

ROLF FIEGUTH

POEZJA W FAZIE KRYTYCZNEJ

CYKL WIERSZY CYPRIANA NORWIDA VADE-MECUM

§ 1. O NOWYM STOSUNKU DO PRZESZŁOŚCI WE WSPÓŁCZESNEJ ŚWIADOMOŚCI LITERACKIEJ

Latem 1978 r. Instytut Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Konstancji zorganizował sesję naukową pn. „Kariera i zmierzch nowoczesności (Moderne) w literaturze. 1870–1930”. Koncepcja tematu i ramy czasowe pojawiające się w tym sformułowaniu to tylko jeden z wielu przejawów znamiennej przemiany, jaka dokonała się w naszej świadomości literackiej. Jeszcze w latach sześćdziesiątych obiegowy synonim „literatury współczesnej, literatury XX-wiecznej” stanowiło pojęcie „literatura nowoczesna”, a równie jak ono rozpowszechnione było przekonanie, że nowoczesność w literaturze oznacza radykalne zerwanie z „tradycją literacką”. Opinie głoszące, że „dzieła sztuki XX wieku są mniej podobne do dzieł sztuki wieków poprzednich niż np. sztuka XIX-wieczna do sztuki przeszłości”, należały wtedy do stosunkowo ostrożnych jeszcze sformułowań¹. Przełom ów miał się dokonać, jak powszechnie uważano, w okresie

¹ Por. J. Przyboś. *O pojęciu awangardy*. W: tenże. *Sens poetycki*. T. 2. Warszawa 1967 s. 9 n. Jeszcze bardziej kategorycznie brzmią podobne opinie w literaturoznawstwie niemieckim. G. Benn (*Probleme der Lyrik*. Wiesbaden 1951) podkreśla „abstrakcyjny, antyhumanistyczny, ateistyczny, antyhistoryczny” charakter nowoczesnej poezji. H. Friedrich (*Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg 1967 [wyd. pol. pt. *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Przełożyła i opatrzyła wstępem E. Feliksiak. Warszawa 1978; z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty i ich lokalizacja]) przypisuje jej „zerwanie z tradycją”, „zanik prawdziwego poczucia ciągłości”, „odrzućcenie wszystkiego, co minione” (s. 96) bądź manipulowanie „resztkami pękniętej przeszłości” (s. 232). H. Motekat (*Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im XX. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1962) dokonuje rozróżnienia pomiędzy eksperymentalnym „skokiem w niewypowiedziane” u poety nowoczesnego a „organicznymi procesami narastania” innowacji literackich, charakterystycznymi dla XVIII i większej części XIX w. Por. również H. U. Gumbrecht. *Modern, Modernität, Moderne*. W: O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck (Hg.) *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 1–5. Stuttgart 1972–1984, Bd 4., gdzie mówi się o „radykalnej zmianie w sposobie przeżywania czasu” i o niemożności zdefiniowania „teraźniejszości poprzez uchwycenie jej początków w przeszłości”.

pierwszych dwudziestu lat naszego wieku, przy czym nikt, oczywiście, nie negował, że w w. XIX miał on swoich ważnych prekursorów – jak Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Jarry, by wymienić tylko niektórych – jak również tego, że już i romantyzm zawierał pewne antycypacje tak pojętej nowoczesności. Przyznawanie się do określonych poprzedników nie kłóciło się z ryczałtowym odrzucaniem XIX-wiecznej spuścizny; tamte bowiem pojedyncze „wypadki w bezmiar niewyraźności” (Th. S. Eliot) nie stały się w żadnym momencie ubiegłego stulecia dominującą normą; doszło do tego dopiero w XX w. Anatemą rzuconą na wiek XIX obejmowała przede wszystkim realizm i naturalizm z ich nastawieniem na odtwarzanie otaczającej rzeczywistości, ale nie ominęła też klasyki weimarskiej i romantyzmu. Poglądy te, panujące jeszcze w latach sześćdziesiątych², uległy od tamtego czasu, jak już wiemy, gruntownej rewizji. Przedział pomiędzy nowoczesną literaturą naszego stulecia a literaturą XIX-wieczną, który niegdyś wydawał się tak nieprzekraczalny, we współczesnej świadomości literackiej zatarł się prawie bez reszty, ustępując miejsca przekonaniu, że współczesność wyrasta na drodze „normalnej” ciągłości historycznej z wieku XIX³. Proces powyższy zdaje się wskazywać, że zadaniem historii odbioru powinno być nie tylko studium charakterystycznych dla danego okresu zmian w sposobie konkretyzacji tak poszczególnych utworów, jak i całych epok (por. Ingarden i Vodička⁴), lecz ponadto zbadanie dokonujących się ex post przeobrażeń w ujmowaniu długodystansowych (przechodzących z epoki na epokę) procesów historycznoliterackich, przeobrażeń, które pociągają za sobą ustalanie i niwelowanie „progów” międzyepokowych. Postępujące począwszy od lat sześćdziesiątych zacieranie się dotychczasowej cezury pomiędzy „tradycją a nowatorstwem” i rosnące poczucie niemal nieprzerwanego związku z XIX-wieczną przeszłością pozwalają na wypowiedzi jeszcze piętnaście lat temu zupełnie nie do pomyślenia, takie np. jak opinia Fritza Raddatza, że Heinrich Heine jest pierwszym poetą XX w.⁵ Wydaje się, że dziś nawet ta, skądinąd mocno przerysowana konstatacja może liczyć na pewne zrozumie-

² Zdaniem J. Stawińskiego (*Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. W: tenże. *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974 s. 11–38) dramat naturalistyczny jest dziś (w r. 1965) bardziej „przestarzały” niż średniowieczny moralitet (s. 27).

³ Charakterystycznym przejawem tej tendencji jest ogólne ożywienie w badaniach historycznoliterackich, zaznaczające się od końca lat sześćdziesiątych po długim okresie niezdecydowania, renesans zainteresowań takimi dyskwalifikowanymi dotąd kierunkami, jak realizm i naturalizm, jak również nowe podejście do klasyki. Nie jest to już arbitralne posługiwanie się „resztkami pękniętej przeszłości”, lecz niewątpliwij początek – niepewnego jeszcze, być może – poczucia ciągłości. (Por. jednak G u m b r e c h t, jw.).

⁴ F. Vodička przejął, jak wiadomo, Ingardenowskie pojęcie konkretyzacji i wprowadził je do strukturalistycznej metody badań historycznoliterackich; mówi on także o konkretyzacji całych epok (F. V o d i č k a. *Struktura vývoje*. Praha 1969 s. 217).

⁵ F. J. R a d d a t z. *Heine. Ein deutsches Märchen. Essay*. Hamburg 1977 s. 149.

nie. Nie wdając się tu w kwestię jej prawomocności, jedno możemy stwierdzić: współczesna świadomość literacka inaczej próbuje się określić wobec przeszłości i innych szuka do niej nawiązań, niż tego życzyłoby sobie tradycjeburctwo różnych awangard i surrealizmów; innych też odkrywamy w niej poprzedników i inspiratorów niż tzw. awangardyzm lat sześćdziesiątych, a jeśli zdarzy się nawet, że w grę wejdą ci sami twórcy, jak to się ma np. w przypadku Baudelaire'a, to inaczej będziemy ich interpretować, niż to czynili awangardiści.

W tej sytuacji słuszna wydaje się myśl udostępnienia niemieckiemu czytelnikowi głównego dzieła polskiego poety, rówieśnika Mikołaja Niekrasowa (1821–1878) i Fiodora Dostojewskiego (1821–1881), Gotfryda Kellera (1819–1890) i Conrada Ferdynanda Meyera (1825–1898), Gustawa Flauberta (1821–1880) i Charlesa Baudelaire'a (1821–1867), dzieła, które z dzisiejszej perspektywy można uznać za jeden z wcześniejszych przejawów nowego rozumienia współczesności: poetyckiego cyklu *Vade-mecum* (1866)⁶ Cypriana Norwida (1821–1883).

Jego liryka budzi dziś nasze zainteresowanie jako swoista odpowiedź na problemy epoki, na proces kształtowania się industrialnego społeczeństwa masowego, którego skutków Norwid doświadczał w Nowym Jorku, Londynie, zwłaszcza zaś w Paryżu Drugiego Cesarstwa. Odpowiedź Norwida uformowała się w polemice z owymi trzema typami postaw, jakimi poezja zawsze zwykła reagować na otaczającą rzeczywistość. Poeci bowiem 1. albo przeciwstawiają się swej epoce, jej czczym frazesom i fałszywym ideałom, uprawiając twórczość wzniosłe oderwaną, 'przezwyćieżającą czas i przypadek' (por. XCII. *Cacka*)⁷; 2. albo jakby nigdy nic tworzą sobie niefrasobliwe błyskotki (por. VIII. *Liryka i druk* oraz LXXXI. *Kolebka pieśni*), 3. albo wreszcie – rezygnując z góry z wyższych aspiracji artystycznych – przeznaczoną na doraźny użytek wierszowaną publicystyką sekundują polemicznie bądź afirmatywnie biegowi wydarzeń (por. LXIX. *Początek broszury politycznej*). Norwid swoją „poezją w fazie krytycznej”⁸ wykracza poza horyzont tych trzech możliwości dzięki temu, że przejrzawszy do głębi niestabilność, względność i przemijalność tego wszystkiego, co epoka wy-

⁶ Datę 1866 r. przyjmuję za J. W. Gomulickim; por. jego komentarze do: C. Norwid. *Pisma wszystkie*. T. 2: *Wiersze. Część druga*. Warszawa 1971 s. 375, i t. 11: *Aneksy*. Warszawa 1976 s. 103 (dalej cyt. PWsz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę), jakkolwiek w rękopisie tekst najwcześniejszy (*Do Walentego Pomiana Z.*) nosi datę 1859, a najpóźniejszy (*Do Czytelnika*) – 1865 r. (Borowy).

⁷ Liczby rzymskie z podaniem tytułu lub bez niego odnoszą się do numeracji tekstów w obrębie cyklu *Vade-mecum*.

⁸ W swoim wstępie *Do Czytelnika* Norwid stwierdza, że „poezja polska [...] znajduje się w krytycznej chwili”, mianowicie w przejściu pomiędzy aktualną sytuacją „służb i atrybutów czasowo jej właściwych”, które musi przejmować m.in. od niedostatecznie rozwiniętej publicystyki, a przyszłą „normalniejszą epoką”. Sam cykl został tu pomyślany jako wyraz świadomości kryzysu poezji i jako teren krytycznego obrachunku z poezją i z epoką – właśnie jako „poezja w fazie krytycznej” (PWsz 2, 9–10).

dała – nie wyłączając poezji, także i własnej – świadomość tę nie tylko wprost formułuje, lecz – co więcej – przekształca ją w nowatorską zasadę artystyczną.

Zarówno znaczeniową organizację poszczególnych jego utworów, jak i – w wypadku *Vade-mecum* – metodę ich zestrojenia w całość cykliczną⁹ znamionuje ironia, sprzeczności, niekoherencje, niejasności, przemilczenia, zagęszczenia semantyczne, wieloznaczności i niejednorodność stylu. Funkcja tych strukturalnych właściwości cyklu staje się zrozumiała wówczas dopiero, gdy spojrzymy na nie przez pryzmat licznych tu (często krytycznych) nawiązań do innych, dawniejszych i współczesnych programów artystycznych i poetyckich, jak również w świetle przenikającego to dzieło namiętnego rozrachunku z epoką i moralistycznego patosu. Ujrzone z tej perspektywy, rysują się one jako wyraz takiej koncepcji poezji, która jawi się nie w postaci zamkniętego systemu, lecz jako faza przejściowa, ogniwo nigdy nie kończącego się, uwikłanego w dzieje polityczne i społeczne historycznopoetyckiego procesu r o z w o j o w e g o, sięgającego jednym biegunem w głęboką przeszłość (Norwid cofa się swoimi nawiązaniem aż do żydowskich psalmistów i greckiej poezji orfickiej), drugim zaś wybiegającego w przód, ku czasom, które przyniosą albo uwolnienie poezji od „służb i atrybutów czasowo jej właściwych”, albo – przeciwnie – doprowadzą do jej stopniowego rozpląnięcia się w innych rodzajach aktywności duchowej (por. *Vade-mecum*, wstęp *Do Czytelnika*). Odzwierciedlając przejściowość wszelkich dokonań poetyckich rezygnuje faktura tej poezji z owej odporności na działanie czasu, jaką chciałoby uzyskać harmonijne, kompletne, „skończone” dzieło sztuki dla zapewnienia sobie „nieśmiertelności”. Nie chodzi tu jednak o jakąś efemeryczną dowolność:

[...]

Liry – nie zwij rzeczą w pieśni wtórą,
Do przygawek!... nie – ona
Dlań jako żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona!

[...]

VIII. *Liryka i druk*

Kształt poetycki zyskuje tu bowiem własny rodzaj istotności i niepodważalności jako znamię procesu historycznoliterackiego, jego otwartego przebiegu i jego dynamiki, która „wytrzymuje wszelkie warunki czasów”, choć niekoniecznie „jako sztuka” (*Do Czytelnika*).

⁹ Według Gomulickiego (PWSz 2 i 11) Norwid podjął pracę nad *Vade-mecum* mniej więcej od lipca 1865 r., po otrzymaniu oferty od lipskiego wydawnictwa Brockhousa, częściowo przejmując lub przerabiając dawniej (najwcześniej około r. 1847, głównie jednak od r. 1858) powstałe wiersze, częściowo zaś tworząc w tym celu teksty zupełnie nowe.

Prowokacyjne dla ówczesnej mentalności poetyckiej akcentowanie przez Norwida historycznego piętna swej twórczości, zarówno w sferze jej struktury, jak i tematyki, może dziś niewątpliwie stanowić ważny punkt odniesienia dla ożywiających naszą epokę prób nowego określenia swojej historycznoliterackiej genezy i swojego stosunku do przeszłości. Może nim być tym bardziej, że wpisana w *Vade-mecum* perspektywa dziejów poezji zupełnie otwarcie obejmuje całe dziedzictwo europejskiej literatury, sztuki i filozofii. Przywołują je wielkie imiona i nazwiska: Orfeusza, Homera, Dawida, Ezechiela, Jeremiasza, Ajschylosa, Sokratesa, Platona, Fidiasza, Cycerona, Horacego, Wergiliusza, Dantego, Tassa, Kochanowskiego, Szekspira, Woltera, Koźmiana, Byrona, Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Bérangera, Musseta, Chopina; pewne zaś pośrednie przesłanki zdają się wskazywać na szereg dalszych: polskich, francuskich (Baudelaire?), jak również niemieckich (Goethe, Hegel, Heine, Hoffmann von Fallersleben, Wagner?). Ale norwidowski duch uniwersalizmu napomina nas też, by się z należytą uwagą odnieść do tego zwłaszcza, co poecie było najbliższe i z czym najżywiej czuł się związany: do bogatej spuścizny poezji i kultury polskiej. Swoim *Vade-mecum* wzniosł Norwid jej luminarzom: Kochanowskiemu, Mickiewiczowi, Słowackiemu, Krasińskiemu i Chopinowi, ale również jej pomniejszonym przedstawicielom, godny uwagi pomnik. To oni stanowią tu ów pierwotny punkt wyjścia, z którego rozwinie się następnie perspektywa ogólnoeuropejska, do nich się przede wszystkim odnosi ten imponujący, wielogłosowy dyskurs poezji z poezją, który tu Norwid inscenizuje; oni prowokują ów sąd nad epoką, który słusznie odnosimy do całej ówczesnej cywilizacji, ponieważ kontekst narodowy został w nim przez Norwida świadomie przekroczony, wcale jednakże nie tracąc przez to na znaczeniu. Dochodzi do tego jeszcze i dalszy aspekt. Niemiecki przekład *Vade-mecum* Norwida prezentuje fragment tej właśnie tradycji polskiej, z którą mieli się zmagać pisarze w istotny sposób współkształtujący powojenną europejską świadomość literacką: Witold Gombrowicz, Stanisław Jerzy Lec, Julian Przyboś, Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, by wymienić tylko najbardziej znanych na Zachodzie, dzięki licznym tłumaczeniom, polskich twórców współczesnych¹⁰.

