! – to zupełnie dla Europy nieusprawiedliwienie (PWsz IX, 378).

Norwid jednoznacznie negatywnie ocenia w tym liście Europę. Derywat „donkichotyzm” jest tu – jak można sądzić – określeniem zachowania Hiszpanii, która jako wielkie imperium na początku XIX wieku niemal przestała istnieć. Mimo reprezentowanej przez Hiszpanię anachronicznej i nieliczącej się z realiami postawy, braku stabilności politycznej i znajdowania się pod wpływem Francji, w efekcie pozwoliło utrzymać status państwa. Według Norwida – także Polska może – analogicznie do Hiszpanii – liczyć na pozytywny stosunek mocarstw europejskich. Wydaje się więc, że określenie „donkichotyzm” zostało tu użyte przez poetę raczej jako spowszedniała metafora rodem z języka codziennego, a nie literackie, intertekstualne nawiązanie do przygód bohatera powieści Cervantesa.

Zebrane przez Korpysza cytaty, nawiązania i omówienia pozwalają stwierdzić, że Norwid w swoim myśleniu o prawdzie – co podkreśla autor szkicu – był konsekwentny, a obraz Don Kichota w twórczości poety jest „nie w pełni jednorodny, ale stosunkowo spójny” (33).

Anna Kozłowska porusza kwestię wtrąceń nawiasowych w wierszach z *Vade-mecum* (*Nawiasem mówiąc. O wtrąceniach nawiasowych w wierszach z „Vade-mecum” Cypriana Norwida*). Mimo że autorka deklaruje, iż „Podstawowe cele badawcze stawiane w tym artykule to charakterystyka formalna wtrąceń nawiasowych użytych w *Vade-mecum* oraz wstępne rozpoznanie zawartych w tych konstrukcjach typów informacji [podkr. moje – T.J.]” (40), daje spójny i całościowy przegląd różnorodnych zastosowań wtrąceń nawiasowych w tomie Norwidskich poezji.

Zwrócenie uwagi na wypowiedzi ujmowane przez poetę w nawias to jedno z wczesnych spostrzeżeń norwidologii. Badaczka odwołuje się w tym kontekście do książki, która próbowała ująć istotę fenomenu języka twórczości Cypriana Norwida, do *Uwag nad językiem Cypriana Norwida*. Niezależnie od czasu, który upłynął od wydania opracowania Ignacego Fika (1930), kwestia wypowiedzi ujętych w nawias nadal jest w norwidologii interpretacyjnie problematyczna. Nie pomaga w tym fakt, iż Norwid często (co na materiale rękopisów *Vade-mecum* bardzo dobrze widać) zmieniał swoją decyzję i wypowiedzi parentetyczne pozabawiał nawiasu lub – odwrotnie – ujmował w nawias wypowiedzi wcześniej w nawias nieujęte.

Ta istotna kwestia podjęta przez Annę Kozłowską przysparzała i wciąż przysparza problemów edytorom Norwida, ale także jego interpretatorom. Jak bowiem traktować wtrącenia nawiasowe obecne w poezji Norwida? Czy mają one charakter dopowiedzenia, dygresji, uzupełnienia, aluzji? Na podstawie rozległych badań językoznawczych autorka szkicu formułuje spójną i – wydaje się – kompletną typologię fraz ujętych w nawias, jednocześnie konsekwentnie rozgrani-

czając wtrącenia nawiasowe i inne formy ujmowania zdań lub ich fragmentów w nawias (odstępuje od tej zasady ze względów stylistycznych, o czym lojalnie uprzedza czytelnika – s. 40).

Konstrukcje nawiasowe w *Vade-mecum* zwykle mają charakter wtrąceń powiązanych składniowo z tekstem głównym. W ogóle natomiast nie występują „wtrącenia wyrażane grupą niezależnych od siebie zdań, a pojedyncze składniki użyte w roli wyrażen nawiasowych reprezentowane są bardzo skromnie” (42). Problem podjęty przez badaczkę zyskuje w tekście zarówno bogatą ilustrację w utworach poetyckich ze zbioru *Vade-mecum*, jak i szeroki kontekst językoznawczy. „Wielość i różnorodność konstrukcji nawiasowych obecnych w Norwidowym arcydziele najlepiej świadczą o wadze tego zjawiska” (63).

Różnorodne typy i funkcje wtrąceń nawiasowych, które szczegółowo odnotowuje i skrupulatnie wyjaśnia autorka szkicu, nie są wyłącznie problemem językoznawczych badań twórczości Norwida. Pozwalają one mówić nie tylko o składni i frazie autora *Rzeczy o wolności słowa*, ale są też istotną kwestią w opisie poetyki utworów Norwida. Spośród przywołanych wierszy z tomu *Vade-mecum* w większości przypadków zdania lub fragmenty zdań ujęte w nawias są elementem strofy poetyckiej i zostają podporządkowane metrum i porządkowi rymów. Zwykle o ich funkcji decyduje nie tylko usytuowanie syntaktyczne, ale także podporządkowanie poetyce tekstu. Znaczą inaczej – jak pozwalam sobie przypuszczać – kiedy w pełni mieszczą się w strukturze strofy poetyckiej, a nieco inaczej, gdy (rzadziej) stanowią – także pod względem poetyckim – całkowicie osobną całość (na przykład w wierszu *Spowiedź* czy w *Fortepianie Szopena*). Jeszcze inaczej znaczą, gdy – co podkreśla autorka szkicu – pełnią funkcję typową dla dramatycznych didaskaliów (na przykład w wierszu *Do Walentego Pomiana Z., Saturnalia* czy *Ideal i reformy*). Można – jak sądzę – zaryzykować stwierdzenie, iż realizują się w tych przypadkach jako element teatralnej świadomości Norwida.

