

---

## Michał Maślowski – PORÓWNYWANIE NIEPORÓWNYWALNEGO

DOI: <https://doi.org/10.18290/sn.2038-17>

Tom studiów *O Norwidzie komparatystycznie*<sup>1</sup> jest właściwie pierwszą monografią zbiorową skupioną na tym wymiarze twórczości poety, jak to podkreśla we Wstępie redaktorka tomu Magdalena Siwiec. Już to budzi ciekawość i nadzieję na nowe ujęcie metodologiczne, na otwarcie Norwidologii na świat, wyjście z polsko-polskiego idiomu kultury. Wpisuje się też w otwartą od ponad dwudziestu lat dyskusję o nowoczesności, od której Polska była odsuwana przez historię i politykę. Któż lepiej bowiem niż Norwid reprezentuje poszukiwanie emancypacji duchowej i dialogu z Innym? Któż inny eksploruje empatycznie starcie oświeceniowego racjonalizmu z romantyczną metafizyką narodu, i to w kontekście cywilizacji „wieku kupieckiego i przemysłowego”, któż wreszcie rozdziela ofiary męczeństwa i patriotyzmu powstańczego od uniwersalności etycznej – od relacji osobowych i społecznych?

Tom ukazuje dynamikę krakowskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego, prezentującego silny zespół Norwidologów – obok najbardziej aktywnych ośrodków: lubelskiego, warszawskiego i poznańskiego. Oczywiście środowiska ze sobą współpracują, ale na dwadzieścia artykułów połowa napisana jest przez autorów krakowskich. Potwierdza to osiągnięcia Katedry Komparatystyki Literackiej UJ kierowanej od lat przez prof. Cieślę-Korytowską, a obecnie przez redaktorkę tomu Magdalenę Siwiec. Kto mówi „komparatystyka”, ten zaznacza metodę. Ważne to zwłaszcza wobec imperializmu trzech wielkich literatur: francuskiej, niemieckiej i anglojęzycznej. Jak mówił przed laty wybitny i uznany komparatysta niemiecki, którego nazwisko nic do sprawy nie wniesie, zajmują się „w swoim gronie” tylko tymi trzema literaturami, nawet rosyjska nie wchodzi w rachubę, a co dopiero polska... I odpowiednio rozwinęły się tam specyficzne metody, promieniujące potem na świat humanistyki, by wspomnieć tylko o krytyce tematycznej i później mitokrytyce francuskiej, niemieckiej szkole filologicznej czy recepcji, z centralnym pojęciem *mimesis*, lub brytyjskiej antropologii i historii idei, wreszcie amerykańskiej – relacji estetycznych... Samo to przypomnienie uświadamia, że **sam Norwid był na swój sposób komparatystą**, a dzieło jego wpisuje się w samoświadomość kultury. Tematyka tomu okazuje się wtedy kluczem do dzieła poety!

---

<sup>1</sup> *O Norwidzie komparatystycznie*, pod red. Magdaleny Siwiec, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, ss. 470; dalej cyfry arabskie w nawiasie bez zaznaczonych sigli lokalizują numer strony w niniejszej publikacji.

Ważne, by to sobie uświadomić, bo metody przeważającej tu nie ma – dominuje tematyka nowoczesności i przełomu epok. Z komparatystyki *sensu stricto* pozostają pogranicza sztuk: muzyki i opery, sztuk plastycznych, refleksji konceptualnej. No i problematyka przekładowa.

Tom jest podzielony na działy odsyłające do „prądów intelektualnych współczesności” (I), stosunku poety do „twórców epoki” (II), kontekstu „muzyki i sztuk wizualnych” (III), wreszcie stosunku do tradycji i do przekładów (IV). Najważniejszy intelektualnie jest dział pierwszy, z rozmaicie pojmowaną „współczesnością”.

Wstępny, znakomity, analityczny artykuł Arenta van Nieukerken (Uniwersytet w Amsterdamie, autor ściśle współpracuje z ośrodkiem KUL) nosi tytuł *Norwid i scjentyzm* – porównuje poglądy Norwida z Augustem Comtem i z Proudhonem. Jest to w istocie, na podstawie opracowania B. Skargi i J. Maciejewskiego, konfrontacja poety z pozytywizmem, z problematyką nadchodzącej epoki „kupieckiej i przemysłowej”. Szereg centralnych dla nas wciąż pojęć, jak **postęp**, przeciwstawiany historii świętej teologów wyjawiał paradoksy związane z celowością, co tłumaczy fascynację samego Comte’a teologią. U Norwida obrodziło to zwróceniem uwagi na coraz to nowe sposoby naśladowania Chrystusa (17) gdyż „*Nie-prze-palony jeszcze glob Sumieniem*” (PWsz II, 19). Comte zwrócił uwagę na „ludzkość” jako jedność, i na wagę konsensu możliwego dzięki „intelektowi” i „czuciu”. Nieukerken w przypisie wskazuje na podobne podejście Norwida, np. w wierszu *Specjalności*, a sprawa konsensusu powracała u niego, w sensie jedności etycznej, w obrazie „kupoli” (*Promethidion*, DW IV, 137) i „osoby” (DW IV, 242). Autor podkreśla u Norwida wagę rozdarcia jako warunku ocalenia człowieka, dzięki pojęciu „sumienia” (25). „Norwid nie dopuszcza żadnych ‘prowizorycznych syntez’ [gdyż...] „sprzeczności [...] może godzić tylko akt Słowa-Chrystusa, które wcielając się samo siebie złożyło w ofierze” (27-28).

Według Nieukerken „Norwid zapoznał się z ideami pozytywistycznymi właśnie dzięki Proudhonowi” (31), którego cenił, ale którego poglądów nie przyjmował. Ale podejmował słowa-klucze „lewicy” filozoficznej. Słynne cytaty „*nie ma mienia bez sumienia*” (DW IV, 29) i opozycja „posiadania” i (37) „własności” (DW IV, 27) – stąd pochodzą, choć sprzeczne były z „anarcho-socjalizmem” Proudhona. Autor podkreśla, iż idea postępu u Norwida „polega na dynamicznej równowadze między indywidualnym doskonaleniem („postęp w osobie”) a historycznym rozwojem („postęp w historii”) (39). Ojczyzna jest „istotowo związana z osobą”, co prowadzi do tożsamości osobowej narodu, który cierpi jak Chrystus (słynny cytat DW IV, 66), ale którego nie zastępuje. Sprawy te będą z pewnością jeszcze szeroko dyskutowane ze względu na implikacje ideologiczne i polityczne

stale aktualne, ale tu nie ma na to miejsca. Ważne, by pamiętać przy traktowaniu narodu jako osoby (do czego Nieukerken się skłania) o przyjętym we współczesnych naukach społecznych rozróżnieniu tożsamości esencjalnej od procesualnej.

Dla Norwida ważne jest wcielanie słowa narodu, nie dialektycznie ale poprzez „coś trzeciego”. Dla Proudhona tym trzecim jest „Ludzkość” (45). Wiele elementów łączy filozofa francuskiego z polskim poetą, choć dzieli ich wiara Norwida, od chwili Wcielenia – w „Boskość-Ludzkość” natury człowieka (46). Jeszcze jednym elementem łączącym Proudhona z Norwidem jest Ruch: „jest samą rzeczywistością bycia” (53) u francuskiego filozofa a wcielaniem Prawdy u polskiego poety. Subiektywizację wiedzy, jak też autonomię osoby ludzkiej (44) podkreślali zarówno polscy romantycy z Mickiewiczem i Norwidem, jak Comte i Proudhon (51).

