

ADAM CEDRO

O *LEGENDZIE* CYPRIANA NORWIDA

W ostatnim z listów, jakie w r. 1852 przesłał Norwid Michalinie Dziekońskiej, można znaleźć poetycki opis fresku znanego pod nazwą *Mater Admirabilis*. Ów deskryptywny fragment – wyodrębniany jako *Legenda* – wymaga się komentarza, który rozpisać można na trzy zespoły zagadnień. Pierwszy z nich musi dotknąć problematyki rozstrzygnięć edytorskich, na mocy których wydziela się i opatruje wspomnianym tytułem wyłącznie opisową część listu. Następnie należałoby podać podstawowe informacje o samym fresku oraz podjąć próbę ustalenia prymarnych znaczeń, jakie można wiązać z przedstawionymi na nim przedmiotami, towarzyszącymi postaci Maryi. Wreszcie trzeba się ustosunkować do dokonanej przez Norwida interpretacji wizerunku, modyfikując przy tej okazji istniejący już komentarz Juliusza Wiktora Gomulickiego¹.

1.

Do Michaliny Dziekońskiej

[Paryż, st. poczt. 19 września 1852]

WSTĘP

Że zrobiłem Pani chwilową przykrość – posyłam tę legendę – którą proszę porzucić gdzie na boku, a czytając nie myśleć naprzód, że proszę o odpowiedź, że mam cień najlżejszy niedobrowolności dla Pani, że czegokolwiek bądź chcę o d ś w i a t a, bo zaprawdę piszę to z błogością taką, jakiej życzyłbym najpotężniejszym

¹ C. N o r w i d. *Dziela zebrane. Wiersze*. T. II. *Dodatek krytyczny*. Opracował J. W. Gomulicki. Warszawa 1966 s. 438-442 (dalej cyt. *Komentarz*, z podaniem strony).

i najbogatszym na świecie. Bo Bóg i Ojciec mój najdroższy nie zapomina nikogo na planecie – więc bywa, że jestem tak szczęśliwy jak mało dziś. A że zrobiłem Pani przykrość, i wiem o tym, więc poświęcam Pani tę legendę.

Jeśli co gorzkiego i ironicznego w niej, to nie moja wina – nikt pisząc np. o pieprzu nie może powiedzieć, że jest z cukru. Kiedy się mówi o rzeczach ironicznym ironicznym, mówi się wedle prawdy rzeczy. A ja powtarzam Pani, że dziś bardzo szczęśliwy jestem i życzyłbym wielu najmożliwszym, aby tak byli weseli i tak im niczego nie zbywało.

LEGENDA

Przyjdzie taki czas, kiedy wiele rzeczy, które się wydaje, że nie wiedzieć co są, że oto są b r e d n i e, a po francusku mówiąc, że są m i s t y c z n e g a d a n i n y p r ó ż n i a k a – że, mówię, wiele biednych naszych polskich m a r o t będą i w eleganckiej a uczonej Francji zrozumiane!

Wtedy ludzie będą wiedzieli, że zakonnica, co tam oto sobie w Rzymie dalekim, Polski ani znając, malowała *Mater-admirabilis*, wiedziała więcej o sprawie tej wedle Chrześcijaństwa niż wiele głów uczonych. A najszanowniejsza Matka M[akryna] jest nieskończenie wykwiłtne smaku osobą i wielką znawczynią w rzeczach najgłębszej estetyki. Mój Boże! ta prosta Matka, co tak lubi kapustę sadzić?...

Oto siedzi na tronie Królowa w kolorach narodu – po lewej stronie kądziel, M a r t a. Po prawej stronie te lilie, które n i e p r z ę d ą, ale piękniejsze od Salomona w chwale swojej, M a r i a.

A Królowa-Korony-Polskiej przedzie nić czynnego życia Marty w stronę Marii...

I doprzęda już do połowy...

I zadumała się...

I nachyliły się lilie pączkami swymi ku lewej stronie, ku kądzieli...

I zadumały się tak, jak sama P r z ą d k a, i są w pełni rozwinięcia.

I obrócona jest książka, jakoby czytania period nastąpił...

*

Kiedy to będą wiedzieć, to będą wiedzieć, że sztuka jest mniej lub więcej dojrzałym w i d z e n i e m, w miarę jak sztukmistrz jest mniej lub więcej dojrzałym Chrześcijaninem.

A jak to będą wiedzieć nie dla zabawki, jak dziś, ale dla prawdy, to t a k stanie sztuka przy progu Kościoła, obrzucając mury i kupolę jego bluszczem lekkim.

A jak sztuka t a k stanie, to t a k stanie wszelka praca, a jak wszelka praca tak stanie, to wszelki trud i ucisk rozraduje się z Boga mojego Jedyne... i b ę d z i e w o l n o ś ć!

*

Wtedy – bardzo dumną i zarozumiałą rzecz tu Pani piszę na pamiątkę – wtedy ja będę miał grób taki piękny, zobaczy Pani, taki piękny, jak nigdy mieszkania nie miałem, a choć pono trudno mi będzie jednego obrazu skończyć – powiem jak Correggio: „*Anche io son pittore!*”

Ale teraz – to nic – teraz kto to przeczyta, to albo powie: „Cóż nowego?” – albo dla zabawki uradowania się myślą poduma o tym – albo powie: „Dzieciństwo!”, w duchu nie

mogąc zaprzeczyć, że tak jest. Albo mię policzy do tych zarozumiałców i wariatów, których już tyle wymarło w Polsce i za Polską... Albo powie (jeżeli jest *du parti de l'ordre*), że taki człowiek jest niebezpieczny, socjalista, i że dobrze by go zatracić powolnym prześladowaniem, bo to Pan Bóg tak czyni, chociaż Żydzi, dzieci tak w beczkach igłami natkanych tarzając, także mówią, że to przyjemnie Panu Bogu.

Ale kiedyś – tam – kiedyś...

Zobaczy Pani, jaki będę miał grób.