Wtrącenia nawiasowe są także powodem mówienia o relacji, jaką buduje Norwid między autorem a odbiorcą tekstu poetyckiego. Umożliwiają konstruowanie tekstu wielogłosowego, polifonicznego i budują jego dialogiczny charakter. Niezależnie od sytuacji, kiedy są elementem kondensacji treści, składnikiem zawikłanej składni lub podstawą dygresji i – pozornie – zakłócają tym samym spójność tekstu poetyckiego, stają się niezbędnym zadaniem dla czytelnika. Jak – podkreślając prekursorstwo Norwida – konkluduje badaczka, „taka strategia rozbijania struktury składniowej i semantycznej wiersza [...] konstituuje główny kierunek ewolucji tekstów artystycznych w XX wieku” (66).

Niejednoznaczne w swoim charakterze wtrącenia nawiasowe zbliżają język poezji Norwida do języka komunikacji codziennej, czym tworzą nową dykcję

poetycką. Stają się przez to niezbędnym do zinterpretowania elementem tekstu poetyckiego, co nie pozwala na ich deprecjonujące marginalizowanie lub pominięcie. Opracowany przez Annę Kozłowską wyznacznik języka Cypriana Norwida można bezsprzecznie uznać za przyczynek do dalszych badań norwidologicznych, także tych próbujących określić miejsce Norwida w polskiej i europejskiej literaturze XIX i XX wieku.

W eseistycznym szkicu historycznoliterackim Bernadetta Kuczera-Chachulska podejmuje problem usytuowania Norwida i jego twórczości w historycznoliterackim kontekście (*Trudny Norwid. Historycznoliteracka lekcja poety*). To jedna z najistotniejszych kwestii norwidologii, nierozstrzygnięta niemal od stu lat i niezmiennie nurtująca badaczy twórczości i biografii autora *Promethidiona*. Norwid w ujęciu polonistów jest romantykiem, symbolistą lub modernistą, był klasycystą lub pozytywistą; czasem stawał się prekursorem awangardy, innym razem kontynuatorem tradycji. Wszelkie próby zakwalifikowania Norwida i specyficznie historycznoliterackiego „zaszufladkowania” go dotychczas nie przyniosły efektu. Jest to o tyle zrozumiałe, że przynieść efektu nie mogły.

Zamiłowanie Norwida do kultury antycznej i jej późniejszych artystycznych reinterpretacji, szacunek dla tradycji judeochrześcijańskiej, niewątpliwa „metryka” romantyczna oraz bezdyskusyjne prekursorstwo nie pozwalają jednoznacznie przyporządkować poety do żadnej z epok literackich. Zwykle w norwidologii pojawia się konstrukcja charakteryzująca poetę w ujęciu „poza” – „poza romantyzmem” (przynajmniej od pewnego momentu), „poza pozytywizmem”, „poza polską literaturą wieku XIX”, „poza kontaktem z czytelnikami”. Niezmiennie aktualna pozostaje konstatacja Zofii Stefanowskiej:

Określenie miejsca Norwida w literaturze polskiej, a więc jego stosunku do romantyzmu i do kierunków późniejszych, jest zadaniem, które metodami poetyki opisowej nie da się rozwiązać w sposób bezsporny i zadowalający³.

Kuczera-Chachulska podąża za stwierdzeniem Zofii Stefanowskiej i formułuje spostrzeżenie, w odniesieniu także do *Romantyzmu w Polsce* Czesława Zgorzelskiego, że to, co charakteryzuje Norwida i jego twórczość, to dystans i zaznacza:

wydaje się, że wiele z Norwidowskich sądów swą siłą zawdzięcza jednoczesnej zgodzie, współbrzmieniu z poprzednikami i większemu dystansowi widzenia, który pozwolił poecie iść dalej (73).

³ Z. S t e f a n o w s k a. *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W: t a ż. *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993 s. 10.

Formuła „romantyzm – tak – i jeszcze jeden krok dalej” (74) pobrzmiewająca Norwidowskim sposobem oglądu świata zdecydowanie jest propozycją trafną. Pozwala ona ująć fenomen „trudnego” poety (trudnego – jak zauważa badaczka – zarówno pod względem możliwych odczytań utworów, jak i – co ważniejsze w tym kontekście – w kwestii historycznoliterackiego usytuowania jego twórczości) i pokazać nie tylko historyczne zakorzenie tej twórczości, lecz także jej niewątpliwe prekursorstwo. Specyficzne konstruowanie literackich fabuł, oryginalne podejście do funkcji i języka poezji, sugerowane niekonwencjonalne metody poznawania świata i prawdy o nim oraz niezaprzeczalny fragmentaryzm łączą Norwida z literaturą polskiego romantyzmu, ale jednocześnie – przez dystans do tej literatury właśnie – zmuszają czytelnika do znalezienia innego „klucza” do wieloaspektowej twórczości autora *Milczenia*.