Ważne wydaje się umieszczenie w tej serii epistemologicznej wagi postępowania przez „przybliżenie” (PWsz VI, 226), myślenia przez analogie i parabolizacji u poety. „Powstanie dyskursu analitycznego nie unieważniło jednak parabolizmu” (56) ani u Proudhona, ani oczywiście u Norwida. To „inny sposób” zdobywania wiedzy (56). Co prowadzi już Nieukerken, po aluzji do Marksa (według którego antynomie rozumu i wartości można rozwiązać tylko poza rozumem ludzkim, 57), do tezy o „aporetyczności myślenia pozytywistycznego [...] [która] pozwala Norwidowi prowadzić z nim owocną – choć jednostronną – dyskusję” (57).

Artykuł ten wprowadza niejako od środka – z myśli filozoficznej i poetyckiego spojrzenia religijnego – problematykę nowoczesności poprzez samo rozumienie ruchu (postępu), osoby i etyki, czyli antropocentrycznego spojrzenia na człowieka, ludzkość, ewolucję. Pojawia się już wymiar społeczny i ekonomiczny, centralny dla Marksa, podjęty w następnym artykule.

Artykuł Michała Kuziaka *Norwid – Marks. Dwie nowoczesności* akcentuje to zestawienie. Przypomina, że obaj byli „prawie rówieśnikami” i łączą ich diagnozy rzeczywistości, ideał wspólnoty (*Gemeinschaft*) i człowieczeństwa przezwyciężającego alienację. Autor celnie przypomina stwierdzenie Kołakowskiego o religijnej matrycy Marksowskiego myślenia o historii. Wiele oczywiście obu różni, przede wszystkim odwołania Norwida do chrześcijaństwa i do moralności (choć słuszniejszy byłby termin etyki), oraz oczywiście stosunek do rewolucji i obrona kategorii narodu. Obaj bronią godności człowieka, Marks poprzez demistyfikacje ideologiczne, a Norwid przez odsłanianie pustki form życia (co nie jest ze sobą sprzeczne); tyle że dla filozofa godność ta ma charakter autonomiczny, a dla poety umocowana jest w transcendencji (osobowej, trzeba by dodać, co znowu buduje pewne korespondencje).

Zestawienia Kuziaka są błyskotliwe i wiele rozjaśniające. Zastrzeżenie budzi jedynie dyskursywny wyłącznie charakter rekonstruowanych poglądów, podczas

gdy – jak Nieukerken to podkreślał – u poety dominuje analogia i parabola. Metaforyczność jest zakorzeniona w przeżyciu, we wcieleniu, podczas gdy pojęcia dyskursywne łączą się w abstrakcyjne systemy. Problematyka modernizacyjna u Norwida i zestawienia z Marksem były już w Polsce podejmowane przez Brzozowskiego, Bieńkowską, Mitosek, Trznadla, a co do przeżywania przez Polaków nowoczesności autor odwołuje się do Jedlickiego i Sowy. Słusznie Kuziak kojarzy Norwidowską krytykę pomylenia środków z celami z marksowską alienacją pracy. Obaj spotykają się właśnie w zainteresowaniu **pracą**, choć u Norwida chodzi głównie o rzemiosło i alienację feudalną, o czym istotnie pamiętać trzeba. Ponadto poeta ujmuje pracę jako czynność narodu, nie klasy (71). „Utopia pracy” (72) ma jednak dla myśliciela „charakter czysto antropologiczny i jest przedstawiana w języku ekonomii i etyki”, podczas gdy u poety dominuje język religijny i etyczny (72), jak stwierdza Kuziak. Liczy się wszakże, dodajmy, obiektywizm antropologiczny u Norwida również, choć nie operuje pojęciami ekonomii i klasy.

U Norwida nie pojawia się proletariąt, choć piętnuje fetyszyzm towarowy i przeciwstawia pieniądz Dekalogowi (DW XI, 158). Przeciwstawia też – jak przypomina Kuziak – pracę jako drogę organicznego rozwoju perspektywie rewolucji. Niemniej sam szuka swojej drogi „pomiędzy konserwatyzmem a postępowością” (73). Ostatecznie, jak uważa Kuziak, Norwid „daje podobną diagnozę współczesności co niemiecki myśliciel – choć najczęściej innym językiem, umocowanym w perspektywie religijnej” (74). Kuziak konkluduje wskazując, że nowoczesność u Norwida, choć stanowi szansę na niepodległość Polski, „to inna nowoczesność, wpisana w ramy etyki chrześcijańskiej [...] ma wyrastać z tradycji i uwzględniać porządek aksjologiczny. [...] Stanowi dla Polaków zadanie [...]”.

Na koniec drobne zastrzeżenie: marginalnie przywołany wiersz *Na zgon śp. Jana Gajewskiego* nie daje się sprowadzić do „szoku emigrantów” (74); raczej wydaje się pokazywać uniwersalność męki krzyża, wcielania, również w nowoczesnej perspektywie epoki przemysłowej.

Następnym artykułem działu to Sławomira Rzepczyńskiego *Norwid, Czaadajew i problem europeizacji Rosji*, ważny kontekst cywilizacyjny rozważań o współczesności. Zajmował się nim w Polsce Andrzej Walicki; autor cytuje także szereg prac o słowiańszczyźnie (Nieukerken, Bezwińskiego, Ławskiego, Chlebowskiego, Halkiewicz-Sojak, Przebindy). Tezą wyjściową są „zbieżności w pismach rosyjskiego myśliciela i polskiego poety” co do katolicyzmu i prawosławia, istoty rosyjskiego ducha, miejsca Rosji w Europie, potrzeby jej europeizacji, uznania wolności człowieka (77). W sumie: Europy i ludzkości w stosunku do prawosławia. Według Czaadajewa katolicyzm, źródło chrześcijańskiej myśli, wytworzył poszukiwanie prawdy i przy okazji prowadził do postępu i dobrobytu

(83). Norwid też przeciwstawiał Wschód i Zachód, podkreślając w Rosji despotyzm i brak uszanowania dla człowieka. Misji Rosji służy krew polska, ścierając na polu walki naród i państwo. O ile dla Czaadajewa Rosja jest narodem bez historii, zachodnie chrześcijaństwo wypełniło misję polityczną jako ponadnarodowe państwo kościelne, tak jak potem Rzeczpospolita Obojga Narodów, wypracowująca uszanowanie godności człowieka (87). I o ile Czaadajew rysował perspektywę końcowej syntezy apokaliptycznej, o tyle Norwid, nawiązując do *Legandy* Krasieńskiego, wpisywał misję szlachty polskiej w dzieło Paruzji (zreinterpretowanej wprawdzie w *Wykładach* Mickiewicza, dodajmy, poprzez metaforę **kopuły** duchów narodów, obrazu nieobcego wszak też Norwidowi w *Promethidionie*).

„Czaadajew stworzył koncepcję polemiczną wobec poglądów panslawistycznych i słowianofilskich”, pisze autor (90), co bliskie było Norwidowi rysującemu naród jako realizację ponadetnicznych celów (91). „U obu jednak wspólne jest podporządkowanie kategorii etnicznych nadrzędnym wizjom ogólnoludzkiej wspólnoty” (92), konkluduje Rzepczyński. Centralna dla obu jest też metafora przebudzenia (Herzen o Czaadajewie, DW IV, 116), a problem europeizacji Rosji u obu był istotnym składnikiem myślenia o przyszłości świata. Artykuł Rzepczyńskiego buduje pomosty między dyskursem filozoficznym i teologicznym, co przypomina zasadę, że symbol i metafora „dają do myślenia” (Ricoeur, Tischner) i uczą sposobów „bycia-w-świecie”.