C. K. Norwid

1852 roku, Paryż²

Powyższy list opublikowany został po raz pierwszy przez Zenona Przesmyckiego w r. 1932 w jedenastym numerze „Drogi”, a pięć lat później doczekał się przedruku w zbiorowej edycji twórczości epistolarnej Norwida³. Ponieważ Miriam miał do czynienia z zaginionym w latach następnych rękopisem listu, można by oczekiwać, że utrwalony w pierwodruku tekst powinien obowiązywać również innych wydawców. Tymczasem wersja, jaką w *Pismach wszystkich* proponuje Gomulicki, różni się drobnym szczegółem – wprowadzeniem dodatkowego podziału graficznego listu, dokonanego za pomocą arbitralnie wstawionego asterysku, bezpośrednio przed fragmentem opisowym, zaczynającym się od słów „Oto siedzi...” Wyodrębniony w ten sposób z wielowątkowego dyskursu poetycki opis fresku dodatkowo usamodzielnia się. Można, co prawda, starać się usprawiedliwić taki zabieg odmiennością stylistyczną tej części listu, która umożliwia nawet drukowanie jej jako odrębnego tekstu Norwida⁴. Należy jednak zastanowić się, w jakim stosunku do całości listu pozostaje *Legenda* i na ile uprawomocnione może być utożsamianie jej z „poemacikiem prozą” o wizerunku *Mater Admirabilis*. Uwagę naszą skupiają przede wszystkim odautorskie decyzje, wyraziście

² Cytuję według wydania: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1-11. Warszawa 1971-1976. T. 8: *Listy. 1839-1861*. Warszawa 1971 s. 179-181 (dalej cyt. PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę). Drobną zmianą dotyczy układu graficznego listu (pominięcie jednego asterysku) ze względów, o których piszę dalej. Gwoli ścisłości należy dodać, iż list ten nie został opublikowany przez Gomulickiego na podstawie pierwodruku (zob. PWSz 8, 516), lecz według edycji następnej, o czym świadczy zwykłe porównanie tekstów.

³ C. N o r w i d. *Wszystkie pisma po dziś w całości lub fragmentach odszukane*. T. VIII: *Listy*. Wydanie i nakład Z. Przesmyckiego. Cz. I. Warszawa 1937 s. 131-133.

⁴ Po raz pierwszy tekst pojawia się jako odrębny utwór w: C. N o r w i d. *Okruchy poetyckie i dramatyczne*. Zebrał i opracował J. W. Gomulicki. Warszawa 1956 s. 62. Tam też można znaleźć pierwszą wersję komentarza. Zob. również N o r w i d. *Dziela zebrane*, t. I (*Wiersze*) s. 349 oraz PWSz 1, 211.

delimitujące tekst listu na dwa zasadnicze człony: samą *Legendę* oraz odnoszący się do niej *Wstęp*. Metatekstowy charakter tych określeń nie powinien zostawiać żadnych wątpliwości, w którym miejscu właściwa wypowiedź się rozpoczyna⁵. Kłopot pojawić się może przy próbie ustalenia końcowej granicy *Legendy*. Ma to związek z wprowadzeniem w dalszej części listu dwu działów graficznych, z których pierwszy występuje po fragmencie opisowym, drugi zaś parę zdań dalej, po wyrażeniu „i b ę d z i e w o l n o ś ć!” Ewentualnym sygnałem końca *Legendy* może być również zamykający list podpis Norwida⁶. Uzasadniając wybór któregoś z wariantów, trzeba się odwołać do wewnątrztekstowych informacji określających charakter przesyłanej Dziekońskiej wypowiedzi. Chodzi m.in. o dwa zdania ze *Wstępu*, w których poeta usprawiedliwia obecność elementu tworzącego dysonans ze sferą oczekiwań adresatki:

Jeśli co gorzkiego i ironicznego w niej, to nie moja wina – nikt pisząc np. o pieprzu nie może powiedzieć, że jest z cukru. Kiedy się mówi o rzeczach ironicznym ironicznym, mówi się wedle prawdy rzeczy. [...]

Nietrudno zauważyć, że w wyodrębnionej przez Gomulickiego i opatrzonej tytułem *Legenda* części listu sygnalizowanych składników – goryczy i ironii – nie ma; pojawiają się one w innych partiach listu⁷. Wobec tego można

⁵ Z uwzględnieniem *Wstępu* drukował Gomulicki początek *Legendy* w *Dzielnach zebranych*, rozróżniając jednak poszczególne partie tekstu odmienną czcionką. W PWSz nie znajdujemy żadnej wzmianki, że decyzja przyporządkowania tytułu *Legenda* fragmentowi opisowemu listu pochodzi od edytora.

⁶ W. Smaszcz w swej analizie („*Legenda*” (*Pierwsze czytanie*). „*Poezja*” 18:1983 z. 4-5 s. 175-179) zdecydowanie oddziela ostatnią część listu „ze względu na jej stricte prywatny charakter” (s. 177). Dalej czytamy: „Trudno w tym miejscu poddawać gruntownej krytyce pełną wersję *Legendy*, myślę jednak, że na tej «redukcji» sam wiersz nie tylko nie stracił, ale przeciwnie, oderwany od kontekstu, zyskał na uniwersalności i może być omawiany jako przykład rzadkiej w twórczości Norwida liryki czystej. Autor *Promethidiona* – jak wiadomo – niezmiernie rzadko bywał wyłącznie czystym artystą słowa, gdyż zazwyczaj z za poety czy wespół z poetą przemawiał obywatel i wychowawca”. Wydaje się, że mamy do czynienia z niezbyt poprawnym metodologicznie chwytem wyrywania utworu z najbliższego mu kontekstu po to tylko, by „pasował” on do wcześniejszych założeń interpretującego – w tym przypadku wyizolowany opis poetycki ma stać się przykładem „poezji czystej”[?]. Teza to zbyt pochopna – przynajmniej wobec *Legendy*.