Odnotowywane i dogłębnie omawiane przez autorkę szkicu analogie między twórczością Norwida a – chociażby, lecz nie tylko – Mickiewicza, jak i podkreślane różnice między utworami obu poetów pozwalają znaleźć użyteczną formułę pomagającą ująć złożoność twórczości Norwida:

sprawy fragmentu, synekdochy, milczenia czy przemilczenia mogą tu [w twórczości Norwida] pozostawać w dużej bliskości, co ponownie wskazuje na twórczy „krok dalej” Norwida, pozostający w koniecznym związku z formacją romantyczną (77).

Konstatacja to zarówno kluczowa, jak i – wydawałoby się – oczywista. Naturalnym punktem odniesienia dla twórczości Norwida jest polski romantyzm. To on ukształtował autora *Quidama*. Odnoszenie swojej twórczości do Mickiewicza, nawiązania do Słowackiego czy złożona relacja z Krasińskim to motywy obecne w twórczości i biografii Norwida. Dopiero z czasem, od roku 1846 (po bytu w więzieniu berlińskim i określenia siebie mianem emigranta), 1848 (sprzeciwu wobec Mickiewicza) lub później, Norwid zaczyna dyskusję z paradygmatem romantycznym. Dlatego tak ważny – na co wskazała jakiś czas temu Zofia Trojanowiczowa w książce *Rzecz o młodości Norwida* – jest pierwszy okres twórczości literackiej i – szerzej – artystycznej autora *Zwolona*. Romantyzm – niezależnie od jego historycznych ram – jest dla Norwida stałym, tak negatywnie, jak pozytywnie traktowanym punktem odniesienia. Tego dotyczą chociażby niektóre wiersze z cyklu *Vade-mecum* czy fragmenty wykładów *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*.

Nie przeszkadza to oczywiście Norwidowi być poetą „swojego czasu”. Niezależnie od ograniczonego – eufemistycznie rzecz ujmując – kontaktu z czytelnikami, poetę stale zajmują kwestie współczesności. Interesuje go chociażby wynalazek telegrafu, odkrycia archeologiczne w Azji Mniejszej, postać Johna

Browna, Józefa Bema, odkrycia Karola Darwina i tak dalej. Wymieniać można niemal bez końca. Norwid ma pełną świadomość zmian społecznych, obyczajowych, technicznych, politycznych i kulturowych, które zachodzą w wieku XIX. To poeta epoki wielkich przemian. W tym – między innymi – zawiera się Norwidowskie „krok dalej”. Pozwoliło to autorowi *Stygmatu* na nowe spojrzenie na funkcję i rolę poezji (czy szerzej literatury) i na pozycję twórcy. Nie są to często konkluzje optymistyczne. Autor *Tajemnicy lorda Singelworth* oczekuje od artysty wielkiego poczucia odpowiedzialności, natomiast od czytelnika pełnego zaangażowania. Stąd trudność zbudowania – postulowanej przez poetę – relacji między autorem a odbiorcą. Stąd kłopot z określeniem historycznoliterackiego zakorzenienia tej twórczości. Odnosząca się do ustaleń badaczy polskiego romantyzmu propozycja Kuczery-Chachulskiej pozwala znaleźć użyteczną formułę ujęcia zarówno fenomenu tej niełatwej twórczości, jak i jej kulturowego kontekstu.

Komparatystyczne zestawienie twórczości Norwida z dokonaniem Dostojewskiego, autorstwa Ewangeliny Skalińskiej to przedsięwzięcie karkołomne (*Norwid – Dostojewski. Początki twórczości*). Wydaje się, że polskiego poetę i rosyjskiego pisarza dzieli niemal wszystko. Badaczka zawęża pole zestawień do wczesnej twórczości obu autorów (do roku 1842 w przypadku Norwida i do roku 1846 w przypadku Dostojewskiego) i akcentuje „otwarty charakter” (89) swojego szkicu.

Skalińska zaczyna od skrupulatnej analizy wczesnej twórczości poetyckiej Norwida, podkreślając w niej znaczenie nawiązań do wątków przedlistopadowego romantyzmu, pewien dydaktyzm oraz kontekst sytuacji społeczno-politycznej Warszawy lat czterdziestych XIX wieku. Badaczka skupia się przede wszystkim na wierszach o charakterze programowym (*Do piszących*, *Pióro*, *Pismo*) oraz – do pewnego stopnia analogicznie je traktując – na tych, które pozwalają określić światopogląd młodego Norwida (*Dumanie [I]* oraz *Dumanie [II]*). W polu swoich zainteresowań umieszcza także fantazję *Marzenie*, zachowany fragment dramatu *Chwila myśli* i opowiadanie *Łaskawy opiekun czyli Bartłomiej Alfönsem*. Utwory to z pewnością reprezentatywne dla juveniliów Norwida i pozwalające sformułować uogólniające wnioski dotyczące wczesnej twórczości autora *Zwolona*.