Następny, świetny artykuł z działu „współczesności” dotyczy właśnie sposobu bycia w świecie: Agnieszki Ziółowicz *W żywiole towarzyskości. Arkana Norwidowskiej rozmowy*. Porzucając dyskurs pojęciowy, wchodzimy w ten sposób w sedno problemu sensu, wytwarzanego wszak przez międzyludzki dialog. Norwid ukazuje się tu jako postać życia towarzyskiego, figura dopełniająca sens wierszy. Szkic przywołuje *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem* w opracowaniu St. Pigoń, i jako ich odpowiednik pięćdziesięciu pięciu relacji z rozmów z udziałem pisarza w oprac. J. W. Gomulickiego (PWsz XI, 447-501). Choć mało tu o wymiarze oralnym twórczości, co lepiej rozwija artykuł i ostatnia książka Abriszewskiej<sup>2</sup>. Praca wzmacnia tezę Ferta tak o dialogiczności Norwida, jak i o aforystyczności i gnomiczności jego poezji. Rozważania takie są już wpisane w Norwidologię przez prace Sławińskiej, Łapińskiego, Ferta i in, ale tu materiał jest jakby na nowo przeczytany. Norwid to „przenikliwy obserwator i komentator salonowych rytuałów, towarzyskich spotkań, wizyt, debat” (97). Posługuje się słowem jako „czynnikiem o znaczeniu [...] więziotwórczym, a nade wszyst-

<sup>2</sup> *XIXwieczna tęsknota za oralnością. Przypadek Norwida*, „Studia Norwidiana” 32: 2014; IDEM, *Ciało w literaturze, literackie, literatury*, Toruń 2018. Na temat ten pisała także A. ZIOŁOWICZ, *Cypriana Norwida sztuka żywego słowa*, „Ruch Literacki” 2017, nr 4, s. 359-376.

ko jako medium Prawdy” (97-98), pisze autorka, przypominając prace Siewierskiego, Dunajskiego i Torunia. „Wspólne jest [w *Rozmowach*] niewątpliwie przekonanie o wyjątkowości Norwida, zarazem jako człowieka, jak i towarzysza rozmów”, notuje (100). „Został zapamiętany jako [...] serdeczny, empatyczny, aż po rozczerzenie czy rozrzewnienie, szlachetny, dobry, łagodny i nadzwyczaj przyjemny w obejściu, kultywujący pogodę ducha i osobistą godność” (101), przypomina dalej. „Wyższy duch”, ale i drażliwy, sarkastyczny, nawet pyszny, wspominają inni. Według M. Geniusza był „wysoce przekonany o swym kapłaństwie wśród ludzi” (PWsz XI, 498). W każdym razie to, co mówił, zapadało w pamięć.

W wypowiedziach Norwida „widoczna jest też predylekcja do operowania apologiem czy parabolą”, podkreśla Ziółowicz. Ale „w rozmowie Norwid jest bardziej komunikatywny niż w poezji” (106). Bo „słuchając go można więcej skorzystać jak z książki; ale jeżeli co napisze, to ani weź zrozumieć”, stwierdza Miłkowski (PWsz XI, 482). Ważna też jest jego „ekspresja pozawerbalna – wyrazista mimika i gesty” (107). A także „obdarzony wyjątkową mocą i dobitnością głosu” (PWsz IX, 491). Ważne są wnioski autorki: „Norwid, rozmawiając, najwyraźniej potrafił tworzyć bliskie poezji dzieło oralne, któremu inni nadali status dzieła pisanego, bo *ex post* zapisanego” (108). Przypomina Ziółowicz pochwałę towarzyskości ze *Stygmatu* (DW VII, 173). W sumie „Norwid staje się orędownikiem głęboko humanistycznej, etycznej, w istocie **religijnej treści międzyludzkiego obcowania**” (112). Artykuł ten znakomicie dopełnia i ilustruje tezę Siewierskiego sprzed czterdziestu lat, uzasadnia też rolę i ton sokratejskiego Mistrza w *Vade-Mecum* (której osobiście też bronię).

Teoretycznie artykuł następny Iwony Puchalskiej „*Fraszki*”, „*ruiny*” i „*vox populi*”, czyli *improwizacja w tekstach Norwida* winien się łączyć tematycznie ze studium Ziółowicz. Tak jednak nie jest, gdyż „improwizacja” u Norwida jest tu słabo zdefiniowana i nieprzekonująco przedstawiona, mimo iż istotnie Norwid używał tego słowa – jako terminu literackiego, a nie praktyki salonowej, jak w przypadku Deotymy. Zdumiewające, że jednocześnie autorka przypomina parokrotnie, że Norwid „cenił artystyczną samoświadomość, dość podejrzliwie podchodząc do koncepcji twórczości opartej wyłącznie na impulsie, intuicji” (120). Przywołane przykłady sprowadzają się do poezji ulotnej: wpisu sztambuchowego, *Improwizacji na zapytanie o wieści z Warszawy*, przedstawionej jako specyficzny ekwiwalent milczenia, wreszcie *Improwizacji na ekspozycji* – wiersza zbudowanego wokół konceptu „mścicieli-egoistów”. Według autorki termin „improwizacja” „podkreśla spontaniczny, a nie przemyślany charakter poetyckiej reakcji, czym doprecyzowuje postawę podmiotu mówiącego” (116). Postawa z pewnością odgrywa swoistą rolę w wierszach poety, zapewne jednak nie daje

się sprowadzić do „improvizacji”. Następnie Puchalska podejmuje przykład „improvizacji fingowanej” – wiersza *Z pokładu „Marguerity”*... z silnym poczuciem (skonstruowanym) bezpośredniości przekazu. Podobnie jest z *Tęczą*, wierszem nienazwanym improwizacją, ale powiązanego – przez antycypowaną polemikę – z kategorią „żywego słowa”. Wreszcie autorka przywołuje postaci improwizatorów w *Quidamie* i w *Tajemnicy Lorda Singelwortha*. Postać Zofii – improwizatorki bez siły perswazyjnej. Autorka wnosi, że chodzi o poezję pozbawioną „odniesienia do transcendencji”, której istotę stanowi kombinacja danych elementów, gry, a nie epifania i nie „dążenie do prawdy” (121). Wnioski te nie uwzględniają faktu, że kombinatoryczne tworzenie nieobce jest samemu Norwidowi np. *Fraszka (!) [III]*, a zwłaszcza poezji współczesnej. Wątpliwości budzi również ocena portretu improwizatora *Tajemnicy Lorda Singleworth*, którego Iwona Puchalska sprowadza do płaskiej konwencji *buffo* (124). Wydaje się, że nie dostrzega, iż wszystkie elementy opowieści są tu wzięte z ironicznym dystansem, również tytułowy bohater i sam narrator, i że mit wyzwolenia duchowego, który głosił Tony di Bona Grazia jest, jako mit właśnie, poważnym symbolem nadziei ludowej.

W sumie dla autorki improwizacja jest u Norwida „świadectwem głębokiego kryzysu współczesnych mu czasów” (125). Szkoda, że nie wzięła pod uwagę w analizach monologów dramatycznych postaci, jak Mak-Yksa z *Pierścienia Wielkiej Damy* czy Tyrteja w *Za kulisami*... Są one wszakże ilustracją improwizacji poetyckich, choć w sytuacji i skomponowanych. Ale dotyczy to także i innych przykładów. Szersze tło porównawcze, przywołane tylko w przypisach (A. Esterhammer, Weintraub), dałoby może więcej przestrzeni do rozważań.

Dział następny tomu dotyczy Norwida w stosunku do twórców epoki. Norwid, jak wiadomo, śledził przemiany literackie i cywilizacyjne, choć nie udaje się łatwo ustalić jego listy lektur.