⁷ Warto także zwrócić uwagę na pierwsze zdanie *Wstępu*, w którym znajdują się kolejne sygnały świadczące o tym, że przesyłana *Legenda* nie ogranicza się do części opisującej fresk. Formułowane przez poetę zastrzeżenia („proszę [...] czytając [legendę – przyp. A. C.] nie myśleć naprzód, że proszę o odpowiedź [...] że czegokolwiek bądź chcę od świata”) wskazują, iż równie ważne miejsce w tekście wypowiedzi zajmują wątki osobiste, wpływające z aktualnej sytuacji egzystencjalnej autora listu.

wysunąć sugestię, by *Legendę* traktować jako wypowiedź obejmującą całość listu, natomiast przy ewentualnym oddzielnym publikowaniu mieszczącego się w jej wnętrzu opisu najlepiej zrezygnować z takiego tytułu, a poprzestać na oznaczeniu utworu incipitem. Posłużyć się też można określeniem innym (np. *Z Legendy*), zaznaczając jednak przy tym, że taki tytuł pochodzi od edytora. Choć bowiem ten ważny fragment zajmuje odrębne i centralne miejsce w *Legendzie*, wypada zauważyć, że po przyjęciu pewnej optyki interpretacyjnej traktować go można jako specyficzny argument, w określony sposób łączący się z zasadniczym tematem wypowiedzi – zagadnieniem losu artysty, pragnącego uczestniczyć w procesie kreowania dzieł wyrastających z głębokiego zrozumienia przesłania chrześcijańskiego w epoce, która takiej działalności nie sprzyja. Osobiste doświadczenie zostaje zobiektywizowane na drodze wykreowania pewnej idealnej sytuacji biograficzno-twórczej, mającej prawo zaistnieć dopiero w nieokreślonej przyszłości („kiedyś – tam”). Konsekwentne wykorzystywanie futurum jest nie tylko jeszcze jednym dowodem na to, że przesłana Dziekońskiej wypowiedź jest tekstem spójnym. Silne wychylenie się ku przyszłości ma jednocześnie wyznaczyć perspektywę, z której w sposób pełny odczytać będzie można przesyłaną „dziś” legendę, zadośćuczynić słuszności głoszonych „kiedyś – tam” poglądów i wypływających z nich postaw. Aby to jednak mogło nastąpić, muszą zająć istotne przekształcenia w pojmowaniu przez społeczność odbiorców związków między religią a różnymi dziedzinami życia zbiorowego. „Wtedy – bardzo dumną i zarozumiałą rzecz tu Pani piszę n a p a m i ą t k ę [podkr. A. C.] – wtedy ja będę miał grób taki piękny, zobaczy Pani, taki piękny, jak nigdy mieszkania nie miałem [...]” – w tym właśnie miejscu musi się rodzić gorzyc i ironia „legandy o pięknym grobie”⁸.

Takie zorientowanie tematyczne przesłanej Dziekońskiej wypowiedzi powoduje, iż trudno doszukać się w niej cech znamionujących genologiczny wzorec legendy, opowiadania o życiu świętych, męczenników i apostołów czy o cudownych wydarzeniach, jakie towarzyszyły ich ewangelizacyjnej aktywności. W twórczości Norwida spotykamy kilka legend sensu stricto – dość wspomnieć *Dwa męczeństwa* czy *Amen*. Nic także nie stoi na przeszkodzie, by i sam opis fresku uznać za taką minilegendę, medytację nad życiem Maryi, stanowiącym wzór dla chrześcijan wszystkich epok. Jeżeli jednak

⁸ Określenie „na pamiątkę” pojawia się również w wierszu dedykacyjnym poprzedzającym inną legendę – *Bransoletkę*. Motyw „pięknego grobu” powraca m.in. w późniejszym o kilka lat utworze – *Deotymie*. *Odpowiedź*: „Pani! – prorokom-zmarłym groby staw, a sute”.

zastanowić się, do jakiego typu utworów należy – traktowana jako całość listu – *Legenda*, uwagę należy skierować w stronę innych tekstów Norwida, opatrzonych tymże określeniem, a dość daleko odbiegających od modelu hagiograficznego (*Garstka piasku*, *Cywilizacja*, *Bransoletka*). Od legend wierszowanych różni je przede wszystkim pierwszoosobowy tok opowiadania, konstrukcja narratora, który jest uczestnikiem, obserwatorem i komentatorem dziejących się współcześnie zdarzeń, mających stanowić exemplum postaw i wartości preferowanych w XIX stuleciu. Zespół przekonań ideowych, jakie wypływają ze świadomego uznania prymatu chrześcijańskiej hierarchii wartości, staje się w tych utworach ową trzciną z Apokalipsy, którą mierzy się XIX-wieczną świątynią i tych, co się w niej modlą (np. w *Bransoletce* probierzem takim jest stosunek do sakramentów). Być może, na taki typ legend należy spojrzeć w perspektywie przywołania etymologii nazwy gatunku, tego, co winno być przeczytane, jako na zapis diagnozy postawionej terażniejszości i zwrócony ku „korektorce wiecznej” testament – cedowany i legowany współczesnym i przyszłym odbiorcom.

W pewnym związku z przedstawionymi powyżej uwagami pozostaje kwestia genetycznych uwarunkowań *Legendy*. Według Gomulickiego miałyby ona (jako poetycki opis fresku) stanowić swoisty rewanż za ofiarowaną poecie latem 1852 r. przez Michalinę Dziekońską palmę⁹. Świadectwem takiej zależności miałyby być list wcześniejszy, w którym można znaleźć następującą obietnicę:

Wkrótce przeszlę Pani Najdziwniejszą - Przładkę za Najdziwniejszą - Piastuneczka.

Tymczasem słucham, jaką litanię szepcą liście palmowe kołysząc się. [...] ¹⁰.

Na podstawie tych dwóch zdań wydawca sugeruje, że Norwid „upragnioną przez siebie palmę [...] nazwał po swojemu Najdziwniejszą-Piastuneczka”¹¹. Jakkolwiek przypuszczenia tego nie sposób obalić¹², warto zauważyć, że

⁹ Zob. *Komentarz* s. 438-439.

¹⁰ List do Michaliny Dziekońskiej z 10 août 1852 r. PWSz 8, 175.

¹¹ Zob. *Komentarz*, jw. Gomulicki powtarza tu przypuszczenie Miriama, zob. „Droga” 1932 nr 11 s. 940.