To, co – według badaczki – przede wszystkim charakteryzuje wczesną twórczość poety, to konieczność odniesienia swojego dorobku do utworów charakterystycznych dla przedlistopadowego romantyzmu oraz ich – często zakrawające o publicystykę – odniesienie do współczesności. Nieco nieprzekonujące i niewystarczająco umotywowane wydają się sugerowane analogie na przykład między *Marzeniem* a *Balladami i romansami* czy II lub IV częścią *Dziadów*. Tym

samym nie wybrzmiewa sugestia autorki dotycząca zakończenia wiersza Norwida. Fantazję poetycką autora *Pisma* kończy (nieco zniekształcony) cytat z *Ody do młodości* Mickiewicza. Nie do końca jest to chyba – jak chce autorka – wyrażona tu „ogromna, rdzennie romantyczna potęga młodości” (127), co w efekcie pozwala badaczce sformułować wniosek, iż „młodość bohatera *Marzenia* i jego autora pozwala wrócić do ideałów wczesnej fazy romantyzmu polskiego, przekreślonych czy zapomnianych nawet przez samych ich twórców” (127). Stwierdzenie to przypuszczalnie zbyt daleko idące i chyba nie do końca trafnie odczytujące sugestię Norwida (w przypisie do tego fragmentu niestety miesza się także II i IV część *Dziadów* jako źródło Norwidowskich inspiracji w czasie pisania *Marzenia*).

Fantazja poetycka Norwida – w tym aspekcie – jest chyba raczej, podobnie jak *Skowronek*, *Pismo*, *Pióro*, *Do piszących* czy fragmenty *Nocy*, *Burzy*, *Samotności* oraz *Wieczoru w pustkach* wierszem nie tyle o potędze młodości, co raczej utworem programowym o powinnościach poety żyjącego w czasach i okolicznościach, które nie pozwalają twórcy na obojętność wobec nikczemności otaczającej rzeczywistości. Czy o takich powinnościach zapomnieli twórcy wczesnego romantyzmu polskiego? Pozostaje to kwestią – w kontekście historycznego spojrzenia na cały polski romantyzm – raczej dyskusyjną.

Czy taki obraz wczesnej twórczości autora *Quidama* pozwala na porównanie go z dokonaniem rosyjskiego pisarza? Autorka szkicu stwierdza:

zdecydowana większość [...] wczesnych utworów Norwida znakomicie wpisuje się w warszawską i europejską atmosferę literacką lat czterdziestych. Dlatego też można przeprowadzić pewne paralele między debiutem Norwida a Dostojewskiego (106).

Dodaje jednakże:

Norwid, wychowany na odmiennym gruncie politycznym i kulturowym oraz zdradzający zgoła inne predyspozycje psychiczne, był bardzo daleki od rozpoznań Dostojewskiego (121-122).

Porównawczym punktem odniesienia dla warszawskiej twórczości Norwida stają się juvenilia Dostojewskiego: powieść epistolarna *Biedni ludzie* oraz opowiadanie *Sobowtór*; teksty – w przeciwieństwie do niektórych wczesnych utworów polskiego poety – wielokrotnie (co zaznacza autorka – s. 106) zinterpretowane. Kontekstem dla analizy obu utworów autora *Braci Karamazow* staje się między innymi tzw. szkoła naturalna oraz – zauważane przez badaczy – porównania do twórczości Nikołaja Gogola. Kluczowym wnioskiem sformułowanym w odniesieniu do analizy powieści rosyjskiego pisarza jest stwierdzenie, iż

„[d]yskusja z romantyzmem podjęta przez Dostojewskiego w jego dwóch pierwszych utworach ma niecodzienny wymiar” (118).

Niezależnie od wnikliwych analiz i dogłębnych interpretacji utworów obu autorów zasadnicze wydaje się pytanie o kontekst porównania. Obaj twórcy dyskutują z romantyzmem oraz zastaną rzeczywistością (Norwid przede wszystkim z polskim romantyzmem przedlistopadowym, Dostojewski natomiast między innymi z twórczością Gogola), obaj podejmują problematykę „małego bohatera” (Norwid głównie w opowiadaniu *Laskawy opiekun...* i fragmencie *Chwili myśli*, Dostojewski w obu wczesnych utworach prozatorskich, raczej jednak w *Biednych ludziach*), a zestawienie ich utworów „miało na celu pokazanie pokrewnych założeń literackich, zrealizowanych na dwa zupełnie różne sposoby” (129). Czy pokrewne założenia literackie oraz ich niemal całkowicie różna realizacja to wystarczający argument dla zestawienia twórczości obu autorów? Chyba jednak nie do końca.