Fascynujący artykuł Magdaleny Siwiec (redaktorki tomu), *Norwid – Baudelaire: profanacje* podejmuje temat nowoczesności od nieoczekiwanej strony. Zaczniemy od końca: od „zatarcia granicy między *sacrum* i *profanum*, o profanacjach”, których konsekwencją jest „**rozproszenie sacrum** i możliwość lub konieczność poszukiwania go w sferze dotąd dla niego niedostępnej” (146). Na różnych przykładach autorka ukazuje rodzenie się nowoczesności jako „profanację” w sensie Agambena, tzn. w świecie odczarowanym przywrócenie powszechnemu użytkowi sfery *sacrum* (134), co stwierdza też Adorno. Baudelaire zwraca się ku powszedniemu życiu i prozie lub raczej dąży do nowoczesności poetyckiego języka (130), gdzie panują ideał i banał. Norwid głosi ascetyzm słowa i prozaiczność języka. U Baudelaire’a następuje odejście od transcendencji na rzecz czasowości (132), jego „profanacja” to przechodniość i nietrwałość

(135), utrata świętego źródła (134). U Norwida również powraca wielokrotnie motyw zderzenia *sacrum* z *profanum* („ideał sięgnął bruku”), ale – ciągnie Siwiec – „świętość może zostać dostrzeżona w tym co niskie” (137). Autorka odwołuje się do śmierci *Quidama*, która jest „profanacją”, ale też może prowadzić do moralnego zwycięstwa. Autorka porównuje *Utratę aureoli* Baudelaire’a z *Quidamem* Norwida, przywołując, *avant la lettre*, problem człowieka bez właściwości Musila (139). Ostatecznie łączy obu pisarzy odpowiedzialność, co zauważył już Brzozowski (140). Przykład *Bransoletki*, zestawiony z *Malarzem życia nowoczesnego*, ukazuje, jak „nakładają się na siebie oraz dopełniają doczesność i wieczność”. Eliadowskie hierofanie są „związane z podmiotową umiejętnością dostrzeżenia tego co utajone, sensu, w tym, co z pozoru bezsensowne” (144).

Chciałbym zwrócić uwagę, że autorka wymiennie używa pojęcia *sacrum* i „świętość”, choć kontekst cytatów winien skłaniać do ich rozdzielania. Pewna ilość filozofów, poetów i teologów (Lévinas, Merton Miłosz) przeciwstawia sakralność, z gruntu pogańską – świętości osobowej. Pojęcia bliskiego chyba i Norwidowi. „Rozproszenie *sacrum*” byłoby bliskie faktowi, że u Norwida „to co pospolite, staje się święte”, jak Siwiec sama pisze (145). A świeckość związana z racjonalizmem – o czym mówił Nieukierken – nie jest przeciwstawiana świętości, lecz *sacrum* jako domeny władzy duchowej. Wszak w Nowym Testamencie, w momencie śmierci Jezusa na krzyżu zasłona oddzielająca przestrzeń sakralną Świątyni od świeckich i pogan rozdarła się. (Mt 27,51 i par.). Świętość jest dostępna dla wszystkich. Ale przyzwyczajenia terminologiczne są trwałe, a popularność rozdziału *sacrum* od *profanum* nie pozwala liczyć, że to się szybko zmieni<sup>3</sup>.

Następny artykuł tej części, Piotra Śniedziewskiego, porównuje *Czarne kwiaty* Norwida ze wspomnieniami Augusta Brizeux z podróży do Włoch i spotkaniami z Walterem Scottem: *Une Ombre*. Artykuł nosi podtytuł: *od opisu do epifanii*. Autor porównuje go z esejem Norwida i z nowelą *Menego*, sprawdzając niejako intuicję J. W. Gomulickiego (*Patos i milczenie*). Zajmuje się strukturalnymi zależnościami obu epifanii (151). Szkic jest interesujący ze względu na paralelizm ujęć i wydobywanie metaliterackiej refleksji Norwida.

Wspomnienia Brizeux dotyczą karnawału w Neapolu i potem melancholijnej Wenecji z codziennym, banalnym życiem, podszytych przecuciem śmierci szkockiego pisarza. Czyli podwójnej perspektywy opisu tego, co zmysłowe, z tym, co duchowe. U obu występuje tajemnica śmierci oraz „potrzeba dawania świadectwa” (153). Precyzyjny styl Brizeux kontrastuje ze „stylu zaniedbanem”

---

<sup>3</sup> Por. S. SAWICKI, *Sacrum w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 71(1980), z. 3, gdzie autor uzasadnia używanie terminu.

Norwida, tłumaczącym się metaliteracką refleksją. „Poezja stanowi bowiem część życiowego doświadczenia” (150) (co odsyła nas do rozważań poprzednich artykułów). Norwid używa odwołania do dagerotypu (DW VII, 177), co prowadzi Śniedziewskiego do stwierdzenia, że „Norwid nie opisuje świata [...], ale własne wspomnienia” (157). Chodzi o podwójną perspektywę „obecności tego co nieobecne” (Kuziak), eksplorowaną też przez W. Benjamina. Autor przypomina wspomnienie pięknej Irlandki z *Czarnych kwiatów* i uwagi poety o „stereoskopach”, pozwalających widzieć więcej niż się wydaje. Literacką epifanię można wtedy scharakteryzować przez trzy elementy – pisze Śniedziewski: „konstrukcję podmiotu, stosunek do świata oraz stosunek do pisma” (159). Poeta „z cząstkowego, wsobnego doświadczenia tego, co jednostkowe pragnie uczynić klucz do prawd [...] związany z rekonstrukcją sensu podzielanego przez wszystkich” (160). „Romantyczna epifania jak gdyby rehabilituje codzienność, zwykłość – i czyni tak w opozycji do epifanii religijnej” (160). Śniedziewski wchodzi przy tej okazji w polemikę z Nyczem, który w znanej książce uważa, że Norwid utrwał sytuacje bez istotnego znaczenia. Otóż – replikuje Śniedziewski – „jeśli odmówimy tym rzeczom znaczenia, podamy tym samym w wątpliwość jedną z głównych cech epifanii, czyli przeświadczenie o tym, iż każdy znak (przedmiot, zdarzenia) odsyła do czegoś, co istnieje poza nim samym, a co uświadamiamy sobie w nagłym przebłysku, w chwili olśnienia” (161). A w *Czarnych kwiatkach* „dokonuje się takie właśnie przejście – **od tego co powszechne, może banalne, do tego, co wieczne**” (162). Wypada odesłać do bardziej szczegółowych argumentów tej pasjonującej i kluczowej dla rozumienia nowoczesności Norwida dyskusji, która pozwala mówić o „metafizycznych konsekwencjach pisma” (163). Na zakończenie autor określa tego typu literaturę jako „podstawę doświadczenia wspólnotowego” (163), co akcentuje sapiencjalny wymiar twórczości Norwida w dialogu z pisarzem francuskim.

Artykuły następne, ciekawe i inspirujące, dotyczą dyskusji o parnasizmie Norwida, wspólnoty pokoleniowej poety z Józefem Bohdanem Zaleskim oraz porównań z poezją Keatsa, jak też pojęć demokracji i równości u Norwida i Whitmana.

*Norwid – parnasista?* Łukasza Niewczas weryfikuje i podważa związki poety z estetyką francuską parnasizmu, afirmowane przez Żurowskiego, a potem przez Rzońcę, mimo pewnych zbieżności. Różnice przeważają, podobieństwa są zrelatywizowane: sztuka dla sztuki, eskapizm, estetyzm, autonomia piękna – te hasła zastosowane do Norwida są zdecydowanie nie do obrony. Natomiast co do nie tyle filozofii twórczej, co praktyki poetyckiej, Niewczas zwraca uwagę na wagę metaforyki rzeźbiarskiej, wspólnej Norwidowi i parnasistom (171). Przy okazji niejako podkreślone są związki poety z formułami Słowackiego. Zesta-

wienie wierszy Gauthiera z *Rzeczą o wolności słowa* ukazuje różnice. Rzeźba u Norwida bywa przedstawiona jako „kamienny pacierz” (*Adam Krafft*). Zbieżności mają charakter równoległych motywów: u Norwida rzeźby nie mają na celu estetyzmu, ale „obrazują wysiłek” ukierunkowany na zadania poznawcze i aksjologiczne (177). Nowoczesność Norwida rodziła się wyraźnie w innym nurcie niż późniejszy modernizm polski.