¹² Jedynym w zasadzie argumentem przeciwko takiemu przyporządkowaniu może być cytowany przez Gomulickiego (PWSz 8, 515) list Dziekońskiej do Adama Krechowickiego, w którym autorka przywołuje drugie z przytoczonych tu zdań. Zauważmy, że autorka nie wspomina nic o tym, by poeta miał nazwać w jakiś sposób otrzymaną palmę. Zob. A. K r e c h o - w i e c k i. *O Cyprianie Norwidzie. Próba charakterystyki, przyczynki do obrazu życia i prac poety, na podstawie źródeł rękopiśmiennych*. T. II. Lwów 1909 s. 192.

łączy oba „dziwności” przyimek („za”) nie musi wskazywać jedynie na relację wymiennosci, w jaką wchodzić by miały oba „dobra”. Można spróbować rozumieć go inaczej: jako część wyrażenia określającego funkcję, którą pełnić ma ofiarowywany przedmiot¹³. W takim ujęciu określenie „piastuneczka” znaczyłoby tu tyle, co „opiekunka”, „orędowniczka”, „patronka”, i zwracałoby uwagę adresatki na pewne wartości, jakie w jej życie religijne wnieść by mógł wizerunek *Mater Admirabilis* („Prządki”), nie odnosiłoby się zaś do szumiącej palmy. Przyjęcie takiej możliwości interpretacyjnej podważa tożsamość przedmiotu obietnicy – w której mogło chodzić o jakiś obrazek bądź kopię fresku – z przesłaną za jakiś czas wypowiedzią listowną. Tym samym zakwestionowaniu musi ulec argument genetyczny Gomulickiego za wiązaniem tytułu *Legenda* z wyodrębnionym z listu fragmentem opisowym. Do zagadnienia roli, jaką pełni w Norwidowym tekście motyw *Mater Admirabilis*, powrócimy w dalszych rozważaniach.

2.

Fresk przedstawiający *Najświętszą Pannę w świątyni*, nazywany pierwotnie *Madonną z Lilią* (*Madonna con Giglio* lub *Madonna del Giglio*), znajduje się dziś w oddzielnej kaplicy, zbudowanej w jednym z korytarzy klasztoru Sacré Coeur, Trinità dei Monti w Rzymie¹⁴. Relacja o powstaniu wizerunku – mimo pewnej naiwności – wydaje się na tyle ciekawa, że warto chyba ją przytoczyć.

W maju 1844 r. zakonnice, jak zwykle, siadły w czasie rekreacji półkolem z robotami w krużganku klasztornym. Rozmowa toczyła się swobodnie o Matce Boskiej, o jej miesiącu, tak uroczyste w Rzymie obchodzonym, gdy nagle furtianka zawezwała przełożoną do rozmównicy. „O, gdyby tak Matka Najświętsza sama zesłała do nas i zajęła miejsce naszej Matki” – zawołała jedna z sióstr. Na te słowa młoda, 22-letnia postulanka, Paulina Pordian, podniosła oczy i mimo woli skierowała je na zagłębienie, rodzaj framugi, znajdujące się w ścianie naprzeciw miejsca zajmowanego przez przełożoną. Najświętsza Panna w świątyni od dzieciństwa była ide-

¹³ Potwierdzałby taką możliwość *Słownik wileński*. Pod hasłem „Za” czytamy: „12) zamiast jako. Przysłał mi to za dar, za upominek”.

¹⁴ Przypomnijmy, iż dom, w którym w latach 1847-1848 mieszkał w Rzymie Norwid, znajdował się przy via Felice 123 (dzisiejsza via Sistina), a więc ulicy kończącej się kilkaset metrów dalej, właśnie na Trinità dei Monti. Zob. B. B i l i Ń s k i. *Norwid w Rzymie*. W: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23-25 września 1971*. Pod redakcją M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1973 s. 165-170.

alem Pauliny, a teraz to, czym była dla jej duszy, stało w jednej chwili przed jej oczami w formie obrazu. Oto ujrzała Najświętszą Panią z lilią i wrzecionem, zajmującą miejsce przełożonej. Pomysł był gotów, ale jak go urzeczywistnić? Przełożona zachęcała postulantkę do dzieła, choć Paulina nigdy *al fresco* nie malowała. Może przewidując, że się to malowidło nie uda, chciała w upokorzeniu wypróbować jej cnotę. W najgorszym razie zdrapiemy mur i na nowo otynkujemy, myślała sobie. Dnia 1 czerwca Paulina rozpoczęła pracę – i rzeczywiście... po 20 dniach powstało coś, co wydawało się potwornym w kolorycie... Każdy patrzył z przerażeniem na malowidło, a Paulina z pokorą i spokojem znosiła tę przykrość. Jeden tylko murarz powtarzał: „To delikatny kwiat, rosą jeszcze okryty, czekajcie!” Zakryto więc framugę firanką i czekano. Gdy po pełnym wyschnięciu odkryto ścianę, ukazała się dziewicza postać Najświętszej Pani tak urocza, że ze wszystkich ust i serc wyrwało się samorzutnie: *Magnificat!*¹⁵

Według niektórych źródeł nazwę *Mater Admirabilis* miała nadać wizerunkowi matka Makryna Mieczysławska¹⁶, która w początkowym okresie swego pobytu w Rzymie mieszkała u sióstr Sacré Coeur¹⁷. Ona też pierwsza zaczęła darzyć wizerunek szczególnym nabożeństwem. Za jej namową i zachętą francuski misjonarz, o. Blampin, odprawił w listopadzie 1846 r. przed obrazem nowennę, po której w sposób cudowny odzyskał głos. To wydarzenie

¹⁵ *Święta Magdalena-Zofia Barat*. Kraków 1925 s. 63-67 (pisownię modernizuję). Tutaj też można znaleźć czarno-białą reprodukcję fresku, wzbogaconego koroną i naszyjnikami. Podstawowym źródłem jest jednak książka ks. Alfreda Monnina *Mater Admirabilis ou les quinze premières années de Marie Immaculée*. Paris 186[?], skąd zaczerpnięta jest zresztą cytowana historia (s. 20-23). Licząca kilkaset stron książka zawiera cykl medytacji skupionych wokół wizerunku *Mater Admirabilis*. Są one przeplatane różnorodnymi cytatami: oficjalnymi wypowiedziami i dekretami Piusa IX na temat kultu, opisami cudownych wydarzeń, fragmentami dzieł mistycznych i apokryfów przedstawiających dzieciństwo Maryi itd. Jako całość dzieło to stanowi niezwykle cenne świadectwo dynamiki rozszerzania się kultu *Mater Admirabilis*. Niestety, wspomniane źródło pomija milczeniem nazwisko postulantki, która malowała fresk. Trudno więc definitywnie ustalić, czy nazywała się ona Pordian czy Perdrau (taką wersję spotykamy m.in. w książce ks. S. Załęskiego *Żywoć Czcigodnej Matki Magdaleny Zofii Barat Założycielki Towarzystwa Sióstr Najśw. Serca Jezusowego [...]*. Kraków 1885 s. 382-383. Odpowiedzi pewnej mogłoby udzielić jedynie archiwum klasztoru Trinità dei Monti.