Tekst Joanny Trzcionki przenosi nas w konteksty badań teatrologicznych / dramatologicznych i traktuje o jednym z późnych utworów Norwida, *Miłości-czystej u kąpieli morskich* („...*W piety poruszeniu, / w korku trzewika duszę widzieć, jak zadziała, – to dramaturgia!*” *Funkcje znaków i ironii w „Miłości-czystej u kąpieli morskich”*). Rozpoznanie Ireny Sławińskiej (zawarte w książkach *Reżyserska ręka Norwida* oraz *Sceniczny gest poety*) pozwalają autorce omawianego szkicu podjąć problem teatralności i sceniczności dramatów autora *Kleopatry i Cezara*. Mamy bowiem do czynienia – szczególnie w późnych utworach dramatycznych – z nagromadzeniem gestów, spojrzeń, mimiki, rekwizytów, dekoracji, które – symbolicznie zwykle u poety nacechowane – budują specyficzny kontekst scenicznej „akcji”, a także – tym samym – swoistą atmosferę dramatu.

W *Miłości-czystej u kąpieli morskich* takie znaczenie ma wachlarz, list (sam rekwizyt lub też scena pisania listu), pióro, pudełko z pierścionkami czy nawet końcowa próba samobójstwa. Stają się one swoistymi, teatralnymi „białymi kwiatami”. Nieme tworzą kontrapunkt do scenicznych wydarzeń, pozwalają dojrzeć ich głębszy sens i – w efekcie – lepiej je zrozumieć. Oznaczają złożoność ludzkich relacji oraz symbolizują brak porozumienia. Kwintesencją tej teatralnej komunikacji pozawerbalnej jest w *Miłości-czystej u kąpieli morskich* scena próby samobójstwa (scena 5). Nastręcza ona niemałe problemy interpretacyjne. Przede wszystkim ma ona charakter „ciągu scenicznych gestów”, który budowany jest między innymi przy wykorzystaniu spojrzeń. Rzecz o tyle możliwa do pokazania w obrębie dramatu, co niebywale trudna w jego teatralnej realizacji. Nie do końca pozwala też zinterpretować sens spotkania w takich okolicznościach Feliksa i Marty. Analogia, którą autorka szkicu buduje między sceną

komedii Norwida a wierszem *Fatum*, nie przekonuje. Nieszczęście w obu utworach znaczą chyba jednak coś nieco odmiennego.

Nieco patetyczna scena nadmorska kończy się w jednoaktówce Norwida groteskowo. Bohaterowie „podają sobie ręce i oddalają się” (PWsz V, 330). Do tego wzniosłość sceny nadmorskiego spotkania zostaje przełamana końcową wypowiedzią Julii: „Ja – przyszedłam w morze rzucić się – – codzien[nie] / Toż samo czyniąc! – i na służbę czekam / Z bielizną... / ...po czym piję osłe mleko” (PWsz V, 330). Czy scena próby samobójstwa i nadmorskiego spotkania może być więc interpretowana w kategoriach „serio”, czy jest raczej obrazem autorskiego dystansu i znakiem tak ważnej dla Norwida ironii? Joanna Trzcionka (nawiązując do rozpoznania Ireny Sławińskiej) słusznie stwierdza, że:

złośliwy uśmiech poety nie dotyka bezpośrednio bohaterów, ale nadętego, wyolbrzymianego, a przez to sztucznego patosu, obecnego w literaturze (np. romantyczna przesada uczuć), i w życiu (w jednoaktówce zostało to zobrazowane dwoma równoległymi, stylizowanymi samobójstwami) (144).

Rodzi to zasadne pytanie o rolę ironii w późnym utworze i całej twórczości autora *Milczenia* oraz o gatunkową klasyfikację Norwidowskiej jednoaktówki. Temat to ogromny, w kontekście Norwida szczegółowo omówiony. Norwidowskie pojmowanie ironii, jej obecność oraz funkcja w literaturze i życiu stały się przedmiotem wielu konstatacji. Joanna Trzcionka, skrupulatnie odnotowując norwidologiczne (i pozanorwidologiczne) odwołania, formułuje wniosek o ironicznej formie *Miłości-czystej u kąpieli morskich*. Zarówno sam tytuł, jak i dramatyczne wątki, kreacja bohaterów, funkcja rekwizytów, gestów i mimiki są – po Norwidowsku – ironiczne. Co to jednak tak naprawdę znaczą? Nie do końca jest to chyba element – jak zauważa autorka – śmieszności bohaterów jednoaktówki: „przy okazji opisu poszczególnych bohaterów czy rekwizytów, znaków, gestów w utworze dało się zauważyć, że każda z postaci zawiera w sobie rys śmieszności” (150). Nie o to Norwidowi – jak sądzę – chodzi. Efektem wykorzystania ironii nie jest śmiech, ale raczej – jak wynikałoby z interpretacji między innymi końcowych scen komedii – pokazanie (nie-śmieszne w istocie) sensu międzyludzkich relacji. W wieku XIX niejednokrotnie łączono ironię z komizmem (na co zwracała uwagę Maria Żmigrodzka)⁴, ale nie jest to chyba kontekst adekwatny do późnego utworu Norwida. Dotyczy to także nazwy gatunkowej określającej *Miłość-czystą u kąpieli morskich*. Norwid zakwalifikował ją jako komedię. Jednak nie o komizm czy śmieszność tu przecież chodzi.