Artykuł Nowickiej *Cyprian Norwid i Józef Bohdan Zaleski, czyli to, co wspólne między pokoleniami* wprowadza ciekawe rozróżnienia terminologiczne dotyczące ustalonego od czasów Wyki terminu „pokolenia”. Autorka nawiązuje do Ch. Taylora i pojęcia imaginarium społecznego związanego z przemianami podmiotowości. Zestawienie J.B. Zaleskiego z Norwidem, mimo „inności” pokoleniowej (dwadzieścia lat różnicy, sława Zaleskiego jako „trzeciego wieszca”, następcy Mickiewicza), wydobywa przede wszystkim ich wzajemne uznanie, wspólną troskę – o Polskę, o Europę („**my do chrztu musim trzymać dziecko europejskie**”, 194), oraz przede wszystkim wspólny los emigranta, kojarzony z „uschniętym drzewem” przez Zaleskiego (192), z pustynią i z ruiną budowli przez Norwida. Ale w istocie, stwierdza Nowicka, Zaleski i Norwid nie mieli szans na spotkanie w znaczeniu duchowym, choć obaj odrzucili możliwość próby o amnestię. Wymiana dedykacji i wierszy, znacząca dla interpretatorki, wskazywałaby na ich historiozoficzną i etyczną debatę, jak przy okazji przypowieści o paralytyku uzdrowionym przez Jezusa (203). W sumie jednak dominowało rozczarowanie emigracją, kulturą, Europą... (205). Artykuł Nowickiej kontrastowo zestawiający dwu poetów pokolenia jest ciekawy, również metodologicznie – przede wszystkim rysuje tło ludzkie epoki Norwida.

Artykuł następny Edyty Żyrek-Horodyskiej, zestawiający *Jesień* Norwida z *To Autom*, Johna Keatsa, ukazuje drugie pokolenie romantyków angielskich i polskich. Wydobywa motyw piękna i prawdy, bliski obu, oraz mowy dnia codziennego. Norwid jest w stanie depresji po nieudanej Wiośnie Ludów, Keats – wymieniany w korespondencji Krasińskiego z Norwidem – poddaje się niepokoju melancholii. Obaj autorzy traktują naturę jako swego rodzaju zwierciadło artysty. O ile u polskiego poety dominuje refleksja nad cierpieniem, u Keatsa istotna wydaje się kwestia estetyczna. U obu „ja” liryczne jest poza sceną zdarzeń – brak wypowiedzi w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Zestawienie polskiego i angielskiego poety i interpretacja ich wierszy wzbogaca repertuar porównań, choć nie ma szerszej ambicji usytuowania ich chociażby w stosunku do Byrona, tak cenionego przez Norwida i w Polsce, ale o wiele mniej w samej Anglii.

Kolejny artykuł działu, Jakuba Czernika *Demokracja i równość w twórczości Cypriana Norwida i Walta Whitmana* rozszerza spojrzenie na nowoczesność –

dominujący temat tomu – z punktu widzenia historii idei. Autor wprowadzie rozpoczyna od przypomnienia zastrzeżeń Marii Janion co do uprzedmiotawiania tekstów literackich przez historyków idei, ale wszak można sobie przypomnieć, że „symbol daje do myślenia” i że można traktować literaturę nie tylko jako dyskurs, ale i symbolizowanie rzeczywistości określające sposób bycia-w-świecie. W każdym razie Czernik nie boi się podkreślać opcji ideowych, przy zapewnieniu mediacji interpretacyjnej, niezbędnej w takich wypadkach.

Między Norwidem i Whitmanem nie było „związków faktycznych”, ale „bliiskość myślenia”, symbolizowana dla nas, dodajmy, przez Miłosza, tłumaczącego amerykańskiego poetę. Sam Norwid podczas pobytu w Ameryce popadł w melancholię, ale doceniał przygotowywanie gruntu pod **demokratyzację, którą uważał za nieuchronną** (233), co go bardzo zbliżało do Whitmana. Traktował to pojęcie rozdzielnie z wyobrażeniem narodu, w czym przekraczał horyzont polskiego romantyzmu. Whitman był antyintelektualny, czego nie można powiedzieć o Norwidzie, ale łączyło ich znaczenie przywiązywane do wspólnoty międzyludzkiej (235). Znakomicie dobrany cytat z wiersza Whitmana ilustruje bronię braterstwa, nawet wobec zbrodniarzy, i pokrewne jest reakcjom Norwida na sprawę Johna Browna, czy wrażliwość w wierszu *Praca. W Rzeczy o wolności słowa* fragment o parlamencie amerykańskim rysuje ideał „wysokości sfery słowa” (DW IV, 258), jak wyraża się Norwid, „życia w zdemokratyzowanym świecie, w którym nadrzędną wartością staje się dążenie do [...] indywidualnego sukcesu” często wyłącznie finansowego (237). Ta strona Norwidowskiej wrażliwości, dzięki zestawieniu z Whitmanem, mimo znanego studium Weintrauba, wydaje się mniej doceniana.

Następny dział – o twórczości Norwida wobec muzyki i sztuk pięknych, otwiera brawurowy esej Marii Cieśli-Korytowskiej *Karnawał i patos*. Na podstawie niemieckojęzycznych materiałów – recenzji Roberta Schumana z muzyki Chopina ze słynnym zawołaniem „Zdejmijcie kapelusz, panowie, oto geniusz” (243), oraz powieści Jean-Paula Richtera, autorka wydobywa zadziwiające **paralelizmy** pomiędzy felietonowo-humorystycznymi dyskusjami i postaciami utworów niemieckich a *Promethidionem* i dyskusjami o sztuce Norwida. Z podstawową różnicą: styl Niemców jest *buffo*, a ton poematu Norwida – podniosły. Zbieżność motywów dyskusji i charakteru postaci jest tak uderzająca, że można by podejrzewać Norwida o wtórność, ale brak śladów lektur i znajomości tamtych utworów, z wyjątkiem być może powieści Richtera *Flegeljahre*. Motywy zbieżne warto przypomnieć, tak są emblematyczne: armaty ukryte w kwiatach, podnoszenie ludowego do ludzkości, arystokratyzm ducha, harfa eolska, muzyka Chopina jako poezja. Zbieżności mają charakter problemowy, tematyczny, motywiczny, koncepcyjny (250-251). Uderza pomysł Schumana, by ukazać karna-

wał z obrazem tańca przy muzyce Chopina – „złodzieja serc” (252). Autorka błyskotliwego i erudycyjnego zestawienia, przy braku śladów znajomości recenzji Schumana przez Norwida, ucieka się do sformułowania metaestetycznego o odwróceniu prawa ewolucji (do którego odwoływał się jeszcze Marks twierdząc, że historia pojawia się najpierw jako tragedia a powtarza jako farsa), gdyż mamy tu raczej przejście od *buffo* do serio – oczywiście ze znakiem zapytania.

Lektura tego szkicu przynosi jeszcze inną refleksję dotyczącą myślenia przez analogię – do czego Norwid odwoływał się w *Milczeniu*. Mianowicie wielkie szczyty wyrastają zawsze z łańcuchów gór mniejszych – myśli notowane przez Schumana były jakoś w powietrzu epoki, *dans l'air*, a Norwid w *Promethidionie* wypiętrzył je w szczyt. Dzięki swemu serio...