¹⁶ Zob. np. Z a ł ę s k i, jw. Charakterystyczne, że takie twierdzenie występuje w źródłach polskiej, głównie XIX-wiecznych, odznaczających się apologetycznym stosunkiem do Mieczysławskiej. Potwierdza je jednak demaskatorska książka ks. J. Urbana *Matka Makryna Mieczysławska w świetle prawdy* (Kraków 1923 s. 71). Źródła obcojęzyczne utrzymują, że nazwę tę nadał freskowi Pius IX, zob. M o n n i n, jw. s. 23; M[atka] Janet Erskine S t u a r t. *Towarzystwo Najświętszego Serca Jezusowego (Sacré Coeur)*. *Szkic charakterystyczny*. (Przekł. z ang.). Warszawa 1922 s. 64. Osobiście skłonny jestem opowiedzieć się za wersją „polską”, podniesioną w godności dekretem Piusa IX.

¹⁷ Sprostujmy przy okazji określenie autorki fresku „sercanką” (zob. *Komentarz* s. 441). Nazwa taka nie odnosi się do sióstr z Towarzystwa Sacré Coeur, lecz do innego zgromadzenia (Zgromadzenia Sióstr Służebnic Najświętszego Serca Jezusowego).

dało początek niezwyklej sławie wizerunku *Mater Admirabilis*, poświadczonej kolejnymi cudami¹⁸. Kilkakrotnie nawiedził kaplicę Pius IX, opatrując cudowny obraz przywilejami odpustowymi. Na mocy jego dekretu z 1849 r. we wszystkich domach Towarzystwa Sacré Coeur miano obchodzić święto Matki Przedziwnej w dniu 20 października. Warto jeszcze dodać, że wspomniana kaplica stała „staraniem polskim”, zaś nad freskiem znajdował się napis w języku polskim: „Matko Przedziwna, módl się za nami”, który został zatarty w r. 1925¹⁹.

Przytoczone tu informacje nie mają służyć jedynie opisowi jednego z XIX-wiecznych poloników. Należy sobie uświadomić, że Norwid, oprócz tego, że widział cudowny wizerunek w czasie swego pobytu w Rzymie, musiał także w jakiś sposób ustosunkować się do fenomenu narodzin i dynamicznego rozwoju kultu *Mater Admirabilis*. Jako ortodoksyjny katolik i autor powstałej nieco wcześniej *Do Najświętszej Panny Marii. Litanii* nie mógł odnieść się z obojętnością do nadprzyrodzonych właściwości fresku, zwłaszcza że potwierdzały je wypowiedzi i dekryty papieskie. Może właśnie we wstawienniczych mocach obrazu należy doszukiwać się korzeni decyzji polecenia Dziekańskiej „Najdziwniejszej-Prządki” za szczególną Patronkę.

Akcentowana przez Norwida „przedziwność” wizerunku, pozostając w związku ze spolszczoną wersją tytułu *Admirabilis*, odnosi się także do symbolicznego i teologicznego wymiaru dzieła. Fresk ten wchodzi bowiem w ciekawą relację z tradycyjną ikonografią maryjną, koncentrującą się na najważniejszych momentach życia Matki Chrystusa – od Niepokalanego Poczęcia i Zwiastowania do Wniebowzięcia i Koronacji²⁰. Wizerunek *Najświętszej Panny w świątyni* należałoby zaliczyć raczej do grupy przedstawień podejmujących temat Dzieciństwa Maryi. Wydaje się, że stanowiąc pewną syntezę przekazywanych przez tradycję i ikonografię treści²¹, ujawnia aspekt

¹⁸ Zob. m.in. Jędrzej z Kowala [Jędrzejewski Alfons]. *Matka Makryna Mieczysławska. Wielka bohaterka Polski i Kościoła*. Częstochowa [b.r. wyd. II] s. 22-24; Monnin, jw. s. XIX, 23.

¹⁹ Jędrzej z Kowala, jw. s. 22; Zaleski, jw. s. 382.

²⁰ Cenną pomoc w zorientowaniu się w mnogości typów przedstawień maryjnych stanowią dwa pierwsze tomy *Ikonygrafii nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce* (redaktor serii ks. Janusz Stanisław Pasierb). Warszawa 1987. Podobną rolę spełnić może album Ornelli Casazzy *Życie Matki Boskiej w sztuce* (Firenze 1984).

²¹ Jedną z inspiracji młodej artystki mogła być *Protoewangelia Jakuba*. Zob. *Apokryfy Nowego Testamentu*. Pod redakcją ks. M. Starowieyskiego. T. I cz. I. Lublin 1986. O wczesnym okresie życia Maryi pisała również Maria z Agredy w dziele *Miasto święte*. Zob. również J. P. Silbert. *Żywot Najświętszej Maryi Panny Bogarodzicy*. Lwów 1845; E. Hauff-telle. *Życie Najświętszej Panny*. Wilno 1856.