⁴ M. Ż m i g r o d z k a. *Ironia romantyczna*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1991 s. 377-385.

To także – jak można domniemywać – efekt ironii Norwida. Nic nie jest w świecie dramatycznym szczere, miłość (ironicznie „czysta”) jest przedstawiona karykaturalnie, relacje międzyludzkie zafałszowane, a wyobrażenia bohaterów pełne iluzji. Komedią (żartem) jest wiara w sens i istotę „miłości czystej” w otoczeniu „kąpeli morskich”. Autorka szkicu stwierdza, że „nie do końca jest to takie proste i oczywiste” (150). Nie wiem czy „proste i oczywiste”, chyba jednak po prostu czytelne. Na każdym poziomie odbioru – przez pryzmat ironii – buduje bowiem dialog i porozumienie między autorem a odbiorcą.

Magdalena Woźniewska-Działak wybrała do analizy niewielki wczesny poemat Norwida, który w zamyśle autora ma być swoistą kontynuacją dzieła Dantego (*Ziemia. „Komedia” Danta czwarty tom – o podmiotowości i liryczności jako wehikulach sensu dzieła*). Dante i jego *Boska Komedia* były dla Norwida niebywale ważnym punktem odniesienia. Nie tylko wykorzystywał autor *Vademecum* dantejskie sceny, wątki i motywy, interpretował otaczającą go współczesność przez pryzmat spostrzeżeń Florentczyka, lecz także podejmował próby tłumaczenia poematu Dantego. Nie był to tylko przypadek Norwida. *Boska Komedia* stała się istotnym dla romantyzmu dziełem i doczekała się wielu artystycznych reinterpretacji oraz translatorskich prób.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych (w drugiej połowie roku 1849, w roku 1850 lub 1852 – data powstania zachowanych w rękopisie fragmentów poematu nie jest jednoznaczna) Norwid podjął próbę dopisania czwartego tomu zaświatowych peregrynacji Dantego i pracował nad poematem *Ziemia*. Zachowały się jego fragmenty: przysłany Augustowi Cieszkowskiemu prolog oraz przekazane Łucji z Giedrojców Rautenstrauchowej prolog i początek pieśni ósmej (prolog nieróżniący się od kopii przesłanej autorowi *Ojciec nasz*). Nie do końca uzasadnione – w świetle listów Norwida – wydają się jednoznaczne stwierdzenia autorki szkicu: „przyjęłam, że tekst *Ziemi* jest zamkniętą całością” oraz „poemat zbudowany jest z dwóch części [...] stanowią one spójną pod względem ideowym całość” (159). Nieścisłe jest też stwierdzenie autorki, że poemat (czy raczej jego zachowane fragmenty) to tekst „nieskomentowany [...], nie doczekał się komentarzy innych niż objaśnienia J.W. Gomulickiego w wydaniu *Pism wszystkich* Norwida i notatki Zenona Przesmyckiego” (159). Faktycznie, omówień nie ma wiele, ale – poza wydawcami utworów autora *Quidama* – „dantejskim” poematem Norwida zajęła się przecież także – cytowana wielokrotnie przez Magdalenę Woźniewską-Działak – Agnieszka Kuciak w książce *Dante romantyków*.

W prologu poematu Norwid traktuje ziemię jako obszar bólu, cierpienia, smutku i samotności. Najbliżej jej do przestrzeni przedstawionej w pierwszej części poematu Dantego (piekła lub – bardziej – limba). W *Pieśni VIII* przenosi

natomiast czytelnika w świat salonu i pokazuje rozmowę między kobietą i mężczyzną w lustrzano-atłasowej (jak ciekawie nazywa to autorka – s. 163) rzeczywistości. Nieco chyba przesadna jest budowana przez badaczkę w odniesieniu do tego fragmentu analogia z monologiem Gustawa z IV części *Dziadów*, nieprzekonująca też wydaje się interpretacja – obecnego w początkowych wersach *Pieśni VIII* poematu Norwida – obrazu węża, rubinu czy pająka. Odniesienia do czerwieni rubinu jako do symbolu „krwi Chrystusa i męczeństwa” (164), węża jako „wszystkiego co złudne, podejrzane i nad wyraz inteligentne” (164), a pająka jako elementu motywiki „miłosnej i erotycznej” (167) w kontekście tego utworu Norwida są chyba nietrafione. Pająk faktycznie, jak odnotowuje autorka (167-168), jest częstym motywem, szczególnie wczesnej twórczości autora *Nocy*, ale zwykle konotuje uczucia bólu, nostalgii, melancholii, co badaczka stwierdza dość jednoznacznie, trochę zapominając o wcześniejszych stwierdzeniach:

motyw pająka powraca w twórczości Norwida dość często. Warto jednak mieć na uwadze przede wszystkim fakt, że jest on obecny zwłaszcza w poezji wczesnej autora *Ziemi*. Zawsze [podkr. moje – T.J.] kojarzony z bólem, nostalgią, melancholią, kreowaną na potrzebę chwili iluzją (167).