Następne studium komparatystyczne dotyczy misterium: Małgorzaty Sokalskiej *Wanda – między misterium a librettem*. Autorka, podejmując sugestię Elżbiety Nowickiej o konieczności refleksji o związkach Norwida z operą i o „muzyczności partii śpiewanych *Wandy* i *Krakusa*” (257), jak i odwołując się do pracy Elżbiety Lijewskiej – podejmuje ten temat, mimo że w odróżnieniu od dzieł Mickiewicza, Krasińskiego czy Słowackiego badanie może mieć charakter tylko poszlakowy. Teza jej dotyczy kompozycji *Wandy* „wyraźnie w akustyczny sposób, przypomina bardziej libretto niż tradycyjny dramat” (267). Porównuje w tym celu utwór Norwida z librettami Dmuszewskiego, Olizara, Wężyka, z czeską *Wandą* Zakrejsa-Dvořáka oraz z utworem Bełzy. Porównuje również misterium z *Legendą I* Wyspiańskiego. I o ile Norwid starał się wystylizować swój utwór na tragedię antyczną (o czym pisała Szmydtowa), to „wystarczy przyjrzeć się spisowi postaci, w którym widnieje aż osiem chórów oraz dwie osoby o śpiewaczej profesji, skald i Bojan” (261). Dalej: „W sześciu obrazach całości chór traci swą tragiczną homogeniczność” (262). Występuje też postać przewodnika chóru. „Wyobrazić sobie powinniśmy raczej zróżnicowaną, polifonicznie skomponowaną mieszaninę głosów [...] z mocnym punktem kulminacyjnym [...]” (262). Nie ma pieśni chóru na wyjście, czyli Exodusu, właściwego tragedii. Norwid chór wykorzystał „dla podkreślenia aspektu wspólnotowego” (265).

Autorka wymienia inne cechy właściwe dla libretta operowego: dialektykę arii i recytatywu, śpiewu solowego i zbiorowego, scenicznego ruchu, apogeum sceny finalnej itd. Wskazuje też na efekty „umuzyczniające język dramatu” (266), anafory i powtórzenia fraz: „można tu mówić o [...] obrzędowym traktowaniu słowa, niejako wymuszającym melorecytacyjny sposób jego realizacji głosowej” (267). W obrazie V u Norwida nastąpi „obrzędowa procesja nad Wisłą” (275).

O charakterze misteryjnym utworu decyduje zespolenie legendy z czasem ofiary Chrystusa: „idea jej ofiary jednoczy się z ideą śmierci Chrystusa na krzyżu

[...], źródła historii narodowej wpisane zostają w soteriologiczny porządek historii całego świata” (276). Autorka kończy: „dowartościowanie kontekstu operowego nie umniejszy walorów dramatu [...] w pół drogi między misterium a librettem” (278).

Szkic następny działu poświęcony jest twarzy Chrystusa: Edyty Chlebowskiej *Szmaragd cesarza Tyberiusza – ‘prawdziwe’ wizerunki Chrystusa w twórczości Norwida*. Temat fascynuje od wieków, jest dla nas stale aktualny ze względu na badania i spory wokół całunu Turyńskiego. Fascynował też Norwida prezentującego się w *Leksykonie* Rastawieckiego z połowy XIX wieku jako artysta religijny, co wydaje się, ogólnie biorąc, uzasadnione. „Tajemnica wcielenia sytuuje się w centrum Norwidowskiej myśli i twórczości”, stwierdza Chlebowska. Gdyż Chrystus jest „drogą daną człowiekowi przez Boga” (A. Merdas, 281). Próby przedstawiania przez artystę postaci Zbawiciela są więc znaczące. Autorka omawia je kolejno przywołując album *Orbis* i spory wokół tej sylwetki narosłe przez wieki. Przywołuje dzieło Norwida „*Chrystus Pan z Barabaszem*, uznanego za arcydzieło, ale zaginione”. Dokumenty dostępne ukazują chęć „odwzorowania ‘prawdziwej twarzy’ Chrystusa” (284). Przywołane są m.in. cudowny wizerunek zwany Mandylionem z Edessy, jak i inne, tak zwana *Veronica*, ukazująca twarz *en face*. „Norwid najchętniej sięgał [...] po wizerunki profilowe” (286) – to znaczenie przywiązywane do **profilu** jest fascynujące. Autorka zatrzymuje się na „szmaragdowej gemmie”, przerysowanej przez Norwida w albumie i otoczonej legendą historyczną. Specjaliści angielscy wspominają, że miedzioryty z podobizną szmaragdu cesarza Tyberiusza były w XIX wieku popularne. Za wzór przedstawienia uznano postać z arrasów Rafaela *Cudowny połów ryb*, który być może wziął właśnie za wzór słynną gemmę. „W dziele tym odnalazł Norwid splot wartości, które w sztuce cenił ponad wszystko: prawdę pierwowzoru, klasyczny ideał piękna oraz chrześcijańskiego ducha”, uważa Chlebowska. Otóż według Norwida „profil unaoczniał relację, jaka zachodziła między indywidualnością a zbiorowością” (E. Dąbrowicz). Chlebowska rozwija to rozumowanie: „w profilu zawiera się zarówno teraźniejszość jak i przeszłość” (291). Przywołuje też siedemnastowiecznego fizjonomistę Lavatera, twierdzącego, że „w profilu uzewnętrznia się prawdziwa struktura duszy” (292). Autorka konkluduje, iż ujęcia profilowe, mimo wyjątku chusty św. Weroniki, świadczą o fascynacji artysty medialierstwem, „które urastało w myśli poety do rangi sztuki ‘wieczno-trwałej’ i ‘wiecznie wzorowej’, która była zarazem ‘najwięcej ludzką ze wszystkich sztuk’” (PWsz VI, 347-348), i tłumaczy fascynację Rafaellem, który wypełniał formy „łaską w pojęciu chrześcijańskim” (295). Co z tego pozostaje dzisiaj, gdy wizerunek Chrystusa z całunu Turyńskiego jest przedsta-

wiany *en face*? Dla Norwidologii jednak pasjonujące są poszukiwania formy syntetyzującej charakter i ducha oraz chrześcijańską łaskę.

Esej następny działu, Katarzyny Trzeciak „*Gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary...*”. O Norwidowskim widzeniu materialnym, wprowadza do tomu komparatystycznego refleksję nowoczesną związaną ze **sztuką konceptualną**. Wychodząc od znanego cytatu z Norwida o „szparach” i „zgrzycie dłuta” (*Ironia*), autorka podejmuje problematykę materialności sztuki, przywołując nazwiska Blanchota, de Mana, Adorno, Didi Hubermana, Marionna i... Różewicza. Jest to niezwykle nowoczesne podejście, na pewno związane z nowoczesnością Norwida i jego rozumieniem sztuki. Chodzi bowiem o „przywracanie słowom ich gęstości i grubości” (304). O „ślady”, aktu tworzenia, o uznanie materialności języka związaną z metaforą tkania (*Rzecz o wolności słowa*, 305). O „język autonomiczny” (*Pióro*). O znaczenie związane z literą (Mitosek, do zestawienia z polemicznym stosunkiem Abriszewskiej, zob. przypis 4). Ewentualny spór z tezami autorki dotyczyłby oralności osoby, ale i nowoczesnego rozszczepienia druku i litery (306). Materialność nie może wszak przesłonić osoby, prawdy, obecności – kluczowych wyobrażeń Norwida. Choć prawdą jest też, że biel pisma „umożliwia uobecnienie” (307).

Napięcie pomiędzy materią i poznaniem to „inna wiedza” – z litery. I tak jak grób jest uobecnieniem (Didi Huberman), lektura śladowa odkrywa inny wymiar twórczości (314), bliski sztuce współczesnej. Na zakończenie eseju autorka przywołuje przykład Różewicza, bo „anihilującej sile słowa przeciwstawiona może zostać naoczność i bezpośredniość rzeźbiarskiego fragmentu”. Uzasadnia to cytat z wiersza Różewicza: „rzeźby można dotknąć... wiersza nie.../ rzeźbę można objąć, a nawet pocałować / kiedy nie patrzą ludzie” (117). Esej Katarzyny Trzeciak jest dyskusyjny, gdyż materialność nie może przesłaniać osoby twórcy, ale wnosi nowy typ spojrzenia na nowoczesność Norwida, bliski performansu, który funkcjonuje we współczesnej sztuce.