nowy; obejmując poszczególne typy przedstawień wczesnego okresu życia Maryi (Nauczanie, Wstąpienie do świątyni), pokazuje je w ich czasowej konsekwencji, jako elementy integralnie włączone w ostatecznie uformowaną i dojrzałą do podjęcia przygotowanej przez Boga misji osobowość. Świadectwem przyjęcia takiej właśnie optyki odbioru jest następująca refleksja o obrazie *Madonny z Lilią*: „Mógłby on również nosić tytuł *Madonna o brzaśku*, albowiem zarówno światło rodzącego się dnia, jak i wyraźnie dziewczęcy wiek Najświętszej Paniienki zdają się zapowiadać zbliżającą się chwilę Wcielenia”²². Zanotujmy na marginesie, iż Norwid także dostrzega w wizerunku element „dojrzałości”, zwracając uwagę, że „lilie są w pełni rozwinęta”. Ustalając podstawowy zespół ewokowanych przez obraz znaczeń, odwołajmy się do jeszcze jednej interpretacji:

Przeczysta Dziewica siedzi skromnie i w skupieniu w progu jednej z bram świątyni jerozolimskiej; wzrok jej spuszczoney; ręce trzymające wrzeczono spoczęły na chwilę... bo oto się modli... Obok biała lilia pochyla się ku Marii, a księga u nóg jej, zapewne Pismo św., na pół otwarte, świadczy, że ciągle w nim szuka siły i światła. Cały ten obraz zda się mówić: Módl się i pracuj, a zachowasz niewinność²³.

Te z kolei uwagi można potraktować jako świadectwo odbioru ograniczonego siecią dość oczywistych skojarzeń, które wiążą znaczenia otaczających postać Maryi przedmiotów z wartościami pracy, niewinności i pobożnej lektury. Można by, co prawda, zarzucić zamykającemu wypowiedź wnioskowi pewien pragmatyzm, ale usprawiedliwia go najbliższy kontekst przytoczenia, w którym mowa jest o wychowawczym wpływie nabożeństwa do Matki Bożej na młodzież żeńską, pozostającą pod kuratelą Towarzystwa. Wśród książek poświęconych historii zgromadzenia i postaci jego założycielki świadectw podobnych znaleźć można więcej, co pozostaje nie tylko w związku z pedagogiczną aktywnością *Sacré Coeur*, ale i z głoszonym przez Magdalenę Zofię Barat ideałem ścisłego łączenia biegunów życia czynnego i kontemplacji.

Dodajmy jeszcze, że odgrywający dużą rolę w kompozycji obrazu motyw zamyślenia dopuszcza także możliwość uznania *Mater Admirabilis* „za pa-

²² S t u a r t, jw. s. 64-65. Dalej czytamy: „Jest to obraz oddający pod każdym względem wierny wyraz różnorodnych myśli odnoszących się do ostatnich beztroskliwych i pełnych pogody lat szkolnych młodego dziewczęcia, zanim ono wystawione zostanie na doświadczenia i próby duchowe”.

²³ *Święta Magdalena-Zofia Barat* s. 64.



ALIC.
PAULIE F.
184

tronkę życia wewnętrznego, za Tę, która przymkniętymi oczami zapatrzyła się w rzeczywistość Boga”²⁴.

3.

Pozostaje jeszcze do rozważenia sprawa Norwidowej interpretacji wizerunku *Mater Admirabilis*, na którą, nawiasem mówiąc, można również spojrzeć jako na jeden z efektów działalności twórcy *Promethidiona* na polu krytyki sztuki.

Wypowiedź Norwida różni się od przywoływanych już opisów fresku kilkoma elementami. Po pierwsze, zwraca uwagę silniejsza fabularyzacja tekstu; poszczególne składniki treściowe obrazu zaczynają budować określoną akcję, a przynajmniej stają się załączkami pewnej zdarzeniowości. Nie tworzą one jednak układu przyczynowego. Anaforyczność kolejnych zdań-zdarzeń zdaje się współorganizować synchroniczność przebiegu „dziania się” – synchroniczność paradoksalnie rozciągniętą w czasie dzięki wykorzystaniu form duratywnych, wzmocnionych serią wielokropków.

Odmienność drugą stanowi alegoryczna interpretacja motywów kądzieli i lilii, przypisująca im wartość znaczeniową dwóch typów postaw, reprezentowanych przez siostry Łazarza, Martę i Marię²⁵. Należy podkreślić, że odwołanie się do Ewangelii Łukasza (10, 38-42) jest najbardziej oryginalnym momentem tej interpretacji wizerunku. Norwid bowiem nie idzie tutaj ani za potoczną, ani za tradycyjną wykładnią symboliki wrzeciona i kądzieli, odwołującą się do poematu o dzielnej niewieście z Księgi Przysłów (31, 13-24)²⁶. Proponuje odczytanie inne, lecz również oparte na Biblii. Autorska opcja postuluje określony kierunek „przędzenia” aktywności życiowej, splecenia jej z nićmi kontemplacji, bogacącej duchowy wymiar człowieka. Podkreśleniu wartości *vita contemplativa* służy zręcznie wprowadzona parafraza słów Jezusa (Mt 6, 28-29; Łk 12, 27), określających, na czym polega

²⁴ Zob. A. M e r d a s RSCJ. *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*. Lublin 1983 s. 74.

²⁵ Andrzej Mierzejewski w artykule „*Kształtem jest miłości*”. *U źródeł Norwidowskiego pojęcia piękna*. („*Studia Norwidiana*” 5-6:1987-1988 s. 24) błędnie utożsamia postać siostry Łazarza – Marii z Marią Magdaleną, która – w tej interpretacji – staje się symbolem piękna i sztuki.

²⁶ Zob. np. hasło „Krosno tkackie i przyrządy do przędzenia” w: D. F o r s t n e r OSB. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990 s. 402-404.

piękno lilii, „które nie przędą”. Warto zwrócić uwagę, że fragment Kazania na Górze, do którego odniesiony został motyw lilii, mówi o ufności pokładanej w Bogu i o opiece, jaką otacza On człowieka (Mt 6, 25-34; Łk 12, 22-31). Te same motywy odnajdziemy w pierwszym akapicie *Wstępu do Legendy*. Doprawdy trudno zrozumieć, dlaczego Gomulicki uważa, że przedstawione na obrazie i porównane z postawą Marii lilie oznaczać by miały sztuki piękne. Podobną wątpliwość musi budzić sąd, iż w *Legendzie* „kądziel identyczna jest z pracą”. Raz jeszcze wypada podkreślić, że odmienność interpretacji Norwida polega właśnie na wykroczeniu poza oczywiste odczytanie symboliki przedmiotów przedstawionych (praca, niewinność). Wartość znaczeniowa tradycyjnych motywów maryjnych zostaje rozszerzona i wzbogacona poprzez oryginalne wykorzystanie kontekstu biblijnego, poprzez potraktowanie tych przedmiotów jako znaków upodmiotowionych postaw, nie zaś – jak chce Gomulicki – jako pojęć abstrakcyjnych (praca, sztuki piękne), określających niektóre dziedziny ludzkiej aktywności²⁷.