Jeśli – zgodnie z wcześniejszymi uwagami autorki – przyjąć, że *Ziemia* jest utworem wczesnym (co słuszne), to pojawia się tu pewna interpretacyjna niekonsekwencja.

Na zakończenie badaczka osadza poemat Norwida w kontekście powstałych w zbliżonym czasie wierszy (*Aerumnarum plenus*, *Modlitwa* oraz *Trzy strofki*). Jesień 1850 (powstanie *Aerumnarum plenus* i *Modlitwy*) i początek 1854 roku (czas napisania *Trzech strofek*) to tło interesujące. Szczególnie dwa pierwsze utwory są zbliżone do „dantejskiego” poematu Norwida. Można zgodzić się z autorką, że „z łatwością wyczytujemy zeń [z wiersza *Aerumnarum plenus*] ten sam nastrój i ton, który prezentuje poemat *Ziemia*” (175) oraz, że „poemat *Ziemia* okala również swym nastrojem i tonem [...] wiersz *Modlitwa*” (176). Problem pojawia się jednak w przypadku wiersza *Trzy strofki*. Niezależnie od tego, jaką przyjmujemy hipotezę dotyczącą daty powstania *Ziemi*, to rok 1854 (czas napisania *Trzech strofek*) jest chyba momentem zbyt odległym. Co prawda powstały w Ameryce wiersz Norwida dotyczy relacji damsko-męskich i jest (najprawdopodobniej) reakcją na skierowane pod adresem poety komentarze Marii Kalergis, ale ponad dwuletni dystans czasowy dzielący poemat *Ziemia* i wiersz *Trzy strofki* nie pozwala chyba na traktowanie wiersza jako kontekstu wcześniej powstałego poematu. Pewne nieścisłości oraz niekonsekwencje obecne w szkicu Magdaleny Woźniewskiej-Działak nie przeczą jednak faktowi, że norwidologia

zyskała szczegółowe i wieloaspektowe omówienie niezbyt opisanego poematu Cypriana Norwida.

Książkę zamyka tekst Jana Zielińskiego zatytułowany *Norwid inicjatorem wystawy o roli kobiet w historii Polski?* Autor – wychodząc od omówienia znalezionego w spuściźnie po malarzu Nazareńczyku Peterze von Corneliusie niedatowanego, niepodpisanego i niekompletnego rękopisu przypuszczalnego projektu wystawy, dotyczącej roli kobiet w historii Polski – formułuje hipotezę, że inicjatorem projektowanej ekspozycji mógł być Cyprian Norwid. Badacz przywołuje analogiczne spisy ważnych dla historii kultury i literatury polskiej (i nie tylko) zestawień sporządzonych przez autora *Rzeczy o wolności słowa*. To między innymi list do Mariana Sokołowskiego z 1864 roku (PWsz IX, 137), korespondencja z Julią Jabłonowską datowana przez Gomulickiego na maj 1867 roku (PWsz IX, 292-293) oraz list do Józefa Bohdana Zaleskiego ze stycznia 1856 roku (PWsz VIII, 249), który traktowany jest jako kontekst wiersza *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie*. Do tego wyliczenia warto byłoby chyba dodać napisany także w styczniu 1856 roku list Norwida do Teofila Lenartowicza, który szczegółowo rozwija wątki z listu do Zaleskiego.

Jednocześnie autor szkicu rekonstruuje relacje Norwida z Nazareńczykami. Wiadomo, że poeta interesował się szczególnie malarstwem Johanna Friedricha Overbecka, natomiast związki z Corneliusiem sprowadzają się do opowiadania *Menego*, w którym Norwid przytacza słowa Tytusa Byczkowskiego o malowanym pod kierunkiem Corneliusa fresku *Sąd Ostateczny* w kościele św. Ludwika w Monachium. Problemem jest także znajomość przez Norwida języka niemieckiego, w którym sporządzony został rękopis znaleziony w papierach po Corneliusie. Prawdopodobnie poeta znał język Goethego biernie (w okresie pierwszego pobytu w Niemczech zbierał materiały o polskich malarzach), ale wątpliwe jest – jak stwierdza Zieliński – by autor *Promethidiona* był w stanie samodzielnie sformułować memoriał o projektowanej wystawie (jedynym przekładem z języka niemieckiego dokonany przez Norwida jest – jak za Rolfem Fieguthem podaje autor szkicu – motto do rozprawki o *Bogurodzicy*). Wyjaśnieniem obu wątpliwości może stać się postać Aleksandra Lessera – znajomy Norwida z pracowni Aleksandra Kokulara (z którym poeta odnowił kontakty podczas pobytu w Monachium) oraz przyjaciel Petera von Corneliusa.