Ostatni dział tomu: Norwid wobec tradycji i Norwid w przekładach otwiera artykuł Grażyny Halkiewicz-Sojak „*Dwa męczeństwa*” – edytorskie i komparatystyczne wejrzenie do poetyckiego laboratorium Norwida. Zawarte są tu dzieje wydań i ich modyfikacji: z mottem z Terencjusza lub bez, ze zmienianym wewnętrznym podziałem wiersza, i nowymi motywami – ale możliwość ustalenia, kto ich dokonał, jest żadna. Tym ważniejsza jest interpretacja utworu: jasna i głęboka. Wydobywa pojawiać się postaci jako treści – promieniują światłem albo ewokują niepokój (322). Pierwszy jest obraz słuchaczy greckich, unaoczniający Nowy Testament. Norwid modyfikuje nieco *Dzieje Apostolskie*: nie ma mowy o cudownym uzdrowieniu chromego, co czyni, że uwaga skierowana zostaje ku nie ku czynowi, a ku słowu Pawła (324). Paweł wskazuje, nie jak

w *Dziejach*, na Stwórcę, a na Chrystusa i Ducha Świętego. Służy to „położeniu nacisku na immanentny wymiar Boga”, stwierdza badaczka (324). Drugi obraz ukazuje zamknięte pomieszczenia Rzymu. Kontaminacja epizodów „służy podkreśleniu heroizmu i ludzkiej godności więźnia”, stwierdza autorka. Uzasadnia to podtytuł „legenda”, czyli wzór postaw „umieszczony na osi wartości wartościowych”. Paweł „nie pozwala się ubóstwiać ani ‘spętać jak zwierzę’” (326), co stawia poetę w „podwójnej opozycji”, zarówno wobec romantyków, zbyt uduchowionych, jak i naturalizmu prowadzącego do darwinizmu. „W rezultacie [...] prawda o nieredukowalnej dwoistej kondycji człowieka” obecna jest od początków twórczości do ostatniego okresu (327).

Wnioski z analizy umożliwiają porównanie Grecji, symbolizującej „sielski czas historycznego dzieciństwa”, i Rzymu, „drogi historycznej dojrzałości”, miejsca męczeństwa i ofiary Pawła (329). Ustalenie drobnych wydałoby się szczegółów przy olbrzymiej wiedzy autorki o twórczości Norwida prowadzi do brzemiennych sformułowań, jak te o **dwoistej naturze człowieka**. Daje to – wbrew może intencjom samej Halkiewicz-Sojak – bardziej antropocentryczne spojrzenie również na religijność poety, niewyłącznie teocentryczną.

Solidny materiałowo artykuł Piotra Chlebowskiego *Proces Quidama w świetle prawa rzymskiego* uzupełnia prace autora *Studiów o Quidamie*. Zawiera rekonstrukcję reguł prawnych za panowania Hadriana, odtwarza lektury Norwida z połowy XIX wieku, wydobywa obiektywizm ocen świata chrześcijańskiego i rzymskiego oraz dystans legislacji rzymskiej wobec sążonego oparty na „jawności, ustności oraz bezpośredniości” (336). Identyfikuje wreszcie zbrodnię, o którą oskarżono trzech chrześcijan jako *Laesae majestatis*. „Stanowisko poety rozmija się z wczesnochrześcijańską wrażliwością, [...] uwzględnia jurystyczny punkt widzenia” (345). Z tego wynika wniosek o **uczciwości intelektualnej** poety: „Norwid stara się unikać ocen uwikłanych w ściśle historyczny kontekst” (348).

Artykuł następny, Renaty Gadamskiej-Serafin *Norwid – polski Hafiz* przenosi nas daleko od rzymskiego prawa i historiozofii w stronę czystej liryki i jej procederów. To długa „mowa obrończa” tezy o istotnej obecności Hafiza i pewnego odcienia duchowości sufickiej w dziele Norwida. Mimo odwołań poety wprost do perskiego mistrza (aluzji, motta...), istnieją też podobieństwa wyobrażeń poetyckich i motywów, które autorka z satysfakcją wydobywa, ukazując mistyczną i zmysłową, zapoznaną przeważnie stroną wrażliwości lirycznej polskiego poety. Autorka opublikowała już w „Studiach Norwidianach” (t. 37, 2018) spory artykuł o fascynacji Norwida poezją perską, obecne studium jest jego przedłużeniem.

Istotnie, uwaga skierowana na poszczególne metafory, porównania, motywy – odsłania rzadko wydobywaną u tego uważanego za intelektualistę poety **wrażliwość** jak z *Tysiąca i jednej nocy*. Już w *Promethidionie* uderza motyw „rajskiego powiewu” skojarzony z zapachem włosów kobiecych (DW IV, 112). Autorka wymienia motywy najważniejsze: pragnienie obecności, kobiece spojrzenie, spirytualizację miłości, miłość do człowieka prowadzącą do Boga (359). Czy przywołanie wprost poety perskiego w *Assuncie*: „Gdyby powiew, co z włosy twojami / Igra – powiał choć chwilę, / Na Hafiza mogile / Tysiąc kwiatów wyrosłoby z ziemi” (DW III, 321).

Czy Norwid był „polskim Hafizem?”, „ogrodnikiem miłości”? – autorka wiąże te sformułowania z przyjacielsko-miłosną relacją Norwida z Zofią Węgierską (364, przyp. 47). Rozważania jej wzbogacają naszą lekturę *Assunty*, zwłaszcza gdy rozwija motyw ogrodu jako archetypu przestrzeni symbolicznej Raju (367). Obraz cierpienia, niedopełnienia, kataklizmu (śmierć ogrodnika), skojarzenie wina z symbolem eucharystycznym – wzbogacają lekturę pozornego sentymentalizmu poematu poprzez konkret „zniewalającego spojrzenia kobiety” (377). Norwid „sięgnął do religijnego wymiaru sufickiego dziedzictwa” (381), stwierdza autorka. Przypomina też, że w *Dorio ad Phrygium* Hafiz wymieniany jest obok Wergiliusza i Dantego (389). I powraca do znanego i tajemniczego wiersza *Jak...* zbudowanego wokół kobiecego spojrzenia (384). Dalsze erudycyjne stwierdzenia przypominają obraz gazeli jako mistyczny symbol piękna (387). We wnioskach autorka stwierdza: „w optyce polskiego poety domeną Hafiza jest wyrafinowanie i kruchość, gracja i ogień, łagodność i zmysłowość, hiperwrażliwość sensualna oraz piękno w najwyższej formie” (388). Trochę chyba za szybko jednak przechodzi do *Promethidiona* i do słynnego cytatu z *Do Bronisława Z.* o „poezji i dobroci”, które tylko ze świata pozostaną. Kończy jednak skromniej: „Suficka ‘alchemia miłości’ uwidoczniła się przede wszystkim w *Assuncie*, dzięki której Norwid został polskim Hafizem, polskim *jardinier d’amour*” (389). W sumie artykuł jest przekonujący, otwiera nowe dziedziny eksploracji wyobraźni lirycznej Norwida, którego intelektualizm zbudowany został w istocie na niezwyklej wrażliwości na piękno.

Ostatnie dwa artykuły tomu, też bardzo ciekawe, skupiają się na przekładach – włoskich i angielskich – dzięki zapośredniczeniu przez kompozycje Niemena.