Cyprian Norwid, wybitny pisarz XIX w., jest w gruncie rzeczy – i to właśnie jego przypadek czyni szczególnie interesującym – niemal bez reszty wytworem XX-wiecznej recepcji jego utworów, za życia poety w większości nie opublikowanych. *Vade-mecum*, jego „summa poetica”¹¹, w swym cyklicznym kształcie ukazało się dopiero po II wojnie światowej. Dokonująca się współcześnie rewi-

¹⁰ Por. R. Fieguth. *Polnische Literatur in Deutschland zwischen 1956 und 1968*. W: *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik*. Hrsg. von H. D. Weber. Stuttgart 1978 s. 101–120.

¹¹ Sformułowanie pierwszego monografisty *Vade-mecum*, Z. Jastrzębskiego (*Pamiętnik artysty. (O „Vade-mecum” Cypriana Kamila Norwida)*). „Roczniki Humanistyczne” 6:1956–1957 z. 1 s. 99).

zja stosunku do XIX w. nie może więc w odniesieniu do recepcji Norwida polegać na prostym nawrocie do tej świadomości, jaką posiadało o sobie ubiegłe stulecie. Samoświadomość literatury polskiej w okresie pomiędzy wczesnymi latami czterdziestymi a początkiem lat osiemdziesiątych XIX w. (czas pisarskiej aktywności Norwida), a także obraz tej literatury utrzymujący się jeszcze przez całą 1. połowę XX w., kształtowały się przecież „pod nieobecność” tego poety. Dla współczesnego historyka literatury, który chciałby się wobec niego zachowywać „normalnie” i ujmować go w kontekście jego czasów, wynika stąd paradoksalna sytuacja, że właśnie przez to kontekst ów zniekształca, biorąc niejako w nawias te przynajmniej normy i konwencje epoki, które każdorazowo zwykły decydować o tym, czy konkretne naruszenie reguł literackich zostanie ocenione jako „interesujące”, „nowatorskie”, „uprawnione”, „trafne” i tym samym zaakceptowane, czy też nie¹². Dzieło Norwida przecież – „przeznaczone na zrobienie skreśtu koniecznego w poezji”¹³ – stanowi wzorcowy wręcz przypadek innowacji odrzuconej przez współczesnych i dopiero z literackiej perspektywy naszego stulecia bardziej zrozumiałej i możliwej do przyjęcia.

§ 2. Z ZAGADNIENŃ RECEPCJI NORWIDA

a. Przemiany obrazu Norwida

Cyprian Norwid nie był w kręgach literackich swego czasu postacią całkowicie nieznaną¹⁴. W latach czterdziestych ten młody rzeźbiarz, malarz i poeta uchodził nawet przez czas jakiś za jeden z najbardziej obiecujących talentów warszawskiego środowiska. W jego wczesnych wierszach, choć pisanych pod wyraźnym wpływem Byrona i Mickiewicza, zwraca już jednak uwagę pewien nowy ton. Wyrażały one wprawdzie atmosferę głębokiej beznadziejności, jaka zapanowała po upadku powstania listopadowego, wśród represji ze strony rosyjskich władz zaborczych, ale też poświadczały duchową siłę i wolę intelektualnego oporu. Patronat romantyków – Byrona, Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego – w polskiej rzeczywistości od dawna odgrywał inną rolę niż romantyzm w Rosji czy w Europie Zachodniej: ich poezje czytano tu i interpretowano „instrumentalnie”, przez pryzmat aktualnych wydarzeń, pozaliteracka aktywność polityczna twórców również stymulowała ten styl odbioru ich utworów, samo też powstanie listopadowe, jego duchowy klimat, nosiło wyraźne znamię

¹² Problemy, jakich Norwid przysparza historykowi literatury, omawia Z. Stefanowska w artykule *Norwidowski romantyzm* („Pamiętnik Literacki” 59:1968 z. 4 s. 3–23).

¹³ List do Karola Ruprechta z [5] listopada 1868. PWSz 9: *Listy. 1862–1872*. Warszawa 1971 s. 377.

¹⁴ Na temat biografii poety por. PWSz 11, 7–172, jak również obydwa zamieszczone w dodatku do tego tomu dokumenty biograficzne. Pierwszą monografię Norwida w języku angielskim opracował G. Gómöri (*Cyprian Norwid*. New York 1974).

romantyzmu. Po latach Norwid samokrytycznie sformułuje tę wizję romantyzmu we wchodzącym w skład *Vade-mecum* wierszu *Cacka* (XCII):

Myśliłem ja – że Lira i że Styl,
[...]
Choć cel mają w sobie, są – narzędzia!

*

Myśliłem – że gdy Lud nie ma bytu,
Ze słowu jeżeli brak powietrza,
Dotyka wieszcz kluczem u zenitu,
Skąd aura na świat płynie letsza.

*

[...]

*

Myśliłem! – że wieszczów było tyle,
Ile jest bliźn dotkliwych? – a które
Przez form-czary – przez stosowną chwilę –
Opatrują się i leczą w porę – –¹⁵

Sama więc Norwidowska postawa zwrotu do rzeczywistości w polskim układzie stosunków nie sytuowała go jeszcze wcale na pozycjach antyromantycznych. W 1842 r. Norwid wyjechał z Polski, początkowo tylko z myślą o dalszej edukacji artystycznej, zwiedził Niemcy, zatrzymał się na dłużej we Włoszech, by w końcu – z krótką przerwą na pobyt w Nowym Jorku i Londynie – osiąść na stałe w Paryżu. Przez cały ten czas utrzymywał kontakty z polskimi politykami emigracyjnymi, a także z Mickiewiczem, Słowackim, Chopinem, Krasińskim oraz z wieloma innymi przedstawicielami życia umysłowego emigracji, bywał w salonie Emmy Herwegh, poznał Aleksandra Hercena i Iwana Turgieniewa. Już jednak w latach pięćdziesiątych zaczęła się utrwalać – i to nawet wśród polskiej elity intelektualnej, jak też wśród najbliższych przyjaciół Norwida – opinia, że i jako artysta, poeta, i jako człowiek jest on niekiedy fascynującym, ale też irytującym, godnym współczucia, zupełnie jednak niezrozumiałym dziwakiem. Charakterystyczna jest pod tym względem wzgardliwa uwaga Andrzeja Edwar-da Koźmiana, poczyniona z okazji paryskiej premiery Wagnerowskiego *Tan-nhäusera* (1861):

Nazwano jego [Wagnera] muzykę muzyką przyszłości, tak jak u nas Norwida poetą przyszłości mianowano, i jest to w istocie dzieło norwidowskie: filozofia Hegla w muzyce.

¹⁵ W tym i dalszych cytatach z *Vade-mecum* podkreślenia wprowadzone przez Norwida nie są uwzględniane.

W tym samym roku cieszący się wielką popularnością i osobiście nawet bardzo Norwidowi oddany poeta, Józef Bohdan Zaleski, donosi o spotkaniu z nim:

Zjawił się niewidziany dawno gość: Cyprian Norwid [...]. Dla dziesięciu pospolitych pisarzy dostarczyć by zdołał wątku i formy do prac, a sam z okwitości swej nie umie nic użyć. W malarstwie, w poezji i w prozie zawsze coś ułomnego i dziwaczego. Niewytlumaczony to fenomen: geniusz, ale najwyraźniej poroniony. [...]

Czymś wyjątkowym w tym czasie była podjęta przez Antoniego Zaleskiego próba literackiego usankcjonowania oryginalnej pozycji Norwida:

[...] Trzeba tedy koniecznie, żebyśmy, Samarytanie, zwrócili nareszcie uwagę czytającej publiczności na rzeczywiście zapoznanego Norwida, który – *abstractione facta* zbyt ciemnych czasem albo zbyt śmiałych wyrażań – jest zawsze znakomitym zjawiskiem na polu naszej literatury, i jeżeli Francja szczyli się swoim Nerval'em, Ameryka – Edgarem Poe, Niemcy – Hofmannem i Jean Paulem, dłaczegóż nie możemy pochwalić się naszym Norwidem [...]¹⁶.

Tego rodzaju inicjatywy nie znajdowały jednak większego oddźwięku u polskich wydawców; jedyną obszerną publikację swoich utworów udało się poecie zrealizować na przełomie lat 1862/63 w ramach polskiej serii wydawniczej lipskiej firmy F. A. Brockhousa. Pośmiertne odkrycie twórczości Norwida, które dokonano się na początku XX w. za sprawą Zenona Przesmyckiego i Wiktora Gomulickiego, zostało zainspirowane przez istnienie tego właśnie wydania¹⁷. Sam poeta tymczasem, stawszy się dla swego otoczenia uciążliwym wyrzutkiem, zmarł w r. 1883 w przytułku dla ubogich polskich emigrantów w Ivry pod Paryżem.

Pierwsza faza pośmiertnej recepcji Norwida, pisarza tkwiącego – chronologicznie rzecz biorąc – głęboko w w. XIX, skojarzyła go na długo i jak najściślej z umysłową i artystyczną atmosferą początków naszego stulecia. Brzemienny w skutki okazał się zwłaszcza fakt, że aż do końca I wojny światowej jego poematy, dramaty, nowele, wiersze, traktaty i listy, jak również jego rysunki, akwarele i obrazy olejne dostępne były jedynie na łamach elitarnego, podobnie jak niemiecka „Insel” secesjonistycznie ukształtowanego warszawskiego czasopisma „Chimera” Zenona Przesmyckiego – w bezpośrednim sąsiedztwie tekstów i sylwetek Kierkegaarda, Nietzschego, Verlaine’a, Baudelaire’a, Mallarmégo, Rimbauda, a także *Upanisad* i pism ezoterycznych różnorodnej proveniencji. Został więc Norwid w ten sposób wprzęgnięty w podjęte przez twórców tej epoki dzieło przewycięzania XIX-wiecznej bezideowości i bezstylowości. W

¹⁶ Przytoczone powyżej trzy cytaty pochodzą od Gomulickiego (PWsz 11, 91 i 472; PWsz 8: *Listy. 1839–1861*. Warszawa 1971 s. 552).

¹⁷ *Poezye Cypriana Norwida. Pierwsze wydanie zbiorowe*. Lipsk. F. A. Brockhaus 1863. Biblioteka Pisarzy Polskich t. XXI.

utworze, który miał się początkowo trwalej niż wszystkie inne odcisnąć na obrazie Norwida, w poemacie *Promethidion*, pisał on przecież:

O! Grecjo – ciebie że kochano, widzę
Dziś jeszcze w każdej marmuru kruszynie,
W naśladownictwie, którego się wstydzę
Za wiek mój – [...]

Promethidion, w. 255–258¹⁸

Jeden z wielu przejawów typowego dla tego okresu spojrzenia na poetę znaleźć można w miejscu zupełnie nieoczekiwanym, mianowicie w pierwszym niemieckim wyborze utworów Norwida (opowiadań i esejów), stanowiącym zarazem pierwszą w ogóle pośmiertną książkową publikację jego twórczości¹⁹. Piszący po niemiecku Polak Jean Paul d'Ardeschah (J. P. Kaczkowski) prezentuje tu Norwida jako „polifonicznego geniusza, absolutnego artystę, biegłego nie tylko w sztuce słowa, ale i we wszystkich prawie sztukach plastycznych, epika, dramaturga i liryka, rzeźbiarza, malarza i rysownika [...]”, a dalej jako „pierwszego wielkiego poetę polskiego powiązanego bezpośrednio z Europą”, który wykracza poza polityczny i narodowy horyzont swoich wielkich romantycznych poprzedników – Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego – i „o 40 lat uprzędza tworzenie się nowej Europy”²⁰.

Z drugiej jednak strony podejście to nie wykluczało żywego od samego początku, zwłaszcza zaś w okresie dwudziestolecia międzywojennego²¹, zainteresowania Norwidem jako myślicielem chrześcijańskim nowoczesnego, intelektualnego pokroju, jako filozofem kultury, historii i społeczeństwa, „poetą i wiesz-

¹⁸ PWsz 3: *Poematy*. Warszawa 1971 s. 442. Nt. „Chimery” Z. Przesmyckiego zob. J. Łuczak-Wild. *Die Zeitschrift „Chimera” und die Literatur des polnischen Modernismus*. Luzern 1969. *Slavica Helvetica* t. 1.

¹⁹ C. Norwid. *Eine Auswahl aus seinen Werken*. Übersetzt und eingeleitet von J. P. d'Ardeschah. Minden i W. 1907. Tom ten przeszedł w Niemczech właściwie bez echa, istnieją jednak listowne wypowiedzi R. Dehmela, A. Gide'a i H. Bergsona na jego temat. Zob. A. Załeski (właśc. J. W. Gomulicki). *Trzy głosy o Norwidzie*. „Poezja” 7:1971 nr 9 s. 18–22.

²⁰ J. P. d'Ardeschah. *Pro Norwid*. W: tenże. *Norwid. Eine Auswahl* s. III–V.

²¹ Do ideologicznej debaty wokół Norwida przyczynił się zwłaszcza S. Brzozowski (*Legenda Młodej Polski*. Lwów 1910). Wpływ Norwida na poetów dwudziestolecia międzywojennego gruntownie i inspirująco przedstawił W. Jekiel, którego informacjom wiele zawdzięczam. Istotne dla tej sprawy jest też opracowane przez Z. Stefanowską wydanie: W. Borowy. *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*. Warszawa 1960, zwłaszcza zamieszczone tam „Norwidiana 1921–1935”. Wielce pomocne są wreszcie bibliografie i stany badań J. Łuczak-Wild. *Polnische Norwidiana 1945–1969*. „Zeitschrift für slavische Philologie” 35:1970–1971 z. 2 s. 337–395; 36:1971–1972 z. 1 s. 153–226, jak również Z. Łapińskiego. *Norwidiana 1956–1970*. „Pamiętnik Literacki” 62:1971 z. 3 s. 304–318. Nt. powojennej recepcji Norwida por. też: J. Błoński. *Norwid wśród prawnuków*. „Twórczość” 23:1967 nr 5 s. 67–94.

czem nowej Polski” i nowej polskiej społeczności, w której twórczość umysłowa (w tym i sztuka) miałyby wejść w żywy związek z pracą fizyczną, a poczucie narodowej tożsamości nie kolidowałoby z uniwersalizmem.

Zainteresowanie to w latach trzydziestych zrodziło wręcz modę na Norwida wraz z towarzyszącymi jej wysoce paradoksalnymi zjawiskami, modę, której pozostałości utrzymują się po dziś dzień. Na tego poetę i myśliciela powoływali się zarówno zwolennicy autorytarnych rządów Piłsudskiego, jak też skrajnie lewicowi i skrajnie prawicowi jego przeciwnicy (w zmienionym układzie sił miało się to powtórzyć w latach sześćdziesiątych i wczesnych latach siedemdziesiątych, kiedy to i przedstawiciele linii oficjalnej, i katolicy, i lewicowi opozycjoniści odnajdywali u Norwida potwierdzenie swych idei), poeci chrześcijańscy i proletariacy, zwolennicy tradycyjnych, neoklasycystycznych, postawangardowych i innych jeszcze modeli poezji, twórcy wybitni i beztalencia. Oczywiście, nie wszystkie ugrupowania literackie w tych sporach uczestniczyły. Poeci awangardy z pewnymi znamienymi wyjątkami (J. Czechowicz), podobnie jak wcześniej futuryści, zachowywali wobec Norwida nieprzeniknioną rezerwę, niektórzy zaś krytycy przeciwstawiali tym ideologicznym zakusom przywłaszczycielskim bardziej rzeczową ocenę dorobku Norwida jako oryginalnego i nowatorskiego artysty²².

W zupełnie nową i dla przyszłości szczególnie ważną fazę weszła recepcja Norwida w okresie II wojny światowej. Z wywołującego liczne kontrowersje bohatera mody literackiej lat trzydziestych stał się on teraz, w warunkach niszczycielskiej okupacji niemieckiej, zagrażającej egzystencji jednostek i całego narodu, elementem niezbędnej do przetrwania duchowej tradycji kraju²³.