Aleksander Lesser jest autorem co najmniej kilku obrazów, które tematycznie – jak przekonuje Jan Zieliński – łączą się z listą znaną w papierach po Nazareńczyku. To *Obrona Trembowli* (i postać Zofii Chrzanowskiej połączona przez badacza także z fragmentem obrazu drugiego Norwidowskiej *Wandy* [PWsz IV, 135-136], w którym bohaterka misterium kładzie rękę na swojej obnażonej piersi; gest to pod pewnymi względami podobny do pomnikowego

przedstawienia Chrzanowskiej autorstwa Jana Bochenka), a także – prawdopodobnie w kontekście zaginionego początku rękopisu projektu wystawy – *Wyłowienie zwłok Wandy* oraz *Jadwiga oczekuje przybycia Jagielly*.

Wszystko to – na prawach hipotezy jednak – pozwala przypuszczać, że autorem projektowanej wystawy o roli kobiet w historii Polski był faktycznie Cyprian Norwid. Nowatorstwo proponowanego projektu spowodowało – jak przypuszcza autor szkicu – niezrealizowanie ambitnych planów. Hipoteza przedstawiona przez Jana Zielińskiego – poza jej wnikliwym uargumentowaniem – jest o tyle przekonująca, o ile będziemy pamiętać o sformułowanych przez autora *Assunty* uwagach dotyczących społecznej i historycznej roli kobiety zawartych w szkicu z 1882 roku zatytułowanym *Emancypacja kobiet* oraz spostrzeżeniach pomieszczonych na przykład we wstępie do *Pierścienia Wielkiej Damy*.

*

Prezentowany tom wielu „głosów” o różnych aspektach twórczości Norwida okazuje się opracowaniem problematycznym. Zebrane w tomie wypowiedzi należą do badaczy zajmujących się Norwidem w różnych ujęciach. W tekstach uwidaczniają się odmienne perspektywy w oglądzie dzieła poety, indywidualny styl wypowiedzi, niezwykle zróżnicowany zakres podejmowanych tematów i różnorodne metodologie czy techniki interpretacyjne. Niewątpliwa to wartość dla norwidologii.

Wszystkie zebrane prace łączy wspólny punkt odniesienia – Norwid. Niestety – jakkolwiek bardzo odkrywczе, dogłębnie analizujące różne aspekty twórczości autora *Milczenia* – szkice nie tworzą spójnej całości. Są omówieniami ciekawymi i inspirującymi. Często rewidują dogłębnie omówione kwestie norwidologiczne oraz sformułowane konkluzje. Podejmują wątki, które bywały marginalizowane. Niejednokrotnie postulują dialog, czy wręcz skłaniają do polemiki. Nawiązując jednak do rozpoczynającego ten tekst cytatu – „gdzie plan i ogół”?! –

NORWID FROM SEVEN POINTS OF VIEW...

S u m m a r y

The article is the review of the book *Norwid. Z warsztatów norwidologów bielańskich*, ed. by T. Korpysz, B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2011, pp. 190. This monograph contains seven articles written from different points of view and with usage of different methods.

Authors took up different aspects of poetry, poems, drama and the other genres written by Cyprian Norwid in different periods of his work. Fundamental question of my study is if that kind of diversity of topics and methods could be published as one work and whether this work could be useful from the philological point of view for specialists who study the legacy of Cyprian Norwid.

Transl. Tomasz Jermalonek

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, kultura, historia.

Keywords: Cyprian Norwid, culture, history.

TOMASZ JERMALONEK – mgr, doktorant Katedry Literatury i Tradycji Romantyzmu UŁ oraz współpracownik Katedry Dziennikarstwa SAN w Łodzi. Adres: ul. Niemojowskiego 12/2, 91-849 Łódź; e-mail: bloom@poczta.onet.pl

Paulina A b r i s z e w s k a – WOBEC MOZAIKI ZALET I WAD

Architektura słowa i inne szkice Henryka Siewierskiego to zbiór rozsianych po różnych czasopismach i książkach artykułów jego autorstwa¹. Trzon stanowią teksty z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, dodatkiem są zaś dwa ostatnie rozdziały powstałe w roku 2005 i 2009. Ten podział akcentuję już na samym początku, gdyż będzie on też zakreślał linię demarkacyjną dzielącą mój komentarz do książki Siewierskiego również na dwie części. Dlaczego? Część pierwsza to „wyprawa w historycznoliteracką przeszłość”. Ponad trzydziestoletnich tekstów nie sposób traktować jako pełnoprawnego partnera do dyskusji – w ciągu tego czasu, jaki minął od ich publikacji, pole badawcze skupione wokół utworów, kwestii interesujących Siewierskiego poszerzyło się tak znacznie, że odczytywanie ich synchronicznie, czyli jako współczesnego głosu na temat na przykład koncepcji słowa Norwida byłoby nader krzywdzące. Zaś drobiazgowo śledzenie wpływów i obecności Siewierskiego wersji Norwida również mijałoby się z celem. Z kolei najnowsze teksty na lekturę w pełni krytyczną pozwalają – w pierwszej kolejności jednak przyjrzą się tekstom starszym.

¹ H. S i e w i e r s k i. *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*. Kraków 2012. Dalsze cytaty z tej książki oznaczane będą w nawiasie w tekście głównym.