W pewnym związku z tak zinterpretowanymi motywami pozostaje kolejny przedstawiony na fresku przedmiot – umieszczona w pobliżu podnóżka książka. Znajduje się ona na pierwszym planie wizerunku, leży w koszu, jest otwarta, choć odwrócona grzbietem do góry. Tę konkretną książkę Gomulicki interpretuje jako „obraz biblijny, zaczerpnięty z Apokalipsy” i wyprowadza z tego dalsze wnioski²⁸. Sądząc po wymienionych przez autora komentarza elementach rzeczywistości przedstawionej na fresku, między którymi książki nie ma, swoją lekcję fragmentu opisowego *Legendy* musiał on oprzeć na barwnej reprodukcji wizerunku *Mater Admirabilis*, zamieszczonej w oddzielnym wydaniu *Litanii Norwida*²⁹, o czym zresztą informuje. Problem polega na tym, że książki na wskazanej reprodukcji być nie może, gdyż edytor druku poprzestał na zamieszczeniu podobizny jedynie górnej części fresku. W tej sytuacji zrozumiała jest aż taka dowolność interpretacji Gomulickiego³⁰.

²⁷ S m a s z c z, jw. s. 178 pisze: „Czytany przez pryzmat Biblii omawiany tu obraz ulega niespodziewanemu wzbogaceniu. Nie tworzy go już samotna Maryja, lecz grupa trzech osób: po obu stronach Matki Bożej zasiadają biblijne siostry: Marta i Maria”.

²⁸ Zob. *Komentarz* s. 442. Na niebezpieczeństwo utrwalania się takiej interpretacji wskazują końcowe uwagi, jakimi opatruje *Legendę* A. Merdas (jw.).

²⁹ C. N o r w i d. *Do Najświętszej Panny Marji Litanja*. Dunstable and London 1962.

³⁰ W rozwijaniu wątku apokaliptycznej księgi znacznie dalej posuwa się Smaszcz (jw.): „Nigdy nie mogę się oprzeć przed dreszczem jakiegoś wielkiego niepokoju, gdy czytam to zdanie: Kto godzien jest otworzyć księgę i złamać jej pieczęcie?” s. 178. Czyżby próbka „poezji czystej”? Znacznie sensowniej brzmią następne zdania: „Motyw książki, pojawiający się w

Jeśli chodzi o Norwidowy opis fresku, nie znajdujemy żadnych wyraźnych sygnałów, które świadczyłyby o alegorycznym interpretowaniu tego motywu. W ikonografii maryjnej książką taką jest na ogół Pismo święte, w scenach Zwiastowania przedstawiane często w postaci księgi otwartej na mesjańskim proroctwie Izajasza (7, 14). „Period czytania” stanowiły zatem istotne dopełnienie zidentyfikowanych wcześniej postaw, zaś wyróżnione przez poetę atrybuty (kądział, lilie i leżąca na podorędziu książka), razem wzięte, wyznaczałyby trzy główne wymiary przestrzeni, w której dojść może do osobowej „pełności rozwinięcia”.

Trzecia z sygnalizowanych odmienności interpretacji Norwida polega na odnalezieniu w obrazie cech odnoszących się do polskiej religijności maryjnej. W barwach szat *Madonny z Lilią* dopatruje się Norwid „kolorów narodu”, Matkę Przedziwną utożsamia z Królową Korony Polskiej. Jakkolwiek w ramach tradycji łączenie (czy wymiennosc) tytułów Maryi jest czymś naturalnym³¹, nasuwa się pytanie, czy rzeczywistość przedstawiona na fresku upoważnia do interpretacji wizerunku w kategoriach narodowych czy „królewskich”. Łatwo zauważyć, że „tron” pojawia się tylko w interpretacji Norwida (na fresku widzimy fragment oparcia); brak jest i innych, typowych dla ikonografii Maryi Królowej Polski atrybutów – berła czy mapy naszego kraju złożonej u Jej stóp³². Nic dziwnego więc, że gdy patrzy się dziś na wizerunek *Mater Admirabilis*, trudno o tak bezpośrednie skojarzenia. Przyglądając się z bliska freskowi dostrzec jednak można na wysokości głowy Maryi dwa gwoździe, na których kiedyś musiała być umieszczona korona. Jeśli dałoby się ustalić, czy ozdobiła ona zamyśloną sylwetkę *Madonny* przed r. 1852, znacznie łatwiej byłoby zaakceptować takie utożsamienie³³. Pomóc

zakończeniu *Legendy*, posiada wielki walor artystyczny. Przedostatni wers sygnalizował pełnię, doskonałość, harmonijną równowagę, sytuację, która z niepokojem każe oczekiwać finału. Wówczas następuje ostatni wers potwierdzający ową pełnię, a jednocześnie sugerujący powtarzalność sytuacji, jej trwanie w czasie [...]”.

³¹ Zob. np. J ę d r z e j z K o w a l a, jw. s. 22: „i wkrótce na słowo Papieża, wskutek modlitw Męczennicy polskiej przed Matką Boską Przedziwną, Królową Polską, staraniem polskim stanęła piękna kaplica”.

³² Zob. W. S m o l e Ń. *Królewskość Maryi w sztuce polskiej*. „Ateneum Kapłańskie” 52:1960 z. 3 t. 60 s. 376-391.

³³ I znów trzeba by sięgnąć do archiwów Towarzystwa. Niestety, dołączona reprodukcja fresku przedstawia Maryję bez korony. Jakościową różnicę odbioru wizerunku z królewskim atrybutem i bez niego ułatwia porównanie z wersją, o której mowa w przypisie 15.