Na tym też dopiero tle trzeba widzieć znacznie późniejszą wypowiedź Juliana Przybosa, w której nestor polskiej awangardy, poniechawszy właściwej swe-

²² Por. polemiczne wypowiedzi „formalistów”: M. Kridla (*O lirykach Norwida*. „Droga” 12:1933 nr 11 s. 1135–1143) i K. W. Zawodzińskiego (*Odkrywająca i zakrywająca norwidologia*. tamże s. 1128–1134). W. Jekiel dochodzi do wniosku, że w recepcji Norwida poeci znacznie wyprzedzili krytyków i historyków literatury, wskutek czego zainteresowanie nim jako lirykiem było daleko żywsze, niż by na to wskazywała literatura przedmiotu. Zwraca on też uwagę na satyryczne reperkusje mody na Norwida w latach trzydziestych, np. w znanej powieści W. Gombrowicza *Ferdydurke*. (O rosnącym zainteresowaniu liryką Norwida zob. też Jastrzębski, jw. s. 8 n.).

²³ Odnosiło się to, oczywiście, nie tylko do Norwida, lecz do całej polskiej tradycji narodowej, zwłaszcza do Mickiewicza – por. J. Przyboś. *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1950 i wydania następne. O roli samego Norwida pisze Jastrzębski: „[...] w czasie ostatniej wojny [...] poezja Norwida stanowiła silne oparcie – nie tylko czytano ją, ale i nawiązywano do niej” (Jastrzębski, jw. s. 43). Przykładu takich nawiązań dostarcza liryka niezwykle cenionego w Polsce poległego w powstaniu warszawskim poety, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (1921–1944) por. K. Wyka. *List do Jana Bugaja*. W: tenże. *Rzecz wyobraźni*. Wyd. 2. Warszawa 1977 s. 58–71.

mu ugrupowaniu rezerwy wobec Norwida, włączył zdecydowanie „autora *Vade-mecum*” do obszaru poezji nowoczesnej. Przeciw utrzymującemu się jeszcze w jego czasach pogładowi o nazbyt trudnej twórczości Norwida wytacza Przyboś argument, że dziś tego rodzaju niepojętność może świadczyć już tylko

o zacofaniu, o niedorozwoju wrażliwości na poezję: tej wrażliwości, której nauczyła nas ewolucja mowy wiązanej w ciągu ostatniego pół wieku.

Norwid „widziany poprzez poezję wieku bieżącego” nie tylko nie jest trudny, ale to właśnie „on jeden spośród poetów dziewiętnastowiecznych” zdaje się zbliżać do praktyki poezji współczesnej.

Norwid wydaje się współczesny, gdy nasycy zdania obrazami i wprawia je w ruch grą pojęć przywołanych odległymi skojarzeniami, nie praktykowanymi przed nim – i długo po nim – w naszej poezji. Wydaje się współczesny, gdy wiersze liryczne komponuje dramatycznie, na zasadzie kontrastowych zestawień zawartości ideowej i obrazowej utworu. Jest współczesny w języku odpoetycznionym a poetyckim. Jest wreszcie współczesny dzięki temu, że jak rzadko który z naszych poetów miał zrozumienie dla historycznego sensu mijających dni, nie tylko tych, które niosły zdarzenia zwane historycznymi, ale i tych, w których powszedniości umiał widzieć odblask i cień padający od epoki.

Cytaty te pochodzą z recenzji, którą Przyboś opublikował na wiosnę 1956 r.²⁴, gdy w Polsce narastał proces radykalnych zmian polityki kulturalnej, zmian, które w momencie swego szczytowego nasilenia na przełomie lat 1956/57 miały doprowadzić do całkowitego zerwania z założeniami ery stalinowskiej. Powołanie się na „ewolucję mowy wiązanej w ciągu ostatniego pół wieku” oznaczało w tej sytuacji odżegnanie się od uproszczonej, przystępnej poezji dopiero co minionego okresu, a opowiedzenie się za trudną, skomplikowaną, ambitną poezją nowoczesną, do której najwybitniejszych przedstawicieli sam Przyboś należał. Podkreślenie nowoczesności Norwida służyło zarazem jako argument przeciwko rzekomemu brakowi oparcia współczesnej poezji w tradycji historycznej. Ale Przybosiowa rehabilitacja autora *Vade-mecum* miała jeszcze i dalej idące implikacje. W sposób charakterystyczny dla tamtego momentu historycznego nawiązywał on tu „rewizjonistycznie” do pewnych trendów, które wyraźnie zarysowywały się już wcześniej, zanim nie zostały stłumione w okresie stalinowskiej „rewolucji kulturalnej” lat 1949–1955. Przyboś swoim wystąpieniem przypieczętował tylko dokonującą się już w latach trzydziestych i czterdziestych ewolucję obrazu Norwida, w której wyniku w miejsce równie fascynującego, co kontrowersyjnego „poety-filozofa” zaczęła się wyłaniać sylwetka prekursor-skiego liryka, wczesnego zwiastuna nowoczesności, mówiąc zaś językiem pols-

²⁴ J. Przyboś. *Zdumiewający poeta*. „Przegląd Kulturalny” 5:1956 nr 12 s. 5 (rec. wyboru poezji Norwida).

kiej krytyki literackiej: w miejsce Norwida-autora *Promethidiona* – Norwid-autor *Vade-mecum*.

b. O recepcji *Vade-mecum*

Znaczenie, jakie temu cyklowi tak ostentacyjnie przypisuje Przyboś (i wielu innych wpływowych krytyków i pisarzy ówczesnych) w r. 1956, zwraca uwagę na jeszcze jeden paradoksalny moment w i tak już dostatecznie niezwykłym przebiegu recepcji Norwida – mianowicie na czytelnicze i edytorskie dzieje *Vade-mecum* po 1900 r. Otóż do r. 1962 nie było w Polsce „normalnego” wydania tego dzieła. Niejasna wieść o *Vade-mecum* zaczęła krążyć w polskim świecie literackim od czasu ukazania się obszernego, poświęconego Norwidowi tomu „Chimery” (1904) – również d’Ardeschah wspomina o nim entuzjastycznie we wstępie do swojego niemieckiego wydania prozy Norwida. 21 wierszy opublikowanych w tym wielkim norwidowskim numerze „Chimery” figurowało tam bowiem pod skróconym paginacyjnym nagłówkiem „Z cyklu *Vade-mecum*”, jakkolwiek ani ich kolejność nie odpowiadała oryginalnemu układowi cyklu, ani też nie wszystkie spośród nich do niego należały²⁵.

Proces udostępniania polskiemu czytelnikowi liryki Norwida zakończył się w zasadzie w 1933 r. Do tego czasu ukazała się, rozrzucona po różnych wydaniach, większość jego wierszy, w tym prawie wszystkie teksty z *Vade-mecum*. Na podstawie tych rozproszonych publikacji trudno się jednak było nawet specjalście zorientować w kompozycji i zawartości cyklu, nic więc dziwnego, że w oczach czytelników nie wyodrębniła się *Vade-mecum* od reszty wierszy Norwida i nie posiadała własnej historii odbioru. Tytuł dzieła funkcjonuje przez długi czas jako synonimiczne określenie np. całej „dojrzałej” czy też „prekursor-skiej” liryki Norwida, słowo „cykl” zaś traci w odniesieniu do *Vade-mecum* swą specyficzną właściwość oznaczania pewnego gatunku literackiego o określonych parametrach kompozycyjnych, a eksponuje raczej swoje niespecyficzne konotacje, występując bądź to jako pojęcie kolektywne (w znaczeniu „zbiór, grupa wierszy”), bądź t e m p o r a l n e (w znaczeniu „faza” w biografii twórczej Norwida, „okres” *Vade-mecum* u Norwida)²⁶.

Planowaną przez Przesmyckiego edycję *Vade-mecum* udaremniły dwie kolejne wojny światowe, ale rękopis (wraz z całym należącym do Przesmyckiego bogatym archiwum norwidowskim) uratował w ostatniej chwili Waław Borowy

²⁵ „Chimera” 8:1904 s. 297–313. Pełny tytuł na s. 297 brzmi jednak poprawnie: *Z cyklu „Vade-mecum” (1865) i z późniejszych utworów lirycznych i ironicznych*.

²⁶ Por. opinie, które Jastrzębski (jw. s. 9) przytacza na dowód, że „lata, w których powstało *Vade-mecum*, uznane zostały za okres «pełnej dojrzałości twórczej»” (S. Cywiński. *Wstęp do: C. Norwid. Wybór poezji*. Opracował S. Cywiński. Kraków 1924). Norwid „zdobył się w tym okresie na zupełnie niezwykły cykl liryków” (S. Windakiewicz. *Romantyzm w Polsce*. Kraków 1937 s. 314).

z pomocą kilku kolegów na początku 1945 r. ze skazanej przez Niemców na spalenie Warszawy i opublikował go metodą fototypiczną w 1947 r.²⁷ Wydanie to siłą rzeczy było adresowane przede wszystkim do specjalistów norwidologów, nie można jednak nie docenić jego znaczenia dla recepcji Norwida i samego *Vade-mecum*. Poeta sporządził przecież swój rękopis pierwotnie jako podstawę do druku i pomimo licznych późniejszych poprawek, uzupełnień i nowych redakcji, a także pomimo technicznej niedoskonałości reprodukcji w wydaniu Borowego – czystopisową wersję tekstu można w nim bez specjalnych trudności odczytać. Ważne jest również i to, że ta pierwsza edycja *Vade-mecum* ukazała się bądź co bądź w nakładzie trzech tysięcy egzemplarzy.

W przedmowie do tego wydania Borowy przypomniał polskiemu czytelnikowi, jakie znaczenie temu dziełu przypisywał sam poeta. Cytuje on tu m.in. następujące jego wypowiedzi:

Poezja polska tam pójdzie, gdzie główna część *Vade-mecum* wskazuje sensem, tokiem, rymem i przykładem.

List do Józefa Ignacego Kraszewskiego z [5] maja 1866. PWSz 9, 218

Jak wyjdzie z druku moje *Vade-mecum*, to dopiero zobaczą i poznają, co? jest właściwa języka polskiego liryka [...].

List do Bronisława Zaleskiego [z ok. 15 listopada 1867]. PWSz 9, 328, poz. 627

[...] albowiem przeznaczone było [*Vade-mecum*] na zrobienie skrętu koniecznego w poezji polskiej, [...]

List do Karola Ruprechta z [5 listopada] 1868. PWSz 9, 377

Przytoczone tam również uwagi poety na temat charakteru jego cyklu i kierunku zamierzonego przezeń „skrętu” zyskiwały w drugim roku po wojnie niezwykle aktualne brzmienie:

[...] Część moralna i obowiązkowa jest u poetów naszych na stanowisku wyjątku i maleńkiego odsyłacza [...].

[...] Stąd: piękność malarska zagorowała – ale to moim zdaniem skończone jest –

List do Henryka Merzbacha z [ok. 25 czerwca 1866]. PWSz 9, 236

²⁷ C. Norwid. *Vade-mecum. Podobizna autografu*. Z przedmową W. Borowego. Warszawa 1947. O uratowaniu manuskryptu (i wielu innych beczennych norwidianów) z piwnicy domu Przesmyckiego w styczniu 1945 r. por. W. Borowy. *O autografie „Vade-mecum”*. W: tenże. *O Norwidzie*, jw. s. 323 wraz z przyp. 2.

W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane powinny być i nie zgładzone nożem te kresy, gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary.

List do Bronisława Zaleskiego [z ok. 15 listopada 1867]. PWSz 9, 328, poz. 627

Poezja przeniknięta duchem moralizmu, antyestetyczna („niemalarska”), niewygładzona – trafiało to wtedy, w 1947 r., w samo sedno tego, czego się w całej Europie po liryce spodziewano. Wrażliwy krytyk i uczony wiedział, co robi, tak właśnie dobierając cytaty.

Status *Vade-mecum* w okresie pomiędzy 1947 a 1962 r. (datą ukazania się pierwszego wydania krajowego)²⁸ można by określić następująco: nie było ono już – jak dotąd – odbierane jako bliżej nie określony, nieuchwytny fenomen, lecz jak dowodnie istniejąca kwintesencja i summa tego, co w całej liryce Norwida najbardziej oryginalne, nowe i wybiegające w przyszłość. W owych latach reorientacji uczono się nie tylko tę lirykę „widzieć poprzez poezję wieku bieżącego” (Przyboś), lecz i na odwrót – na twórczość współczesną „patrzeć poprzez Norwida” i rozpoznawać, jak znaczny wpływ wywarł dialog z autorem *Vade-mecum* na „ewolucję mowy wiązanej” w naszych czasach. Dotyczyło to zwłaszcza takich wybitnych poetów polskich, jak Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński, Czesław Miłosz, Krzysztof Kamil Baczyński, ale także przedstawiciele młodszej generacji, jak Tadeusz Różewicz i Zbigniew Herbert. Szczególnie charakterystyczne są w związku z tym skojarzenia z Norwidem, jakie w r. 1956 nasunęły się dwóm krytykom – Janowi Błońskiemu i Kazimierzowi Wyce – z okazji poetyckiego debiutu Mirona Białoszewskiego, cieszącego się już wtedy pewną sławą wśród „wtajemniczonych” postfuturystycznego eksperymentatora językowego:

„Białoszewski to intelektualista w kuchni. Aż przypomina się pamięci Norwid; ten także umiał z koafiury, wizyty, salonowego głupstewka wykrzesać wieloznaczność; właśnie dlatego, że wszystko dlań coś znaczyło, każdy gest zastęgał w wysokie znaczenie. Jak dla Białoszewskiego, medytującego nad mitologią przed kioskiem w Wołominie”²⁹.

²⁸ Przygotowane w Anglii przez K. Sowińskiego na podstawie fototypicznej edycji Borowego pierwsze książkowe wydanie cyklu (C. Norwid. *Vade-mecum*. Do druku przygotował K. Sowiński. Ilustracje C. Norwida. Tunbridge Wells (Kent) 1953) w Polsce przeszło, jak się zdaje, prawie bez echa (informacja M. Głowińskiego). Nie było ono dostępne monografiście *Vade-mecum*, Z. Jastrzębskiemu; znał on natomiast wyczerpujące omówienie tego wydania pióra T. Terleckiego, zamieszczone w paryskim czasopiśmie emigracyjnym „Kultura” (Paryż) 1954 nr 5 s. 61–75.

²⁹ J. Błoński. *Obroty rzeczy*. „Przegląd Kulturalny” 5:1956 nr 30 (tu cyt. za: K. Wyka. *Na odpust poezji*. W: tenże, jw. s. 137–138).

Dodać można, że Norwida przypomina także – chociaż pewien jestem jej całkowicie samodzielnego rodowodu – liryka filozoficzna Białoszewskiego. Ta całkowicie wyprana z warsztatu malarzkiego, sprowadzona do aluzyjnego i rygorystycznego następstwa twierdzeń myślowych. Przypomina niejedną z takich właśnie krystalizacji w *Vade-mecum*³⁰.

Ale recepcja Norwida miała istotne znaczenie dla kształtowania się świadomości literackiej epoki nie tylko przez to, że towarzyszyła procesom restytucji i pogłębiania się nowoczesnego charakteru rodzimej polskiej poezji. Co najmniej w tej samej mierze wpływała ona na przebieg rozpoczynającej się teraz na nowo, po wieloletniej izolacji, intensywnej dyskusji z europejskimi i światowymi tradycjami XIX i XX w. Norwid we własnym rozumieniu szukał dróg wyjścia z zasklepienia się polskiego romantyzmu w kręgu problematyki narodowej. Oczywiście, nikt znający się na rzeczy nie odmówi Adamowi Mickiewiczowi, Juliuszowi Słowackiemu czy Zygmuntovi Krasińskiemu ich trwalej europejskiej rangi jako poetów i dramaturgów, twórców całkowicie oryginalnej odmiany romantyzmu. Ale to wielkie kulturalne i artystyczne dziedzictwo mogło też potomnych zwiędzić na manowce prowincjonalizmu, z czego polska elita umysłowa XX w. raz po raz musiała sobie zdawać sprawę. Zainteresowanie Norwidem po r. 1900 tym się więc również w dużej mierze tłumaczy, że on jako pierwszy znaczący świadek swej epoki problem ów z całą wyrazistością dostrzegł, sformułował i uczynił tematem swych utworów. *Vade-mecum* stanowi tylko najpełniejszą konkretyzację podstawowego dążenia poety, by polskie problemy wewnętrzne wyprowadzić na horyzont wielkich ideowych i estetycznych zagadnień epoki. Ów „uniwersalizm” Norwida stał się w Polsce w połowie lat pięćdziesiątych naszego stulecia przedmiotem szerokiej dyskusji, toczącej się w kontekście wielkiego kulturalnego otwarcia na świat. Pojawiło się wtedy szereg „komparatystycznych” rozpraw na temat „zainspirowania Norwida przez” bądź jego „typologicznego podobieństwa do” najróżnorodniejszych międzynarodowych sław literackich XIX i XX w. Przy czym zarówno pewne „anachroniczne” porównania, np. z Mallarmé, Rimbaudem i Th. S. Eliotem, jak też i szersze ideowe i historycznoliterackie paralele z różnymi nurtami w filozofii i literaturze francuskiej i niemieckiej świadczą przede wszystkim o uwarunkowanej aktualnymi potrzebami żywotności tematu norwidowskiego w dyskusjach tych lat – i to niezależnie od metodologicznej i filologicznej rzetelności wszystkich tych koncepcji³¹.