Olgi Płaszczewskiej *Włoskie przekłady Norwida* przypominają nazwiska Krystyny Jaworskiej i redaktora tomu *Storia della letteratura polacca* Luigiiego Marinelliego z 2004 r. Ukazują się też studia problemowe o pisarstwie poety. Ogólnie jednak jego „gęstość semantyczna” czyni je „nieprzekładalnymi” (395). Artykuł, odwołując się do imponującego warsztatu metodologicznego, przypomina dzieje pisma „Irydion” wydawanego w latach 1945-1946 i potem „Tempo presente”

(1956-1968), jednego z ważniejszych pism kulturalnych, oraz dzieje przekładów i opracowań, w których ważną rolę odegrał Gustaw Herling-Grudziński i Andrzej Zieliński. Przypomina dokonania A. M. Ripelliniego, ucznia znanego slawisty Giovanniego Mavera, ostatnio przypomniane w Internecie. Warto pamiętać, że Benedetto Croce „uznał za wielką stratę dla kultury europejskiej to, że nikt dotychczas nie zajął się udostępnieniem Zachodowi całej twórczości Norwida” (399).

Autorka przypomina tłumaczenia Mariny Bersano Bergey (wnuczki towiańczyka) i odnowienie zainteresowania Norwidem w 1978 r., po wyborze Jana Pawła II, często cytującego Norwida. Wówczas to w 1981 r. ukazały się (z błędami redakcyjnym ze względu na pośpiech) *Poesie* Norwida w tłumaczeniu S. De Fanti i G. Origlia. Wiersze wydano w wersji dwujęzycznej. Potem nastał czas „nowych mediów”. Paolo Statuti poświęcił Norwidowi sporo uwagi, wydając w Internecie w 2012 r. szereg wierszy i komentarzy, z *Fortepianem Szopena* i fragmentami m.in. *W pamiętniku*.

Autorka następnie zestawia w tabelach utwory najczęściej tłumaczone: *Bema pamięci żałobny-rapsod* i *W Weronie*, stwierdzając, że „**poezję Norwida (w niewielkich dawkach i bez pośpiechu) da się na język włoski skutecznie tłumaczyć**” (413). Uważa też, że „zaciekawienie tłumaczy wzbudzają te utwory, których fragmenty zyskały w polszczyźnie status ‘skrzydlatych słów’” (428). W tłumaczeniach natomiast często ginie ironia, typowa dla poety. Uderzają „serie translatorskie”: *Bema pamięci żałobny-rapsod* tłumaczony był już 5 razy (w tym tłumaczenie Statuttiego z 2018 r., które autorka uważa za perfekcyjne pod względem metrum), *Fortepian Szopena* – 4 razy, *W Weronie* – 5 razy. Ale przypomina też, że według Yvesa Bonefoya, istotą poezji jest transgresja i w przekładzie nie winny zagubić się te cechy, które odbiegają od normy – inaczej tekst wyda się miałki. Wiersze Norwida we Włoszech zaś tłumaczono „zbyt późno” i w niewłaściwym momencie (431). Analiza sytuacji w artykule Płaszczewskiej wydaje się przekonująca, imponuje precyzją. Szkoda, że nie wspomniała o przekładach zamieszczonych przez Rocco Buttiglione w jego świetnej książce o myśli Karola Wojtyły.

Ostatni artykuł tomu, Agaty Brajerskiej-Mazur *O Norwidzie, Niemenie, i Bemie komparatystycznie* w pierwszej chwili dziwi, choć Norwidologia piórem Chebowskiego zajmowała się opracowaniami muzycznymi Niemena. Uderza jednak waga tropu: na płytach Niemena i w związku z nimi *Bem* tłumaczony był na angielski 15 razy, *Marionetki* – 9, *Pielgrzym* – 7. Następuje analiza *Bema pamięci* po polsku, by wydobyć jego metrum i charakter obrzędowy: ruch, gesty i symbolikę. Epicki charakter czyni z *Bema* jednego z największych herosów europejskiej cywilizacji (436). Zastosowany w wierszu heksametr określa „pochód w stronę przyszłości i wolności” (438), „postępujący korowód [...]

bojowników wolności” (439). Brajerska-Mazur odwołuje się też do pojęcia stosowanego przez Barańczaka „gestu semantycznego” (442).

Otóż „w interpretacji Niemena rolę heksametru odgrywają rytm i śpiew” (442). Kompozycja ma charakter „trójdzielej suitry rockowej” (Chlebowski). W dodatku formy ronda i marszu prowadzą w stronę antynomii (idem). Dokonane przez N. Simona tłumaczenie poematu odwołuje się do wersji Niemena, a nie do oryginału. Autorka sprawdza rezultaty dokonując „powtórnego tłumaczenia” – na polski. Wnioski: warstwa muzyczna była priorytetem dla tłumacza. W rezultacie pozbawiona formy ronda kompozycja wyraża tylko ruch linearny ku lepszemu jutru (453). Wniosek: słuchaczom „utwór wyda się monumentalny, pełen szczegółowych wizji i obrazów”. Pozostały cztery cechy poematu: „śpiewalność, rytm; ogólny sens tekstu i naturalność”. „Dominantą w przekładzie *Bema pamięci żalobnego-rapsodu* okazało się dla Simona przekazanie obrazowania i znaczenia tekstu”, a więc „**śpiewalność [...] a nie sam sens poetycki** była punktem odniesienia translacji, a zleceniodawcą, wobec którego tłumacz winny wierność i lojalność – nie Norwid, lecz Niemen” (454).

Gruby tom *O Norwidzie komparatystycznie* mimo pewnego rozrzutu tematów i artykułów, jest z pewnością jedną z tych publikacji, które okażą się niezbędne w Norwidologii. Oś tematyczna – nowoczesność Norwida – rozwijana jest pod różnymi aspektami i w różnym oświetleniu. Brak jednolitej metodologii zaś jest wyzwaniem, by nad nią pracować. Kilka prac jest wybitnych, inne uzupełniają dziedziny już częściowo znane, jeszcze inne otwierają domeny znane słabo, jak zestawienia z literaturą anglojęzyczną czy perską. Ważne są wplecione w wywody interpretacje poszczególnych utworów czy ich fragmentów. Biblioteka dotycząca Norwida została niewątpliwie wzbogacona.

Na zakończenie, obok na ogół wysokiej oceny całości tomu – uwaga krytyczna: niezwykle użyteczne indeksy nie zawierają nazwisk z przypisów, by więc sprawdzić jakieś tłumaczenie czy wydanie (czasem ominięte), trzeba kartkować całość.

## PORÓWNYWANIE NIEPORÓWNYWALNEGO

## S t r e s z c z e n i e

Omawiana książka wpisuje się w otwartą od ponad dwudziestu lat dyskusję o nowoczesności i komparatyście u Norwida. Publikację stworzyli norwidolodzy polscy, z czego połowa artykułów wyszła spod pióra naukowców z Uniwersytetu Jagiellońskiego. W omawianym tomie nie ma przeważającej metody – dominuje tematyka nowoczesności i przełomu epok. Z komparatystryki *sensu stricto* pozostają pogranicza sztuk: muzyki i opery, sztuk plastycznych, refleksji konceptualnej i problematyka przekładowa.

**Słowa kluczowe:** Norwid; komparatystryka.

## COMPARING THE UNCOMPARABLE

## S u m m a r y

The presented book is a contribution to the discussion about modernity and comparatistics in Norwid's works, going on for about two decades. This publication was created by Polish specialists on Norwid, half of them affiliated with the Jagiellonian University. There is no predominant method in the volume under discussion—the range of subjects covers modernity and the transition between the epochs. What is left of the comparatistics proper is music and opera, visual arts, conceptual reflection, and translation issues.

**Key words:** Norwid; comparatistics.

MICHAŁ MASŁOWSKI – prof. dr hab., profesor emerytowany Université Paris-Sorbonne; e-mail: Michel.Maslowski2@gmail.com