Specjalnego znaczenia nabierają te debaty w odniesieniu do recepcji *Vade-mecum*. Jeszcze przed ukazaniem się pierwszego krajowego wydania tego dzie-

³⁰ Wyka, *op. cit.* s. 138.

³¹ Por. ich omówienie u J. Łuczak-Wild (*Polnische Norwidiana 1945–1969*. „Zeitschrift für slavische Philologie” 36:1971–1972 z. 1 s. 184 n). „Anachronicznych” komparacji z Norwidem pełno zwłaszcza u J. W. Gomulickiego (*Norwid poeta europejski*. „Nowa Kultura” 9:1958 nr 21 s. 1; nr 22 s. 3 n), jak również u J. Błońskiego (*Norwid wśród prawnuków*).

ła próbował je Maciej Żurowski powiązać z *Emaux et camées* Teofila Gautier³², w odpowiedzi na co J. W. Gomulicki w swoim wydaniu *Vade-mecum* z r. 1962 stwierdził, że utwór ten nawiązuje – poniekąd również antytetycznie – do *Les fleurs du mal* Charlesa Baudelaire’a, i to nie tylko na płaszczyźnie poszczególnych wierszy, lecz także pod względem koncepcji ogólnej i w zakresie kompozycji cyklu. W związku ze sprawą recepcji *Vade-mecum*, o-którą nam tu wyłącznie chodzi, nie ma większego znaczenia fakt, że Gautiera Norwid z całą pewnością znał, podczas gdy jego znajomości Baudelaire’a można się co najwyżej pośrednio domyślać. Istotniejsze jest bowiem to, że siła oddziaływania tej pierwszej i obydwu następnych (z 1966 i 1969 r.) edycji *Vade-mecum* dokonanych przez Gomulickiego wiąże się niewątpliwie właśnie z jego sensacyjną i kontrowersyjną tezą baudelaire’owską³³. Ta „konstrukcja filologiczna” w połączeniu z faktem publikacji *Vade-mecum* sprawiła, że autorytet dzieła, kulturowany dotąd pieczołowicie przez „klan norwidystów wśród poetów, krytyków i historyków literatury” (Wyka), ujawnił się naraz szerokiej publiczności, oczywiście od dawna już do tego przygotowywanej. Teza Gomulickiego, pomimo wszystkich możliwych, a nawet i faktycznie przeciw niej podnoszonych zastrzeżeń, okazała się tak pociągająca*bez wątpienia dlatego, że trafiła na moment, gdy z początkiem lat sześćdziesiątych w Polsce dobiegała właśnie kresu pierwsza, dość żywiołowa faza przyswajania sobie współczesnej literatury zachodniej. Ustanowienie analogii pomiędzy *Les fleurs du mal* Baudelaire’a, z których bierze swój początek nowoczesna poezja francuska i zachodnioeuropejska, a *Vade-mecum* Norwida było w tej sytuacji posunięciem nader aktualnym. Można było teraz odnajdywać w tym cyklu zamierzchłą tradycję własnej linii nowatorstwa poetyckiego, własnej i być może w innym zmierzającej kierunku niż ta zainicjowana przez Baudelaire’a. I niekoniciecznie przejawiała się w tym tylko

³² M. Żurowski. *Norwid i Gautier*. W: *Nowe studia o Norwidzie*. Pod redakcją J. W. Gomulickiego i J. Z. Jakubowskiego. Warszawa 1961 s. 167–190.

³³ Edycje *Vade-mecum* z r. 1962 i 1969 (obydwie Warszawa) są wydaniami osobnymi; pierwszym natomiast wydaniem zbiorowym, w którego ramach ukazało się *Vade-mecum* w swym integralnym kształcie, jest również Gomulickiego edycja: C. Norwid. *Dzieła zebrane*. T. 1–2. Warszawa 1966 (dalej cyt. Dz). Tom 2 zawiera niezwykle szczegółowe komentarze wydawcy. Gomulicki nie jest wcale fundatorem tradycji wiązania Norwida z Baudelaire’em.

Już przed II wojną światową powstała na tym tle kontrowersja pomiędzy zestawieniami typologicznymi, motywowanymi wspólnotą tradycji (S. Napierski. *Cienie na wietrze*. Warszawa 1928 s. 60 – informacja W. Jekiela; S. Kołaczkowski. *Ironia Norwida*. W: tenże. *Portrety i zarysy literackie*. Warszawa 1968), a próbami ustalenia zależności genetycznych (E. Krakowski. *L’Europe romantique. Trois destins tragiques: Słowacki, Krasiński, Norwid*. Paris 1931 s. 194; Borowy nazywa te odkrycia „baśnią z 1001 nocy” – Borowy, jw. s. 190). Spór ten rozgorzał z całą siłą w związku z baudelaire’owską teorią Gomulickiego; A. Lisiecka (*O baudelairyzmie „Vade-mecum”*. „Twórczość” 24:1968 nr 3 s. 77–89) zdecydowanie ją odrzuciła. (Por. również omówienie tych dyskusji u Łuczak-Wild, jw. s. 199–202).

polska potrzeba samoafirmacji (potrzeba zresztą równie dobrze ogólnoeuropejska, która i u nas [w RFN – przyp. tłum.] coraz śmielej dochodzi do głosu), widać tu już bowiem zarazem zapowiedź owego wielkiego przeobrażenia świadomości literackiej, o którym była mowa na wstępie: rosnącą nieufność wobec tej odmiany nowoczesnej poezji, która zdaje się autotelicznie kierować uwagę wciąż tylko na siebie i na swój kształt językowy³⁴.

Tak oto na gruncie edytorskich dokonań Gomulickiego zdobyła sobie ostatecznie prawo obywatelstwa w polskiej opinii literackiej, a w ślad za tym i w podręcznikach historii literatury, myśl, która od dłuższego już czasu zarysowywała się w sądach niektórych krytyków i naukowców: odtąd już nie liryce „autora *Vade-mecum*” w ogóle, lecz konkretnie temu właśnie dziełu przysługiwać będzie ranga jednego z pierwszych wielkich osiągnięć nowoczesnej poezji – polskiej i europejskiej³⁵.

Ale baudelaire'owska teza Gomulickiego wraz z jego wydaniem *Vade-mecum* miała dla recepcji dzieła jeszcze i inne, już bardziej konkretne znaczenie. Chodzi tu o podkreślenie jego specyfiki gatunkowej, zwłaszcza zaś o uwydatnienie jego cyklicznego charakteru. Wychodząc od, jego zdaniem, „niezwykle logicznej” budowy *Les fleurs du mal* usiłuje Gomulicki za pomocą zmasowanych argumentów wykazać, że i w dziele Norwida panuje podobnie przejrzysta zasada konstrukcyjna. Miałaby ona polegać na łączeniu między sobą poszczególnych wierszy w sposób przypominający reguły gry w domino: każda „kostka” (tekst) łączy się z poprzednią i z następną na zasadzie równej liczby „oczek” (tematów, motywów). Nadrzędna zasada kompozycyjna ma pochodzić z *Les fleurs du mal*; przy czym wyraźnemu podziałowi na pięć części u Baudelaire'a odpowiadałby tutaj „milczący” podział na dziesięć części po dziesięć wierszy każda. (Opisywanie dostrzeżonych przez Gomulickiego analogii w sposobie ukształtowania wstępnych i końcowych części obydwu cykli nie jest tu konieczne). Czynnikiem spajającym miałaby być także – a z twierdzeniem takim wystąpił Gomulicki dopiero w drugim ze swoich wydań – nawiązująca w obydwu cyklach do *Boskiej komedii* Dantego idea wędrówki poety przez piekło współczesności³⁶.

Z interesującego nas tu wyłącznie punktu widzenia recepcji *Vade-mecum* chwytliwe tezy Gomulickiego mają niemałe znaczenie. Nie tylko bowiem w kontekście dokonującej się ówczesnie reinterpretacji polskich i zachodnioeuro-

³⁴ Por. zbiory artykułów poświęconych poezji współczesnej K. Wyki (zob. przyp. 23) i Z. Bieńkowskiego (*Poezja i niepoezja*. Warszawa 1967).

³⁵ M. Straszewska (*Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu*. Opracował zespół [...] pod redakcją J. Z. Jakubowskiego. Warszawa 1974) pisze: „Cykl *Vademecum* był istotnie przetomowym wydarzeniem w dziejach poezji polskiej. Był tym, czym dla poezji francuskiej i europejskiej w zbliżonym czasie ogłoszone Baudelaire'a *Kwiaty zła* (1859), choć pod względem filozoficznym i światopoglądowym różnił się od nich zasadniczo” (s. 516).

³⁶ Por. Dz 2.

pejskich tradycji sztuki nowoczesnej ustalały one ex post rangę i historycznoliteracką funkcję tego dzieła, lecz nadawały mu również genologiczną osobowość, opartą na formule „przemysłnie skomponowanego cyklu”. Podczas więc gdy w dotychczasowym odbiorze przeważało nie zindywidualizowane pojmowanie *Vade-mecum* w kategoriach „kolektywnych” („zbiór wierszy”) lub nawet temporalnych („wiersze Norwida z okresu *Vade-mecum*”), obecnie zyskuje ono zdecydowanie wyostrzony sens gatunkowy. I choćby kto chciał podważać filologiczną zasadność twierdzeń tego wysoce zasłużonego wydawcy Norwida, nie mógłby nie docenić ich popularyzatorskiego efektu. Powtarzane w każdym z dostępnych wydań *Vade-mecum* zapobiegają one bądź co bądź niebezpieczeństwu, że czy to zwykły czytelnik, czy nauczyciel polonista, początkujący student czy poeta, znalazłszy się sam na sam z labiryntową semantyką tego dzieła, zostanie przez nią odstręczony. Podsuwając odbiorcy wyrazisty wzorzec identyfikacyjny („podróż po piekle współczesności”) i sugerując kompozycyjną przejrzystość dzieła, ułatwiają mu one w dużej mierze nawiązanie z nim pierwszego kontaktu.

§ 3. STRUKTURA I TEMATYKA „POEZJI W FAZIE KRYTYCZNEJ”

a. Zagadnienie strukturalnej zasady *Vade-mecum*

Spróbujmy więc z kolei określić ową „scalającą zasadę strukturalną” (Mukařovský) *Vade-mecum*, wystrzegając się przy tym zacierania oczywistych oporów, jakie genologiczno-interpretacyjne próby ustaleń napotykać będą ze strony zarówno poszczególnych wierszy, jak i sposobu ich ułożenia w całość. W tym celu trzeba poświęcić nieco uwagi zachodzącym tu stosunkom językowym i kompozycyjnym oraz ich wzajemnemu powiązaniu.

Punktem wyjścia tych obserwacji niech będzie strukturalistyczna teza o „ogólnym imperatywie celowości (záměrnost', Absichtlichkeit)” dzieła sztuki, celowości ogarniającej sobą również i to, co jest w nim nieumyślnego, skoro wszystkie elementy i właściwości dzieła razem wzięte współokreślają jego ogólną stylistyczno-strukturalną fizjonomię – wyjąwszy oczywiście konsekwencje tego rodzaju ewidentnie zewnętrznych okoliczności, jak np. zagubienie kilku kart rękopisu *Vade-mecum*. Tezę tę możemy tutaj przyjąć, wyrażając zarazem wątpliwość, czy musi się ona koniecznie wiązać z pojmowaniem dzieła sztuki jako zamkniętego układu, w którym wszystkie elementy zostają ściśle podporządkowane wspólnemu celowi³⁷. Nawiasem mówiąc, nie jest to koncepcja,

³⁷ Przytoczone sformułowanie tej tezy pochodzi z M. Červenka. *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. München 1978 s. 61, gdzie pojawia się jednak tylko w charakterze odsyłaczowego cytatu. Już jednak artykuł J. Mukařovského *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. W: tenże: *Studie z estetiky*. Praha 1966 s. 89–109 (pierwsza publikacja rozprawy powstałej w 1943 r.; niemiecki przekład Giseli Reiff pt. *Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst*. W: J. Mukařovský. *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München 1974

która ograniczałaby się do kręgu klasycznej estetyki idealistycznej i jej wyobrażeń o harmonii; można ją *mutatis mutandis* odnaleźć nierzadko w różnych rejonach sztuki nowoczesnej: dość wspomnieć o występującym w jej obrębie obok innych ideale dzieła „absolutnego”, hermetycznie zamkniętego i dystansującego się od wszystkiego, co wykracza poza sferę arcyzmu.

Norwid wszakże swoim *Vade-mecum* zakłada najwidoczniej inny rodzaj dzieła sztuki, a tym samym i inną strategię autorską. Jego cykl realizuje typ dzieła otwartego, które nie integruje do końca swych składników i którego poszczególne fragmenty miast zgodnie wskazywać na celowość całości utworu, niejednokrotnie zwracają się przeciwko jego własnej harmonii (por. V), spójności (por. XC) i kompletności (*Do Walentego Pomiana Z.*), jak również przeciwko samym tym zasadom w ogóle.

Przekonanie o funkcjonalności i znaczeniowoczej dynamice niespójnej struktury artystycznej i niespójnego wątku myślowego wyraził Norwid na kilka lat przed zredagowaniem *Vade-mecum* w swojej interpretacji „porwanego” i „bezlądneho” poematu Juliusza Słowackiego *Beniowski*:

Ta też książka rymów o różnych wielkich boleściach, nazwana *Beniowskim*, za poetyczny a urwany romans uchodzi! [...] U inkwizytorów weneckich były stoły z otworem okrągłym w środku, a otwór ten nakryty był hełmem: wokoło stołu urzędnicy spisywali, co wyglądająca głowa z hełmu mówiła, gdy ciało tak posadzonego winowajcy pod stołem poddawano torturom. Mało też sensu było w tym mówieniu, ale słowem i ideą łączącą porwane wyrazy był gwałt [...]! Tak rymy *Beniowskiego*, związku i toku na pozór nie mające, nie miałbym do niczego innego przyrównać.

O Juliuszu Słowackim, V³⁸

Estetyczny walor, jaki poeta w swoim *Vade-mecum* nadał nie zintegrowanym „odłamkom”, wynika już choćby z przytaczanego poprzednio poglądu, że „doskonała liryka” musi zachowywać skazy, których nie wolno wygładzać. Korresponduje to z koncepcjami estetycznymi sformułowanymi w samym cyklu. W

s. 31–65; poniższa lokalizacja cytatów odnosi się do tego właśnie wydania), na który Červenka się powołuje, świadczy wymownie, że sprowadzanie dzieła sztuki do „czystej celowości” (*Ab-sichtlichkeit*), co u formalistów i strukturalistów wyrażało się w stosowaniu takich kategorii. jak „stylizacja”, „deformacja” (można by tu dodać jeszcze „uniezwyklenie” i „dezautomatyzację”), od pewnego momentu w obrębie samej szkoły zaczęło budzić dezaprobatę. Mukařovský dokonuje rozróżnienia pomiędzy „spontaniczną” a „zamierzoną” ateleologicznością (*Unabsichtlichkeit*) ze strony autora (s. 44), uznaje napięcie pomiędzy dążeniem do „znaczeniowego ujednolicenia a negacją tej jednolitości” za warunek oddziaływania utworu i stwierdza ponadto stałe przemieszczanie się „granicy pomiędzy teleologicznością i ateleologicznością” „w procesie rozwojowym” (mając niewątpliwie na myśli zarówno proces konkretyzacji danego utworu, jak i rozwój konkretnej gałęzi sztuki) – s. 64–65.

³⁸ Odczyty *O Juliuszu Słowackim* (wygłoszone w 1860, opublikowane w Paryżu w 1861 r.) cytuję według PWSz 6: *Proza. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 403–475. Cytat pochodzi ze s. 448.

ich myśl pieśń staje się „dziełem” wtedy właśnie, gdy nie jest „zamknięta i dzwoniąca rytmem w krąg jak sfera” i gdy nie „wabi czytelnika w pałace z tęcz, w tęcz szlaki”, „by mu się świat tam zamknął, gdzie książkę zamyka” (*Do Walentego Pomiana Z.*). W ich myśl przeznaczeniem formy doskonałej jest jej samorzutny rozpad lub zniszczenie – co wyobraża motyw dojrzałego kłosu, prószącego ziarna, i rozbicie fortepianu Chopina, tego symbolu doskonałej sztuki, o kamienny bruk współczesności (XCIX. *Fortepian Szopena*).

Niezgładzone rysy, usterki i niekoherencje w *Vade-mecum* kształtują, oczywiście, nieco inną semantykę niż fragmentaryczność *Beniowskiego*. Z jednej strony odzwierciedlają one niespójność, niepełność i nieharmonijność epoki, wskazują na owe „warunki czasowe”, które poezja, zmuszona do zastępowania „działalności innych a pokrewnych jej” (mianowicie niewłaściwie lub niedostatecznie rozwiniętej publicystyki), „wytrzymuje” za cenę „utracania na sztuce”. Z drugiej jednak strony sprawiają też ponadto, że dzieło w swym całokształcie staje się zdolne do spełniania funkcji znaku nie kończącego się procesu rozwoju poezji, procesu, który kryje w sobie zarówno możliwość uwolnienia poezji – w przyszłej, „normalniejszej epoce” – od „służb i atrybutów czasowo jej właściwych”, jak i niebezpieczeństwo rozplątnięcia się w tych właśnie „obcych jej rolach” (*Do Czytelnika*).

Porządkującej zasady strukturalnej tego dzieła trzeba więc szukać nie tyle w „nadzwyczaj logicznej” budowie, ile raczej w dialektycznej równowadze czynników integrujących i dezintegrujących. Działanie tej zasady, która czynnikom „dysfunkcyjnym” powierza funkcję u p r z y t o m n i a n i a stanu dezintegracji, daje się stwierdzić na wszystkich płaszczyznach utworu: w warstwie językowej (słownictwo, budowa zdań i połączeń międzyzdaniowych, styl), w konstrukcji podmiotu lirycznego i jego funkcji, w zakresie struktury gatunkowej poszczególnych tekstów i ich uorganizowania w całość, a także w sferze tematyki, gdzie zasada ta pozostaje w związku z jawnym rozrachunkiem z epoką i z poezją, prowadzonym prowokacyjnie z perspektywy sięgającego głęboko w przeszłość i wybiegającego w przyszłość procesu historycznoliterackiego.

b. Język. Konstrukcja podmiotu lirycznego

Charakteryzując – z konieczności jedynie bardzo pobieżnie i wycinkowo – język wierszy tego cyklu, trzeba przede wszystkim stwierdzić, że uderza w nim zrazu jego wyszukane, nieraz odświętne słownictwo, ze skłonnością do archaizmów, zwłaszcza biblijnych, jego foremne, rozbudowane okresy, liczne pytania retoryczne i przejawy subtelnej ironii. Stwarza to na pierwszy rzut oka wrażenie jednolicie monologicznej, nierzadko mentorskiej, podniosłej dykcji poetyckiej, zdradzającej nie tylko zdecydowaną tendencję stylistyczną autora, ale pozwalającej też oczekiwać wysokiego stopnia spójności tekstu.

Zaraz jednak, oczywiście, na przekór temu wrażeniu i tym oczekiwaniom daje o sobie znać różne mniej lub bardziej odczuwalne zakłócenia.

Na poziomie (1) słownictwa i frazeologii takie neologizmy, jak:

Było w Ojczyźnie laurowo

I. [*Klaskaniem mając obrzękę prawice...*]

I bez s-krzypnięcia wstecz ironii

XXXV. *Ironia*

Czoła się nam mojąszą

LI. *Moralności*

Całego chóru ludzkich współ-łez i współ-jęków

Do Walentego Pomiana Z.

mogą jeszcze komuś przypaść do smaku jako akty poetyckiej śmiałości, choć na innych sprawiać już będą wrażenie nieprzyjemnych ekstrawagancji. Natomiast sformułowania w rodzaju:

Ach!... czy nie ma już miejsca na świecie

Dla Niewinności?

I kiedyż?... zapomną o Powieście

Plągi ludzkości!³⁹

XVII. *Wiść*

Lecz skoro w roku zdradzili cię ludzie

Trzysta-sześćdziesiąty-raz?...

Serca mi nie stać i byłbym w obłudzie,

Nie będąc głuchym, jak głaz.

XXIX. *Obojętność*

Skądże zaś? moc twoja się wzięła,

Rajco! efemerycznych sporów:

XL. *Cenzor-krytyk*

Na probierczy kamień dość przeszłości;

Było jej dość, by sprawdzić, co? boli –

XLI. *Królestwo*

I nieraz szczytne wczorajszego wieku

Dziś – tyczy kał u...

[...]

XLII. *Idee i prawda*

Tam z-siedmia się brzmienie i tam się z-traja,

I spadkuje się same ku końcowi...

LXXXI. *Kolebka pieśni*

³⁹ Podkreślenia w tym i w dalszych cytatach z Norwida pochodzą od autora szkicu.

że [...]

[...] może

Guzików-dwóch na krzyżu wcale nie byłoby!

XC. *Dwa guziki (z tyłu)*

wprowadzają do semantyki i stylu jakiś „zgrzytliwy” akompaniament, który na tle stylistycznego kanonu wzniosłości zdaje się w pierwszej chwili nie posiadać żadnej zrozumiałej funkcji.

Znacznie gęściej tego rodzaju zgrzyty są rozsiane na terenie (2) składni i interpunkcji.

Tu trzeba przede wszystkim wymienić kilka przykładów spośród licznych u Norwida „niezdarnych” konstrukcji gramatycznych. Jeden z wielu jego niepoetyckich łamańców składniowych, którego zawiłą budowę uwydatnia jeszcze podział na wersy, brzmi:

I myślałem – że przez ich balsamy

Upowinowacone różności

Czynią – iż spóźnionych prawd nie mamy –

XCII. *Cacka*

Charakterystyczne są też następujące spiętrzenia krótkich, niesamoistnych znaczeniowo wyrazów:

Nie jakieś tam coś, gdzieś,

Gdzie [...]

II. *Przeszłość*

Jest to Coś... i o coś zawsze

XLIV. *Coś*

Jak gdy kto

LIV. *Jak...*

Stąd to nie są nasze – pieśni nasze

LXXXI. *Kolebka pieśni*

[...] że gdyby, jak

XC. *Dwa guziki (z tyłu)*

Można, oczywiście, w takich akurat fragmentach odnajdywać Jakobsonowską „poezję gramatyki” – nie bez kozery zanalizował on w tym kontekście dwa wiersze z *Vade-mecum*⁴⁰ – nie zmienia to jednak w niczym ich charakteru nie

R. Jakobson. „Przeszłość” *Cypriana Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 54:1963 z. 2

wygładzonych chropowatości. W związku z dalszymi osobliwościami w budowie zdań i połączeń międzyzdaniowych trzeba wpieryw rzucić nieco światła na poetycką interpunkcję Norwida (archaizująco „niepoprawną” pisownią oryginału nie sposób się tu zająć). Jego jaskrawo sprzeczne z zasadami nadużywania znaków interpunkcyjnych prowadzi na ogół do skrajnego rozczłonkowania jednostek składniowych, które przecież w mowie związanej wskutek działania cezury i rozbicia na wersy i tak już z reguły podlegają dodatkowo narzuconej segmentacji. Interpunkcyjna rozrzutność staje się przez to jedną z najbardziej skutecznych metod uobecniania dezintegracji, w ramach podstawowej dialektyki czynników integrujących i dezintegrujących. Nie znaczy to jednak, by dopiero ta nadrzędna zasada organizacji tekstu była w stanie zdjąć z niej odium przyrodzonej niefunkcjonalności. Przeciwnie, interpunkcja ta ze swej strony często-kroć dopomaga wyodrębnianym przez siebie „kapryśnie” segmentom zdaniowym w aktywizowaniu ich nieraz „zakłócających” znaczeń, które w przeciwnym razie gubiłyby się w semantyce całego zdania czy okresu zdaniowego. Por. choćby powstałą w ten właśnie sposób gramatyczną i stylistyczną dwuznaczność wyrażen⁴¹:

„I nic”

Niewiast. zaklętych w umarte formuły,
Spotkałem tysiąc [...] [...] i odeszły, senne...

*

I nic – nie wziąłem od nich w serca wnętrze,
I. [*Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*]

„oto strach”

Alic' oto strach – milczkiem nadbiega blisko...
W górach, kędyś, prysnęły lody,
Stu chat zalane już ognisko:

XVII. *Wieś*

„A gdzież”

Ty myślisz może, że wiek złoty
Bez walk, sam, przyjdzie do ludzkości –
A gdzież?... powiodą pierw te cnoty,

XXXV. *Ironia*

s. 449–456; tenże. „Czułość” *Cypriana Norwida*. W: *For Wiktor Weintraub. Essays in Polish Literature, Language and History. Presented on the Occasion of His 65th Birthday*. The Hague 1975 s. 227–237.

⁴¹ Podniętę do poniższych obserwacji zawdzięczam Dorocie Pisarkównie.

„Skądże”

[...] lecz pierwszej [krytyki] siły
Są jej własne, są jej spuścizną
Po tych, co dzieła ich przeżyły!

3

Skądże zaś? moc twoja się wzięła,
Rajco! efemerycznych sporów:

XL. *Cenzor-krytyk*

„A Bóg sam zna”

Tam to wszczęła się pieśń gminna, jakby z dna
Uspokojonej na skroś głębi
Czerpiąc tok swój i jęk gołębi;
– A Bóg ją sam zna!...

LXXXI. *Kolebka pieśni*

Tego rodzaju zjawiska zmuszają niewątpliwie do znacznej modyfikacji owego pierwotnego wrażenia jednolicie podniosłego, monologicznego charakteru wypowiedzi.

Stylowi wysokiemu przeciwstawiają się tu style inne, zgoła nieuroczone, monologicznej zasadzie mentorskiej oracji poetyckiej, pełnej retorycznych pytań i apostrof – zdecydowanie polifoniczna, kolokwialno-dialogowa zasada bezpośredniego zwrotu, zapytania, sprzeciwu i repliki, zasada – nieraz ironicznej, satyryczno-demaskatorskiej – konfrontacji różnych mów i sposobów mówienia. Zasady te odciskają się na składni zdań i ich zespołów. Rysem nader charakterystycznym będzie tu przekształcenie normalnego okresu warunkowego, np.:

Och! nie skończona jeszcze Dziejów praca –
Jak bryły w górę ciągnięcie ramieniem;
Umknij – a już ci znów na piersi wraca,
Przysiądź – a głowę zetrze ci brzemieniem...

III. *Socjalizm*

Zakrywająca?... cieszy znów inaczej:
Pokaż jej też zdrój?... – ona odpowiada:

XXIV. *Sieroctwo*

Ty! – będąc czynu-człowiekiem –
Gardzisz intencją? – uwielb pojedynek
I głoś: żeś na równi z wiekiem!

XLIV. *Coś*

W monologowych z natury konstrukcjach typu „jeżeli – to” została tu przez wprowadzenie pytań i trybu rozkazującego wyakcentowana funkcja zasadniczo apelatywna, a więc dialogowa, jednocześnie zaś przybrały one charakter za-cytowanej (ironicznie) wypowiedzi „obcej” oraz odautorskiej bądź również „cudzej” repliki. Jednym ze składniowych sposobów osiągnięcia takich konfrontacji będzie np. wzmacnianie granicy pomiędzy członami zdania podrzędnie złożonego:

Od jadu nawiań tych ogół bronimy
I chrześcijańskie oburzenie mamy
Dla sensu... zdradnie odzianego w rymy –
XCVIII. *Krytyka*

(wskutek czego „cytowanemu mówcy” imputuje się tu prześmiewczo nie tylko sam w sobie już dostatecznie wątpliwy postulat bezsensownej poezji, lecz do tego jeszcze i oburzenie na sensowność jako taką), albo szczególnie często stosowane polemiczne odautorskie „dopowiadanie” przytaczanych cudzych fraz, np.:

Spotykam Wodza – pytam: „Jakie nowiny?
I co? się dzieje...”
On mi na to: „Epoka – zamknęła czyny
W czasów koleje;
Nie robi się nic...” To usłyszawszy, zбочę,
Szemrząc (nieśmieie),
Że coś, widać, są Wodze na dni robocze
I – na niedziele!

XXV. *Wakacje*

Wszelaką trudność kończy pojedynek
(Zwłaszcza nie w Dziejach i nocą!).

XLIV. *Coś*

Ta sama metoda może być jednak użyta i w taki też sposób, że granice pomiędzy wypowiedzią cudzą i odautorską stają się nieuchwytnie, a tym samym ulega rozkładowi koherencja tekstu. Tak dzieje się np. w ostatniej zwrotce szczególnie pod tym względem charakterystycznego wiersza *Dwa guziki (z tyłu)* (XC):

Użyteczność – ocenia człek dziki,
Lecz harmonii ogólnej pojąć on nie może,
Jak chory wstać i swoje na plecy wziąć łożę.
On – ani dostrzec zdolny... że gdyby, jak groby,
Lub jak szlafroki, ludzie zatyli?... to może
Guzików-dwóch na krzyżu wcale nie byłoby!

gdzie nie sposób rozstrzygnąć, czy podkreślone wtrącenie „że [...] zatyli” ma być kwestią odautorską, reszta zaś przytoczeniem, czy też na odwrót, i gdzie „harmonia ogólna” tekstu, uległszy poważnemu zakłóceniu, nie daje się „pojąć”. Najwyraźniej jednak takie zatarcie granic pomiędzy replikami występuje w skonstruowanym na kształt salonowej gadaniny wierszu *Ostatni despotyzm* (XCVI); interpunkcja udaremnia tu wszelką próbę jednoznacznego przypisania poszczególnych fragmentów tekstu określonym „mówcom”.

(3) Podmiot liryczny

Naszkciovana tu dynamika sprzeczności pomiędzy tonacją językowego monumentalizmu a „wywrotową” wielostylowością, pomiędzy orientacją monologową i dialogową kieruje uwagę m.in. na swoistą konstrukcję podmiotu lirycznego i jego optyki, włącznie z jego stosunkiem do czytelnika. Początkowo może się wydawać, że mamy do czynienia z (nieraz irytująco) „wniosłym i niepodobną żliwym wobec swego czytelnika „ja mówiącym”:

Ty, skarżysz się na ciemność mojej mowy:
– Czy też świecę zapalałeś sam?
Czy sługa ci zawsze niósł pokojowy
Światłość?... patrz – że ja cię lepiej znam.

IX. *Ciemność*

Wrażenia tego bynajmniej nie osłabia sporadyczne wprowadzanie fikcyjnego podmiotu mówiącego (nie mówiąc już o szeregu postaci przedstawionych i o ich wypowiedziach), gdyż nawet w wierszach należących do „liryki maski” (jak np. XI, XXXVI, LX, XCVIII) nie przestaje się ani na chwilę wyczuwać ironicznej bądź „przenikliwej” intencji osobowości stojącej za całością dzieła. Przeciwdziałają mu już raczej zaobserwowane poprzednio „destruktywne” zjawiska językowe, najbardziej jednak – liczne sarkastyczne inwektywy wymierzone przeciwko stereotypowi poety natchnionego, ulubieńca losu i historii, któremu „dziewięć panien kałamarze noszą” (*Do Walentego Pomiana Z.*). W jego miejsce pojawia się tu obraz twórcy jako „śmiertelnego człowieka”, dla którego „coraz szczęście niepojętsze”, jako pracownika przy rzeźbach i tekstach, który wbrew ogarniającej go rozpacz, przygnębieniu i majakom wyrabiać sobie musi „umysłu-stałość”. Nie przypadkiem akurat pięćdziesiąty wiersz tego stuczlonego cyklu zawiera następujący passus, ujęty w formę rozmowy podmiotu poetyckiego z samym sobą:

[Gdy wszyscy cię zapomną]
Wtedy – o! wtedy – myśl i życia wątek,
I ślad dramatyczny bytu
Twego, w swój wtóry wnikiwszy od-początek,
Zbudzi się Tobą do sytu.

6

Bo teraz wszędzie jeszcze Twoje nie ja
 Obejmać musisz sumieniem;
 I nie Twój jesteś rozum i nadzieja,
 I jesteś Twoim zwątpieniem!

L. *Bliscy*

Świadomość ja lirycznego ogarnia tu świadomość swojego „nie-ja”, czytelnika – i przekształca się w świadomość dramatyczno-dialogową, przechodzi w utożsamienie z rozumem, nadziejami (i językiem) innych osobowości, w „zwątpienie” w siebie samego⁴².

c. Kompozycja i kształt gatunkowy

W tej sytuacji trudno się spodziewać, by i wewnętrzna organizacja *Vade-mecum* obywatła się bez istotnych odstępstw od zasady „bezwzględnej celowości”, bez rozstępów i świadomego „mijania się formy z formą”. To prawda, że Norwid mówił o swoich „100 rymach najwzszeląkszej budowy, a misterną nicią wewnętrzną zjętych w ogół”⁴³. Mogące się stąd rodzić wyobrażenie jakiejś niezwykle spójnej i konsekwentnie zrealizowanej konstrukcji sam jednakże wyraźnie podważa w wierszu *Finis*, który – co znamienne – wcale nie jest wierszem finałowym (XCVII):

...Pod sobą samym wykopawszy zdradę,
 Coś z życia kończę, kończąc – mecum-vade,
 Złożone ze stu perełek nawlekłych,
 Logicznie w siebie, jak we łzę łza, wciekłych
 [...]

– gdyż „logiki” wciekających w siebie łez nie można tu przecież rozumieć bez ironii. Ale i tego też cytatu nie wolno znów, oczywiście, uznać za wystarczający dowód, że mamy przed sobą jedynie nie uporządkowane i nacechowane emocjonalną dowolnością zestawienie wierszy.

Twórczość albowiem jest to pewnik i trafunek

Pieć zarysów, I, w. 34⁴⁴

⁴² Por. w związku z tym sarkastyczną autocharakterystykę Norwida jako „inwalidy intencji”, który nie ma żadnego wpływu na to, czy i jak inni go zrozumieją (*Jasność i ciemność*. PWSz 6, 598–601). Na polifoniczny charakter Norwidowskiej liryki – w bachtinowskim rozumieniu terminu – wskazuje M. Głowiński (*Norwidowska druga osoba*. „Roczniki Humanistyczne” 19:1971 z. 1 s. 127–133), gdzie stwierdza on także u Norwida dydaktyczną defunkcjonalizację formy exemplum na rzecz dyskusji z czytelnikiem.

⁴³ List do Henryka Merzbacha z 7 czerwca 1866. PWSz 9, 228.

⁴⁴ PWSz 3: *Poematy*. Warszawa 1971 s. 480.

– powie Norwid na innym miejscu. „Pewnik i trafunek”, „misterna nić” i „logika wciekłych łez” sygnalizują więc jakąś zredukowaną celowość i obecność pewnej dozy nieprzewidywalności w budowie poszczególnych utworów, jak i całego dzieła. Wobec odbiorczych nastawień czytelnika, zawsze skłonnego „szukać artystycznej jedności w sprzecznościach” (Mukařovský) lub – mówiąc słowami Norwida – „przeciw-wrotne połowice godzić” (XC), dzieło to zajmuje świadomie ambiwalentną postawę. Poniekąd aktywnie wspiera te poszukiwania, poniekąd dopuszcza, by czytelnik rzutował na nie swoje integracyjne oczekiwania, nader często jednak stawia go również w obliczu swojej niejednolitości i nieprzewidywalnych sprzeczności.

Tego rodzaju architektonika zapowiada skomplikowany charakter rodzajowy poszczególnych wierszy (ich przynależność do liryki jest w większości wypadków problematyczna) i całego dzieła. Jako całość nawiązuje ono niewątpliwie do bogatego w tradycje gatunku cyklu poetyckiego. Stwierdzeniu temu nie przeczy fakt, że sam Norwid terminu „cykl” – pozostając pod tym względem w całkowitej zgodzie z XIX-wieczną praktyką językową – nie używa, mówiąc zamiast tego niekiedy o „zbiorniku” (zbiorku), jeszcze chętniej zaś o swoich „stu argumentach”, „stu paragrafach”, „stu rapsodach”, „stu rymach najwyszelakszej budowy”⁴⁵. Za cyklicznym charakterem dzieła przemawia jednak w każdym razie numeracja wierszy (co prawda niekompletnie zachowanych) od I do C, jak również fakt, że ich określone uszeregowanie i powiązanie wspólnymi motywami, spinającymi utwory nawet bezpośrednio ze sobą nie sąsiadujące, stale podsyca w czytelniku nadzieję odnalezienia „kunsztownej”, godnej cyklu konstrukcji (co wszkaże wcale nie wyklucza doznań przeciwstawnych, o czym niżej). Odnosi się to np. do partii początkowej (I–IV), do sekwencji obejmującej wiersze XVII–XX i do finału wraz z jego długofalowym przygotowaniem. Partia początkowa, poprzedzona nie numerowanym wierszem *Ogólniki*, ma za temat w wierszu I „jałowość epoki”, w jakiej przyszło żyć pocie, pomiędzy przeszłością wielkich poetyckich poprzedników (przez wielu nie zrozumianych) a przyszłością wnuka; wiersz ten „generuje” tytuł i tematykę *Przeszłości* (II), następnie problem złudnych nadziei wiązanych z bieżącą i przyszłą fazą dziejów (III. *Socjalizm*), jak również konfrontację czasowych perspektyw i znaczenia rzemiosła i sztuki (IV. *Posąg i obuwie*). W paśmie wierszy XVII–XX po niezwykle obrazowej ewokacji arkadyjskiego „świata wsi”, nie osłabionej nawet przez domieszkę subtelnej ironii, następuje obraz przyrody w ujęciu parodystyczno-satyrycznym (XVIII. *Naturalia*), któremu z kolei przeciw-

⁴⁵ Słowa „cykl” używa on zresztą wyłącznie w znaczeniu temporalnym („faza”). W listownym komentarzu do odmowy publikacji *Vade-mecum* przez Brockhausa czytamy: „*Vade-mecum* jest rzecz na progu nowego cyklu poetycznego w Polsce [...], dlatego je ne puis ouvrir, une seconde phase de la poésie sans que j'aie heurté la spécialité des hommes d'affaires” (List do Józefa Ignacego Kraszewskiego z [5] maja 1866. PWSz 9, 218).

stawiony zostanie obraz wielkiego miasta (XIX. *Stolica*); tę małą suitę wieńczy ironiczne pytanie wiersza XX: „Czemu? ten świat – nie jako Eden”. Wiąże się ona dodatkowo z atmosferą i tematyką wielkomiejskiego wiersza XIII i przygotowuje pojawienie się motywów urbanistycznych w wierszach XCV, XCVI i XCIX; również sielankowe obrazy wiersza *Wieś* (XVII) pobrzmiwają w licznych motywach roślinnych pozostałych utworów, zwłaszcza zaś w *Kolebce pieśni* (LXXXI). Finał – którego zakrojone na szeroką skalę przygotowanie w postaci splatających się począwszy mniej więcej od wiersza LXXVIII dwu linii tematycznych: „poezja i trud umysłowy” oraz „śmierć”, musimy tu pominąć – demonstrowa ostentacyjną finezję kompozytorską. Wiersz *Finis* (XCVII), mimo zawartej w nim aluzji do czytelnika zamykającego książkę i mimo swego tytułu, wcale nie jest wierszem ostatnim. Następuje po nim niezwykle złośliwie sfingowana recenzja własnego dzieła (XCVIII. *Krytyka (wyjęta z czasopismu)*), której rola nie sprowadza się, oczywiście, do satyry na nierzetelność ówczesnej polskiej krytyki literackiej; daje ona ponadto do zrozumienia, że całą poetycką zawartość tego cyklu poddaje się osądowi krytyki. Poza jej zasięgiem pozostawałyby więc poniekąd wiersze XCIX i C, wraz z dialektycznie ujętymi w nich ideami doskonałości i zniszczalności sztuki (*Fortepian Szopena*) oraz „całości dojrzałego żywota” i jej zwieńczenia w „błogosławionym jakby uczynku” po chrześcijańsku pogodnej śmierci (*Na zgon ś.p. Józefa Z....*). Całe to kunsztowne zwielokrotnienie „zamknięć” – do których dojdzie jeszcze potem *Epilog* i list poetycki *Do Walentego Pomiana Z.* – nie jest wyrazem jakiejś „definitywności” dzieła, lecz przenikającej je dialektyki zamykania i otwierania, dopełnienia i braku.

Gdyby więc przejawiająca się w tego rodzaju sekwencjach wyrazista strategia autorska określała bez reszty kompozycję dzieła, należałoby je bez wątpienia uznać za cykl, i to o bardzo nowatorskim charakterze. Jego koherencja opierałaby się nie jak w tradycyjnym cyklu na jednolitości założonej sytuacji podmiotu lirycznego (smutek po przedwczesnie zmarłej córce w *Trenach* Jana Kochanowskiego, podróż poety po Krymie w *Sonetach krymskich* Adama Mickiewicza), tematyki i formy wierszy. Konstytutywną dla tego gatunku normę spójności spełniałoby dzieło natomiast innymi środkami – mianowicie poprzez skojarzeniową metodę uporządkowania motywów i tematów.

Warunek ten nie jest tu jednak spełniony w dostatecznym stopniu. Sposób uporządkowania wierszy prowadzi nazbyt często do niekoherencji. Szczególnie wyraźne staje się to w tych wypadkach, gdy jedyny widoczny związek pomiędzy sąsiadującymi wierszami zdają się ustanawiać ich formuły tytułowe – jak np. tytuły *W Weronie* (VI) i *Addio!* (VII) swoim włoskim, a *Sfinks* (XV) i *Narcyz* (XVI) grecko-mitologicznym kręgiem skojarzeń. Wywołane tym powinowactwem tytułów nadzieje doznają zawodu – wierszy tych nic szczególnego poza tym zdaje się nie łączyć. Podobnie rozczarowuje sąsiedztwo dwu bliskoznacznie

zatytułowanych wierszy: *Tajemnica* (LII) i *Zagadka* (LIII), których „ciemny” związek znaczeniowy pozwala się rozjaśnić dopiero na drodze skomplikowanej alegorezy. Żadnych natomiast istotnych przesłanek do łączenia ich ze sobą, nawet w postaci tytułów, nie dostarczają trzy kolejne wiersze: *Ciemność* (IX), *Czynownicy* (X) i *Pielgrzym* (XI). Nie ma potrzeby mnożyć tego rodzaju przykładów. Zbyt widoczne jest dla każdego czytelnika tego dzieła, jak silny na ogół opór stawiają zgrupowane w *Vade-mecum* utwory wobec wszelkich prób „zmontowania” z nich nadrzędnej całości. Te „odśrodkowe” siły dzieła sprzeciwiają się podciąganiu go pod kategorię spoście skonstruowanego cyklu, aktywizując w zamian znaczenia tytułu *Vade-mecum* jako nazwy nieliterackiego gatunku „wademekum” (w sensie: „zbiór budujących maksym lub pogodnych refleksji o zmiennych kolejach losu” albo: „przewodnik po pewnej dziedzinie wiedzy”), który nie zakłada przestrzegania żadnych określonych norm kompozycyjnych.

Nie decydując bynajmniej o charakterze całości dzieła, kategoria wademekum znajduje w nim jednak niejedno potwierdzenie. Łączy je z nią niewątpliwie dydaktyczno-moralizatorski, budujący ton wielu wierszy. Trudno też nie dostrzec w tym kontekście powracającego wciąż motywu zdystansowanej lub przechodzącej w subtelną ironię rezygnacji:

4

Uczucie zwiedza bez ironii
Szlaki bite cudzym cierpieniem,
Lecz kto był pierwaj tam, wie o niój,
Że jest – koniecznym bytu cieniem.

[...]

XXXV. *Ironia*

Gatunkowy charakter dzieła jest więc wypadkową cyklotwórczej tendencji ujednolicającej i przeciwdziałających jej „destruktywnych” niekoherencji. Ostentacyjnie „składnym” partiom tekstu przeciwstawiają się sekwencje, które zdają się nie przestrzegać żadnych widocznych reguł kompozycyjnych; w toku bardziej wyczerpującej analizy, na którą nie ma tu miejsca, dałoby się wręcz wykazać, jak w pewne ustępy dzieła, skonstruowane według rozpoznawalnego planu, wbudowywane są wiersze „zakłócające”, które podważają wrażenie kompozycyjnego uporządkowania.

d. Tematyka

Zarysowując wcześniej dialektyczną grę czynników integrujących i dezintegrujących na terenie języka, kompozycji i struktury gatunkowej, musieliśmy już raz po raz włączać w zakres tych obserwacji poszczególne t e m a t y, które

w tej grze również aktywnie uczestniczyły. Dalsze momenty napięć wynikają stąd, że na zakłóceniovą aktywność tematów w całej tkance dzieła (leksyka i frazeologia, składnia, połączenia międzyzdaniowe, konstrukcja podmiotu lirycznego etc., etc.) nakłada się tendencja do ich swoistej syntagmatyki. Można by ją w przybliżeniu sprowadzić do syntetycznej formuły „moralistycznej krytyki epoki i poezji z perspektywy otwartego procesu historycznego”. Mówiąc o „tendencji do swoistej syntagmatyki”, pragniemy podkreślić, że mogą tu występować również tematy przeciwstawne (por. ahistoryczne przesłanie niektórych wierszy, np. LXXX. *Wielkie słowa*), a także że tematy poszczególnych utworów wykazują w stosunku do wspomnianej syntagmatyki mniej lub bardziej wyraźne dążności autonomizacyjne. Trzeba też pamiętać, że Norwid jako katolik opiera swój moralizm i swoją wizję procesu historycznego na paradygmacie żywej, nieskończonej, wyższej (boskiej) prawdy (zob. niżej punkt (3)) i że jego koncepcja dziejów – inaczej niż „historia tryumfalna”⁴⁶ – nie ignoruje rzeczywistości społecznej tudzież cierpień i łez ludzkości (por. sekwencję XCIII–XCV). Tak pojęta, nie do końca wykrystalizowana „syntagmatyka jednostek tematycznych” wchodzi w stosunek wzajemnej zależności z przejawiającą się na wszystkich płaszczyznach dzieła „dialektyką scalania i rozpraszania”: ta pierwsza m o t y w u j e tę drugą, druga spełnia wobec pierwszej funkcję i k o n i c z n e g o z n a k u p o e t y c k i e g o. Mówiąc językiem innej dziedziny: Tematyka historyczna i krytyczna (względem epoki i poezji) uzyskuje swój kształt nie w ramach niewzruszonej, rządzącej się własnymi prawami struktury poetyckiej, lecz ze strukturą tą wchodzi w reakcję „odkształcającą” i dopiero na tej drodze tworzy wraz z nią dialektyczną jedność.

Obecnie skoncentrujemy się właśnie na tej płynnej syntagmatyce tematów, nie porzucając, oczywiście, całkowicie dotychczasowych punktów widzenia.

(1) Krytyczna wizja współczesnej epoki

Rozpiętość podejmowanej w *Vade-mecum* tematyki, związanej ze współczesnością i jej osądem, jest ogromna. Obejmuje ona różne dziedziny twórczości umysłowej: publicystykę, filozofię, sztukę i literaturę, zwłaszcza zaś współczesną i dawną poezję; sięga od realiów życia polskiego w podzielonym kraju, na zesłaniu (Syberia) i na emigracji (Europa Zachodnia) do ogólnych problemów ówczesnej cywilizacji, od życia chłopów i robotników – po salony i buduary arystokracji. Charakterystycznym rysem Norwidowego spojrzenia na współczesność jest wymierzony przeciwko narodowemu egocentryzmowi uniwersalny kontekst, w jaki wprowadza on sprawy polskie. Następującą strofę z *Początku broszury politycznej* (LXIX) można odczytywać jako krytyczne naświetlenie polskiej gotowości do powstania, ale w tym samym stopniu – wszelkiego zaślepienia i aktywności politycznego:

⁴⁶ „Historia tryumfalna” – „opuszczanych” przez nią „łez” zob. *O Juliuszu Słowackim*, V. PWSz 6, 447.

[...]

Nie trzeba stylu nastrajać ulicznie
 Ni Ewangelii brać przez rękawiczkę;
 Być zacnym kliwio, być podłym praktycznie,
 Zapełniać próżnię-sensu przez potyczkę,
 I rejterować... lubo – heroicznie!...

Wiersz *Sieroctwo* (XXIV) piętnuje „cywilizacje dwie”, z których jedna, ta naukowo-techniczna, „chce wszystko odkrywać” i mówi ludzkości:

[...]

„Czekajcie! [...],
 Gdy szereg odkryć mych spełnię do końca,
 Coś – i wam powiem!...”

[...]

druga zaś „chce wszystko pokrywać” ideologiczno-kulturową „świętą liberią”. Odnosi się to niewątpliwie do ówczesnej kultury masowej okresu Drugiego Cesarstwa, ale równie dobrze i do bezmyślnego uwielbienia ze strony wielu rodaków poety dla jej „postępowości”. Nie tylko polskich, lecz w ogóle europejskich „realistów politycznych” („Realpolitiker”) obejmuje inwektywa skierowana przeciwko programowi, zgodnie z którym „spustoszały Naród” powinien „z historii-jatek krwawych” przenieść się do „warsztatów”, odsuwając na później sprawy swego duchowego rozwoju (LXIII. *Prac-czoto*). Ogólnoeuropejski jest też adres gorzkiego wiersza skierowanego do syberyjskich zesańców (łatwo się w nich domyślić deportowanych powstańców polskich), na których po powrocie czeka jedynie „druga Syberia”, „Syberia pieniędzy i pracy, gdzie wolnym – grób” (XXXVII. *Syberie*).

Szczególnie wymownych przykładów przenoszenia spraw polskich w wymiar ogólnoeuropejski dostarczają uwagi i wiersze Norwida poświęcone jego rozrachunkowi z poezją. W *Cackach* (XCII) wychodzi on od krytyki własnej dawniejszej, błędnie „instrumentalnej” kwalifikacji polskiego romantyzmu; ale jego „dzisiejszy” pogląd dyskwalifikuje tak samo współczesną poezję zachodnioeuropejską, w tym francuski p a r n a s i z m i wczesny symbolizm:

[...]

Och!... ja byłem błędny i sam chory:
 Ponętniejsze jest lir przeznaczenie –
 Są one dla prawd... czym w oknach sztory,
 Na których wstrzymują się promienie,
 Wyświecając płótno malowane,
 Z malakitowemi krajobrazy,

Ze źródłami ametystowemi,
 Pasterkami owianemi w gazy...
 Z ziemią tą... co – nie dotknęła ziemi!

[...]

Temat poezji pojawiający się wśród obiektów Norwidowskiej krytyki terażniejszości naprowadza nas na inny jeszcze istotny element jego wizji epoki: mianowicie na jego diagnozę braku prawdziwej wspólnoty czasu i prawdziwej więzi społecznej, których medium powinna być również i poezja. Teraźniejszość to po polsku „współczesność”, dosłownie: „uczestnictwo w tym samym czasie historycznym, jednoczesność, równoczesność”; ponieważ jednak systemy komunikacyjne – konwersacja, publicystyka, poezja – „swego nie robią” (*Do Czytelnika*), nie ma więc ogólnego „współuczestnictwa w czasie” czy „równoczesności”, podobnie jak nie ma też autentycznego polskiego społeczeństwa.

Jak niewiele jest ludzi i jak nie ma prawie
 Pragnących się objawić!... – Przechodzą – przechodzą –
 Odpychają się, tańcząc z sobą lub w zabawie
 Poufnej, kłamią płynnie, serdecznie się zwodzą;
 Ni współcześni, ni bliscy, ani sobie znani,
 Ręce imając, śliniąc się szczelnym uściskiem.
 Głębia pomiędzy nimi wre i oceani,
 A na jej pianach – oni; bliscy czym?... [...]

LV. *Kółko*

Nie z tej samej epoki jest współczesna agrarna Polska i stechnicyzowane społeczeństwo masowe w Paryżu Drugiego Cesarstwa, w Ameryce i w Anglii. Rozbieżność ta wyraża się w *Vade-mecum* przez kontrast pomiędzy dwoma wierszami poświęconymi wiejskiej praojczyźnie poezji – *Wieś* (XVII) i *Kolebka pieśni* (LXXXI) – z jednej, a dwoma urbanistycznymi utworami o Londynie (XIII) i Paryżu (XIX) – z drugiej strony.

O owym wiejskim świecie, przedstawionym w pełni jego poetyckiego piękna:

O! wsi, biała atlasem kwiatów jabłoni
 Jako oblubienica,
 U zwierciadeł księżycy,
 Wy-marzająca, coś, na ustroni
 O jutrze tajemniczym,
 O nieodgadnionym-niczym!...

[...]

mówi się na koniec z wyraźnie wyczuwalną ironią:

[...]
 Ach!... czy nie ma już miejsca na świecie
 Dla Niewinności?
 I kiedyż?... zapomną o Powiecie
 Plagi ludzkości!

XVII. *Wieś*

O dwa wiersze dalej czytelnik zostanie wyrwany z tej krainy utopijnej pierwotności i utopijnego poetyckiego wdzięku i przeniesiony w świat bardziej realny, do współczesnego Paryża:

3

Ruchy dwa, i gesty dwa tylko:
 Fabrykantów, ścigających coś z rozpaczą,
 I pokwitowanych z prac, przed chwilką,
 Co – tryumfem się raczą...

4

Konwulsje dwie, i dwa obrazy:
 Zakupionego z góry nieba,
 Lub – fabrycznej ekstazy
 O – kęs chleba.

XIX. *Stolica*

Nierównocześni są także wobec siebie nawzajem poeta i społeczeństwo – zarówno to anachroniczne polskie, gdzie zawsze „książki za późno, czyny za wcześniej się rodzą” (LXXI. *Czas i prawda*), jak i to zachodnioeuropejskie, poddane panowaniu „Panteizmu-druku” (I), jak Norwid określa tak zwaną dziś przez nas „władzę środków masowego przekazu”.

Nierównoczesności tych i sprzeczności poezja nie może, zdaniem Norwida, „upowinowacić przez swoje balsamy” (XCII. *Cacka*), nie może ich też skwitować wyrosłą z ducha klasycznej estetyki heglowskiej supozycją pogodzonych przeciwieństw „prawdy i tworzenia”. Nie potrafi ona poprzez sugestię mowy poetyckiej, pozostającej w pięknej zgodzie ze swoją regułą, narzucić czytelnikowi iluzji:

[...]
 Po tej to zgodzie, jak po nieomylnym piętnie
 Poznasz: pojedynczości obcowanie z prawem,
 Ducha? – z literą, nocnej głębokości – z jawem!

[...]

XC. *Dwa guziki (z tyłu)*

W tej sytuacji trudno również zakładać harmonijną synchronię z czytelnikiem, którego trzeba wyobrażać sobie raczej jako kogoś, kto dopiero przez „współ-utrudzenie się z autorem” (*Do Walentego Pomiana Z.*) stwarza w ogóle warunki prawdziwej z nim „współczesności”.

(2) Perspektywa przeszłości. Proces rozwoju poezji

Do warunków tych należy umiejętność myślenia kategoriami historycznymi, zdolność postrzegania aktualnego układu stosunków i aktualnego stanu poezji jako fazy sięgającego głęboko w przeszłość i wybiegającego w przyszłość, otwartego procesu historycznego. Z tego stanowiska wychodząc, Norwid zwraca się przeciwko tym, co żyją tylko dniem dzisiejszym:

3

Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej;
Za kołami to wieś,
Nie jakieś tam coś, gdzieś,
Gdzie nigdy ludzie nie bywali!...

II. Przeszłość

ale także przeciwko „po-obracanym w przeszłość niepojętą” (I) i przeciwko zwiastującym rychłą świetlaną przyszłość ideologom postępu:

[...]
– O! nie skończona jeszcze Dziejów praca –
Nie-prze-palony jeszcze glob, Sumieniem!

III. Socjalizm

Przetamywaniu ówczesnych horyzontów literackich, zwłaszcza zaś postawy bezproduktywnego i bezrefleksyjnego eksploatowania narodowych tradycji, służy historycznoliteracka problematyka cyklu. Najbardziej bezpośrednią i nie zakamuflowaną prowokacją w tym zakresie było nawiązanie do antycznych (rzymskich) koncepcji poezji i retoryki, stanowiących wszak teoretyczną podstawę tzw. klasycyzmu warszawskiego, z którym w latach dwudziestych i trzydziestych XIX w. musiał się zmagać romantyzm Mickiewicza i jego literackich sojuszników. Przeciwwagą romantycznej koncepcji geniuszu staje się językowy wysiłek Wergilego. W wierszu *Bogowie i człowiek* (LXI) ironizuje Norwid na wstępie:

Dziś autorowie są jak Bóg:
Dość jest, że tchną, wnet arcydzieło wstawa:
[...]

Owej idei boskiego natchnienia poetyckiego przeciwstawiony zostaje ludzki trud Wergilego:

I od Wirgiliusza kształtnych pień
 Zalutują jeszcze ludzkie natchnienia...
 On! dwadzieścia lat pracy dał za dzień,
 Za jeden dzień stworzenia!

Z tą wypowiedzią na temat ideału poety koresponduje następny (LXII) wiersz pt. *Zapał*, w którym ze świętym ogniem przeszłości kontrastuje współczesna zapałka – na znak niezdolności zarówno dzisiejszych twórców, jak i czytelników do naiwnego zachwytu i żarliwości:

[...]
 Lecz z świętym-ogniem stało się jak z Niebios darem:
 Po legendowych wiekach – przyszły historyczne,
 Ogień-boski za-przeszał być Dziejów skazówką.
 (Natomiast – tanie mamy zapałki-chemiczne,
 [...]).

Z kolei przeciwko estetyzmowi poezji romantycznej wyeksponowany zostaje moralistyczno-dydaktyczny charakter rzymskiej literatury. Intencję taką daje się wyczytać w wierszu, który należy do kompozycyjnego centrum cyklu. Wzięty pisarz współczesny zastanawia się w nim:

[...]
 [...] „Skąd? pochodzi, że za dni Augusta,
 Gdy retoryka kwitła tak prozą, jak rymem,
 Gdy więc szukano prawdy tak rymem, jak prozą,
 Nikt nie wiedział i nie znał niczego za Rzymem:
 Co? Judea głosiła światu złotousta –
 Co? śpiewał Dawid z chwałą lub Jeremiasz z zgrozą –
 Co? Ezechiel... było im nie znane tak bardzo,
 Tak bezbrzmiające dla uszów w swej zatytych dumie...”
 [...]

LII. *Tajemnica*

Prowokacyjną wymowę ma tu po pierwsze fakt, że cały oktawański okres literatury rzymskiej został sprowadzony do „rozkwitnięcia retoryki tak rymem, jak prozą” – pojęcia poezji brak tu chyba nieprzypadkowo; w dodatku tej rzymskiej „retoryce rymem”, jak i rzymskiej „retoryce prozą” na równi przypisana została funkcja poszukiwania prawdy. Ten racjonalistyczno-moralizatorski typ literatury zostaje następnie skontrastowany ze starotestamentową poezją religijną psalmów Dawida oraz prorocstw Ezechiela i Jeremiasza, a rozumowo-filozoficzne dociekanie prawdy w starożytnym Rzymie (i w jego poprzednicze i mistrzyni – Grecji) – z biblijnym świadectwem prawdy żywego Boga. Z napię-

cia pomiędzy tymi dwiema postawami wyrasta i żyje – zdaniem Norwida – nasza świadomość duchowa. Bardziej ukryte jest antyromantyczne przesłanie wiersza *Kolebka pieśni* (LXXXI), skierowanego do epigonów romantyzmu, „spółczesnych ludowych pieśniarzy”. Sformułowanie tytułowe i struktura znaczeniowa tekstu zdają się w pierwszej chwili wskazywać, że jest to żarliwa i na wskroś romantyczna pochwała pieśni ludowej jako kolebki poezji, jej prawzoru i źródła, z którego późnoromantyczni poeci po prostu nie umieją czerpać. Ale w przesyconej ironią atmosferze całego cyklu zarówno ten tytuł, jak i tekst wiersza ulegają semantycznemu rozwarstwieniu: „kolebka” pieśni to już nie tylko jej początek, lecz i ukotyśnienie; wypowiedzany nieskładnie, jak w jakimś hipnotycznym transie, początek czwartej zwrotki –

IV

Stąd to nie są nasze – pieśni nasze,
Lecz Boskiego coś bierą w się;
Stąd, choć ja śpię... nie ja to śnię – co? śnię;
[...]

nabiera wręcz satyrycznego zabarwienia, a spoza końcowego wersu całego utworu

– A Bóg ją sam zna!...

przeziera szyderczo potoczna odzywka „Bóg jeden wie”.

Konstruowanie perspektywy historycznoliterackiej w *Vade-mecum* ma, oczywiście, na celu nie tylko – i nawet nie przede wszystkim – polemikę z polską poezją romantyczną i z jej epigonami. Chodzi tu raczej o ujawnienie historycznej względności wszelkiej poezji, również i własnej. *Vade-mecum* demonstruje, przytacza i łączy ze sobą całą gamę literackich i pozaliterackich konwencji stylistycznych, typów wypowiedzi i form przekazu, wprowadzając je w dynamiczny układ naprzemiennej poetyzacji i depoetyzacji. Ten pluralizm metod i form ekspresji językowej w połączeniu z – co prawda dość problematyczną – cyklicznością całej tej konstrukcji poetyckiej zyskuje m.in. funkcję uobecniania językowej panoramy wszystkich epok i środowisk. Ideę tego rodzaju wielojęzyczności rozwijał poeta przy innej okazji już kilka lat wcześniej:

Kochanowski bowiem miał tylko jeden język, Mickiewicz jeden, Zygmunt [Krański], Bohdan [Zaleski], Malczewski i każdy z tych filarów słowa narodowego jeden – ale Słowacki Juliusz wszystkie wieków, czasów, społeczeństw, typów i płci języki miał.

O Juliuszu Słowackim, VI

W połączeniu z bezpośrednimi, imiennymi nawiązaniem do poetów różnych epok i narodowości (por. wyżej § 1) ta „zgrzytliwa”, powodująca liczne nieko-

herencje różnorodność językowa staje się więc znakiem ciągłego i otwartego procesu przemian poetyckich.

(3) Perspektywa przyszłości

Proces ten posiada, oczywiście, nie tylko swój aspekt historyczny i nie tylko ówczesną niespójną, przez równoczesność nierównoczesności naznaczoną rzeczywistość obejmuje, wybiega także w przyszłość. Jeśli czytelnik *Vade-mecum* bywa wciąż określany jako ktoś przyszły, potomny, jako „późny wnuk”, to jest w tym, po pierwsze, rodzaj dopingu dla odbiorcy, by dążył do „uwspółcześnienia się” z autorem. Z drugiej jednak strony stanowi to też prostą konsekwencję faktu, że dzieło to zostało pomyślane jako „rzecz na progu nowego cyklu [okresu] stojąca” (por. przyp. 45).

Przyszłościowy wymiar Norwidowej „poezji w chwili krytycznej” polega przede wszystkim na zasadniczym niedomknięciu struktury znaczeniowej, na programowym odejściu od ideału artystycznej perfekcji językowej. Norwid gotów przyznać, że ma „styl nijaki” (co może również znaczyć „byłe jaki, nieszczególny”), że dałoby mu się wytknąć niejedną „dziką niepoprawność”, lecz przecież

[...]

P o t o m n i nie są tylko grobami z kamienia,
Ciosanymi cierpliwym dłutem doskonale:
Są oni pierw Współcześni, których przeznaczenia
Od do-rażnego w chwili że zależą słowa;
Przestawa być wymowną spóźniona wymowa!

LXXVIII. *Styl nijaki*

Koncepcję wychylonego w przyszłość języka poezji zawarł poeta już w swoich odczytach o Słowackim:

[...] wszyscy poeci postępu nieco przynoszący zarówno w rozbracie ze społeczeństwem swym bywali, jakże albowiem, posuwając społeczeństwo w przyszłość i język uczuć przyszłych mu przynosząc, porozumiewać się jasno z obecnością – jakże można swobodnie rozmawiać z ludźmi, których język się tworzy?

O Juliuszu Słowackim, VI

W należącym zaś do *Vade-mecum* wierszu *Czas i Prawda* (LXXI), stanowiącym satyryczny obrachunek ze snobistyczną recepcją dzieł literackich i z ówczesną praktyką dziennikarską, tę samą zasadę tak oto wyraża:

[...]

W każdym kraju inaczej Prawda się udziela,
Lubo wszędzie jednego ma nieprzyjaciela,

A tym jest kłamstwo, tudzież lenistwo i pycha,
 I nerwów-wstręt, co, aby mieć pokój, ucicha,
 Mało dbając (choć prawie to wiedzy-zarodkiem),
 Że bywa słowo pierwaj celem niżli środkiem,
 I że dziś Język kształcąc, nie zgaduję wcale,
 Jakiej? głosić nim będą wesela lub żale
 Za lat sto... że więc radość, że boleść, że modła
 Dlatego się w lakonizm zawrzeć nie umieją,
 Iż wzdychają za przyszłych, lkając jako źródła,
 Do których inni przyjdą, w dzbany swe naleją
 I będą pić, ochłodę wyczerpując z dzbana:
 Lub – nie znalazłszy źródeł, pójdzie im z ust – piana!

Językowa wynalazczość Norwida, dla której słowo jest „pierwej celem”, została przez współczesnych odebrana jako co najmniej zaciemniające sens, jeśli nie wręcz gubiące go wypaczenie mowy. W recenzji najpopularniejszego utworu *Vade-mecum*, *Fortepianu Szopena* (XCIX), zamieszczonej w jednym z pism poznańskich [„Dziennik Poznański” nr 196 – przyp. Red.] w 1865 r., wkrótce po pierwszej publikacji tego wiersza w pewnym wydawnictwie zbiorowym [*Pismo zbiorowe wydane staraniem Towarzystwa Naukowego Młodzieży Polskiej w Paryżu*. Zeszyt 2. Bendlikon 1865 – przyp. Red.], w nawiązaniu do neologizmów Norwida zgłaszana jest wątpliwość, „czy on po polsku pisze, czy też może jakimś jugosłowiańskim narzeczem”. Wypowiedź tę wieńczą następujące zdania:

Wszakże, aby być słusznym, w każdym jego wierszu znajdziesz jakąś myśl piękną, jakieś wzniósłe uczucie, jakiś obraz śmiały i prawdziwie poetyczny; ale po cóż naszą publiczność, która ma wiele innych rzeczy do czynienia, zmuszać do uciążliwych studiów, jak nad Eschylesowymi chórami; po cóż to ciągle silenie się na mgliste logogryfy i na wykręcanie zdaniom wszystkich członków, umyślne gwałcenie wszelkiego rytmu i harmonii, wszelkich konstrukcji gramatycznych, właściwych form i znaczeń wyrazów, nawet najelementarniejszej interpunkcji⁴⁷.

W w. XX, zwłaszcza po opublikowaniu *Vade-mecum*, styl Norwida został, jak już wspomniano, uznany za antycypację językowych deformacji w nowoczesnej liryce. Jeśli tego rodzaju stosunek do języka we współczesnej poezji bywa niekiedy interpretowany jako swoiste wyjście naprzeciw zjawisku zyskiwania przez poszczególne utwory w historycznym przebiegu ich recepcji coraz to nowych znaczeń, to podobną intencję można znaleźć również u Norwida. W samym cyklu mówi się o tym, że poeta „nie swoimi wstępuje drzwiami” do potomności (LXX), że „nieraz szczytne wczorajszego wieka / Dziś – tyczy kału” (XLII). W odczytach *O Juliuszu Słowackim* pada stwierdzenie, że

[...] czytanie autora zależy na wyczytaniu zeń tego, co on tworzył, więcej tym, co pracą wieków na tym urosło.

⁴⁷ Dz 2, 689 n.

Zdaniem Norwida autor nie „stwarza” więc niczego, a jedynie „tworzy” coś, co nie jest raz na zawsze określone i gotowe, lecz pozostaje otwarte na możliwość uzyskiwania wciąż nowych znaczeń. Z prawdy tej wyciągnął on widoczne konsekwencje dla własnego cyklu, układając z góry taką siatkę znaczeniową, która czytelnikowi stale będzie demonstrować swą podatność na przyszłe odczytania. Ale w wypadku Norwida temu rozpoznaniu mechanizmu nieustających przewartościowań semantycznych, dokonujących się w obrębie procesu historyczno-literackiego, towarzyszy zarazem perspektywa ideowa, która nie mieści się ani w antymetafizycznym programie XX-wiecznej awangardy literackiej, ani w ideologii tych współczesnych antyawangardowych ugrupowań poetyckich w Polsce, które chętnie biorą go na świadka swej walki z poetycką rutyną epigonów awangardy i eksponują w związku z tym publicystyczno-obrachunkowy rys *Vade-mecum* oraz zawarty tam osąd poezji⁴⁸. Cytowane przed chwilą stwierdzenie z odczytów o Słowackim brzmi w całości następująco:

[...] czytanie autora zależy na wyczytaniu zeń tego, co on tworzył, więcej tym, co pracą wieków na tym urosło. Jest to cień, który z łona najnieskończonej wyższej prawdy upada na literatury papier, i świadczy albowiem, że poza słowami naszymi jest jeszcze żywot Słowa!

O Juliuszu Słowackim, III

Wspomniana otwartość tekstów Norwidowskich oznacza więc relatywizację własnego dokonania poetyckiego w tej jedynie mierze, że w strukturę znaczeniową cyklu wmontowana niejako została perspektywa kolejnych odczytań z jej wciąż ponawianymi reinterpretacjami; zarazem jednak owa historyczna egzystencja słowa poetyckiego zostaje podniesiona do rangi symbolu i świadectwa życia Słowa Bożego. Dokonujące się w ten sposób usensownienie zjawiska nie przynosi jednakże jego ujednoznacznienia: wyższa prawda nosi miano „najnieskończonej”, historia zbawienia została tu przywołana nie w aspekcie swego celu, lecz w aspekcie swego nieustannego stawania się.

§ 4. RÉSUMÉ

Rozważania nasze wykazały, że zaczerpnięta z przedmowy Norwida do *Vade-mecum* formuła o „poezji w fazie krytycznej” w dwojakim sensie dotyczy również samego tego cyklu: *Vade-mecum* jest poezją w krytycznej roli i w krytycznej sytuacji. Będąc dziełem surowego obrachunku z epoką i z poezją, nie wychodzi ono jednak od jakiejś swoistej, ściśle określonej i zwartej koncepcji

⁴⁸ Por. polemiczny artykuł J. Markiewicza *Inwalida intencji* („Poezja” 7:1971 nr 9 s. 99–102), jak również R. Fiegutha *Norwid a atmosfera literacka naszych lat*. W: R. Olesch, H. Rothe (Hg.). *Fragen der polnischen Kultur im 20. Jahrhundert. Vorträge und Diskussionen der Tagung zum ehrenden Gedenken an Alexander Brückner*. Bonn 1978 s. 68–86. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen. Bd. 14, 2).

poetyckiej, która realizuje się jedynie w sprzeciwie wobec innych modeli poezji, lecz poprzez swoją strukturę unaocznia krytyczną fazę poezji, własną historyczną zmienność i przemijalność. Analiza obecnych w cyklu odniesień do teraźniejszości, przeszłości i przyszłości pokazuje, że w miejsce konkretnego, skryzalizowanego programu poetyckiego Norwid występuje z koncepcją permanentnego procesu poetyckich przeobrażeń, z koncepcją, która nie wyklucza możliwości całkowitego unieważnienia poezji, również i własnej, i która tę własną poezję doprowadza do „stanu krytycznego”. Przyjmując taką interpretację, zyskujemy nową przesłankę odpowiedzi na pytanie zarówno o historycznoliteracką przynależność cyklu, jak i o przyczyny obecnej aktualności Norwida.

Jeśli prawdą jest, że w ostatnich latach dokonała się przemiana w świadomości literackiej, w której wyniku wizję rozłamu pomiędzy tradycją a sztuką współczesną zastąpił obraz rozwojowej ciągłości, łączącej wiek XIX z literaturą naszych czasów, to w świetle tym staje się jasne, dlaczego Norwidowska koncepcja procesu rozwojowego poezji jest dziś tak bardzo na czasie, bardziej niż awangardowe zakusy na to, co niewyraźalne, i niż hermetycznie zamknięte antyświaty poetyckie świeżo przebrzmiałej „Moderne” (nowoczesności).

Mniej prosto przedstawia się kwestia właściwego usytuowania Norwida na historycznoliterackiej mapie XIX stulecia. Oczywiście, trudno nie dostrzec genetycznego związku jego – zdecydowanie antyromantycznej – koncepcji historycznego rozwoju poezji z myślą romantyzmu, i, to również niemieckiego. Rozpoznanie i bliższe określenie charakteru tych filiacji nie zostało jeszcze dokonane, a stanowiłoby z pewnością wdzięczne przedsięwzięcie badawcze⁴⁹. Uznanie tego faktu nie załatwia jednak problemu historycznoliterackiej funkcjonalizacji tej koncepcji. Próba jego rozwiązania nie może w żadnym wypadku polegać na zacieraniu rozbieżności pomiędzy *Vade-mecum* a ówczesną polską, a chyba i europejską świadomością literacką – w tym zaś kierunku zmierza postulat Zofii Stefanowskiej, zgodnie z którym mielibyśmy nasze pojęcie polskiego romantyzmu tak przekształcić, by objęło ono i Norwida⁵⁰. Bardziej przekonujące wydaje mi się umiejscawianie tego cyklu, powstałego w pierwszej redakcji w r. 1866, nie w nurcie literackiego realizmu (bo i z takimi też propozycjami można się było spotkać), lecz w kontekście przez realizm zdominowanej epoki, mianowicie wśród różnych, nie zawsze być może ze sobą powiązanych, załączków poetyckiej opozycji wobec realizmu.

⁴⁹ Obok gruntownego rozpatrzenia dyskusji Norwida ze znaną mu zapewne poprzez A. Cieszkowskiego myślą heglowską zasługiwałaby również, jak sądzę, na podjęcie sprawa jego związków z F. Schleglem – por. H. D. Weber. *Über eine Theorie der Literaturkritik. Die falsche und die berechtigte Aktualität der Frühromantik*. München 1971.

⁵⁰ Stefanowska, j.w.; por. również tej autorki *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W: *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Pod redakcją M. Bokszczanin, S. Trybera i E. Jankowskiego. Warszawa 1968 s. 423–460.

Włączenie dzieła w taką konfigurację stwarzałoby szansę wyrazistej funkcjonalnej interpretacji zarówno jego elementów romantycznych, jak i antyromantycznych, a także tych, które wykraczają poza tę alternatywę. Nie szłoby przy tym z pewnością o to, by wszystkie owe elementy w taki czy inny sposób koniecznie odnosić do realizmu – by więc np. elementy anty- i nieromantyczne jakoś kojarzyć z epoką realizmu, w romantycznych zaś widzieć chęć bezpośredniego funkcjonalno-opozycyjnego przeciwstawienia się realizmowi jako dominującemu nurtowi tej epoki. Trzeba raczej przyjąć możliwość, że *Vade-mecum* posiada również i takie aspekty, które w ogóle w żaden istotny sposób nie odnoszą się do realizmu i nie odpowiadają na pytania, które on stawia, lecz od początku pozostają w funkcjonalnym – pozytywnym lub negatywnym – związku z innymi niż realizm i alternatywnymi wobec niego nurtami literackimi. Można by tu wskazywać z jednej strony ujawniającą się w *Vade-mecum* zdecydowaną niechęć do schyłkowej fazy polskiej literatury romantycznej, z drugiej zaś nawiązania do francuskiego parnasizmu czy symbolizmu, o których tyle mówią polskie komparatystyczne studia nad Norwidem.

Tego rodzaju – przynajmniej – dość skomplikowana historycznoliteracka lokalizacja cyklu stara się uniknąć błędu zaliczenia tego dzieła, poprzez które Norwid w oczywisty sposób chciał wyciągnąć konsekwencje z literackiego, moralnego i politycznego bankructwa polskiego romantyzmu i dokonać zwrotu w polskiej poezji – do literatury romantycznej. Lokalizacja taka tłumaczyłaby też negatywne przyjęcie, jakiego *Vade-mecum* doznało ze strony swych nielicznych ówczesnych czytelników, którzy w końcu nie widzieli nawet potrzeby jego opublikowania. Wreszcie niezłe zdaje się ona komponować z późniejszymi dziejami pozytywnej recepcji najpierw poszczególnych wierszy *Vade-mecum*, wtopionych w pozostałą lirykę dojrzałego Norwida, później zaś, po II wojnie światowej, całego tego cyklu w jego integralnym kształcie.

Przeł. Jan Gotfryd
Przejrzał Stefan Sawicki

POETRY IN A CRITICAL PHASE
CYPRIAN NORWID'S POETIC CYCLE *VADE-MECUM*
(translated from the German by Jan Gotfryd)

SUMMARY

The text has been conceived as a preface to the bilingual, Polish and German, edition of Norwid's *Vade-mecum* (VM). Section (1), "Contemporary literature and its new attitude towards the literary past", tries to characterize the ways in which VM might be interesting in the context of new tendencies in post-war German poetry. It deals with the problem of a delimitation of literary past and literary present. Newly present developments in literature can repress

certain earlier "modern" literary phenomena into the domain of past literature, but the opposite tendency is possible, likewise: New literary developments can, and actually do, imply an increased receptivity towards older literature, can redefine the beginning of contemporary literary tradition. Norwid's VM (1866) is introduced as a potential "new" point of departure to a present current of poetry seeking other devices of expression and other functions than the poetry of the "modernité" of Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Gottfried Benn etc.

This proposal of a German reception of Norwid's VM is followed by an outline of selected phases and aspects of Norwid's posthumous reception in Poland and the reception of his VM. Before the two world wars, VM existed only as a number of poems from Norwid's mature phase as a poet, as a phase of his poetical biography and as a certain myth and legend. Only with the post-war editions of the whole collection in its original arrangement (as far as it has been preserved) has VM gained the status of a literary fact as a poetic cycle. (Section (2), "Some aspects of Norwid's reception").

Section (3), "Structure and themes of a 'poetry in a critical phase'", deals with the double sense of Norwid's own formula of poetry being "in a critical moment". Firstly, the work refers to a critical moment of the history of poetry. "Poetry, as an energy, survives any time conditions, but it does not necessarily survive them as art" (Norwid). The semantic construction of VM is based not on a new and static conception of poetry opposed to older, romantic and post-romantic ones, but rather on a specific relation to the unended, on-going process of the history of poetry. To use common semiotic terminology, VM is an index sign and an icon sign of this process. Being an index sign of it, it is itself subject to historical change, to the passing by of historical time. But being an icon sign of the process, it likewise gains a level exterior to or above history. Hence an orientation or set (*Einstellung*) of its linguistic means on contemporary actuality ("time conditions") as well as on unresolvable ambiguity. Hence the construction of the cycle's lyrical subject as a weak "invalid of intention" as well as a prophet of the future of poetry. Hence, finally, the conflict of centrifugal and centripetal tendencies in the composition of the cycle, the conflict of a "fortuitous" arbitrariness in the arrangement of the poems with clear generic qualities in the sense of a real poetic cycle.

As an index and an icon of the history of poetry, VM is full of allusive hints evoking "all" stages of Western poetic and artistic tradition, as well as contemporary Polish and European poetry. There are allusions to a future of poetry, too, but to a lesser degree than is frequently supposed. Its future aspect lies mainly in its being conceived as an icon of the on-going literary and poetic process.

But secondly, VM is "in a critical moment" in one more sense. It is itself a criticism of the poetry and the conditions of its time in their stylistic, moral, social and political dimensions.

In the concluding Section (4), an attempt is made to situate VM within literary history. VM is definitely not romantic poetry, even if we bear in mind the differences of Polish romanticism from English or German romanticism. Neither is VM realistic poetry, if there is any such thing as realistic poetry. But apparently, VM belongs to the period dominated by literary realism, more precisely to the oppositional and minority currents within the realistic period. This does not mean that its literary intentions have to be thoroughly understood as a critical answer to dominant realism. Much more evident is its polemical attitude towards Polish post-romantic opposition to literary as well as moral, social and political realism, without resulting in a clear plea for the latter.