W niektórych źródłach można spotkać wzmianki o kopii cudownego fresku, która znajdowała się w wielkim ołtarzu kościoła Bazyliańek polskich pod wezwaniem NMP Przedziwnej (dawniej San Guiliano ai Monti), zajmowanego do 1848 r. przez redemptorystów. W r. 1873 kościółek

tu może także pamięć o tym, że w środowisku polskich emigrantów w Rzymie obraz ten, w dużej mierze dzięki powszechnie uznanemu charyzmatowi Makryny Mieczysławskiej, musiał być świadkiem nabożeństw maryjnych, w czasie których litanijny zwrot uznający Matkę Chrystusa za Królową Korony Polskiej nieraz się pojawił³⁴. Tak więc choćby z tego ostatniego względu można uznać, że o dokonany przez Norwida utożsamieniu nie musiała decydować jedynie *licentia poetica*.

O ile na zagadnienie „królewkości” wizerunku można spojrzeć w aspekcie genetycznym bądź odnieść zasadność takiego przyporządkowania do określonej tradycji ikonograficznej, to znacznie poważniejszym problemem interpretacyjnym pozostają zidentyfikowane przez poetę w klasztornym fresku „kolory narodu”. Nie chodzi tu oczywiście o dokładne określenie rzeczywistych barw ubioru Maryi, lecz o związek symboliczny, pozwalający wprowadzić rzymską Prządkę w kontekst wyraźnie polski. Należy zatem zapytać, jaką funkcję pełni w utworze element „narodowy”, dlaczego Norwid sprzęga los Korony Polskiej z zamyśloną sylwetką *Mater Admirabilis*. Niestety, ten ważny problem nie został poddany analizie w komentarzu Gomulickiego. Przypomnijmy:

Wiersz jest oczywiście alegoryczny, a jego istotny sens, ukryty poza symbolami „kądzieli”, czyli pracy ręcznej, oraz „lilij”, czyli sztuk pięknych, polega na harmonijnym i uduchowionym pogodzeniu i połączeniu pracy ze sztuką, a więc na podjęciu tych samych idei, które Norwid wyłożył półtora roku wcześniej na kartach swego *Promethidiona*:

I tak ja widzę przyszlą w Polsce sztukę,
Jako chora g i e w na prac ludzkiej wieży –
Nie jak zabawkę, ani jak naukę,
Lecz jak najwysze z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła³⁵.

ten i klasztor zburzono. Dzięki uprzejmości pana Andrzeja Jastrzębskiego autorowi tych uwag udało się zobaczyć ową kopię w jednym z klasztorów w pobliżu Castel Gandolfo; znajdują się też tam nieliczne pamiątki po Makrynie Mieczysławskiej. Informację tę podaję ze względu na wyraźnie polski charakter kopii: na obramowaniu szat i przedmiotów towarzyszących sylwetce Najświętszej Pani w świątyni wpisana została w języku polskim tzw. modlitwa św. Bernarda, a nad głową Maryi umieszczona jest korona. Niestety, nie udało się ustalić, kto był autorem kopii, kiedy powstała i czy Norwid mógł ją widzieć w czasie swego pobytu w Rzymie.

³⁴ Dokumentuje to *Katechizm krótko zebrany i ułożony z rozkazu Klemensa VIII, Papieża, przez Kardynała Roberta Bellarmina*. Rzym 1844 s. 42. Wezwania tego nie znajdziemy jednak w tzw. *Katechizmie pośrednim* tego autora (Berlin 1855). Zob. również kazania A. Jełowickiego *Królowa Korony Polskiej* (Paryż 1856) oraz S. Wyrwas *Dzieje kultu N. M. P. Królowej Polski* (Lublin 1976).

³⁵ *Komentarz*, jw. s. 440.

Mimo iż intuicja, która pozwala łączyć problematykę ujawniającą się w poetyckim opisie fresku z zagadnieniami podniesionymi w *Promethidionie*, nie jest niewłaściwa, nietrudno zauważyć, że w przytoczonym fragmencie *Komentarza* ginie gdzieś trzeci z istotnych elementów Norwidowej estetyki, a mianowicie zespół odniesień religijnych, bardzo wyraźnych w *Legendzie* i tak charakterystycznych dla teorii i praktyki artystycznej poety. Gdyby nawet przyjąć – jak chce Gomulicki – że przedmioty towarzyszące postaci Madonny z rzymskiego fresku symbolizują pracę i sztukę, to i tak poprowadzona dalej interpretacja tekstu Norwida nie może przejść do porządku nad faktem podrzędności tychże przedmiotów (bądź ich znaczeń alegorycznych) względem intrygującej poetę Prządki. To przecież Ona jest zasadniczym tematem fresku, zaś umieszczone w pobliżu kądziel, lilie czy książka służą jedynie wyrażeniu pewnych szczególnych cech Matki Bożej, ukazaniu kilku wymiarów jej *vita religiosa*. W sytuacji, gdy Norwid w swej poetyckiej refleksji nie tylko zachowuje tę relację podrzędności, ale w dodatku lokalizuje ją w kontekście polskim, komentarz do utworu nie powinien tych faktów pomijać milczeniem.

Opisowy fragment przesłanej Dziekońskiej *Legendy* poprzedzony jest uwagami, które wyraźnie wiążą się z interesującym nas zagadnieniem. Wynika z nich, że Norwid został sprowokowany do zabrania głosu sytuacją, w której jakiś zespół przekonań bliskich duchowo polskiemu środowisku nie dość że nie znalazł był uznania, lecz stał się celem deprecjonującej krytyki ze strony „eleganckiej a uczonej Francji”. W swej przesyconej ironią apologii – bliżej nie określonych w tym miejscu – polskich racji poeta sięga po kilka argumentów mających związek z wizerunkiem *Mater Admirabilis*. Pozwala to z dość dużym prawdopodobieństwem przyjąć, iż – najogólniej rzecz biorąc – *Legenda* służyć by miała uzasadnieniu zjawiska szczególnego kultu, jakim Polacy otoczyli cudowny fresk. Kult ten byłby wynikiem nie tyle samej „cudowności” wizerunku, ile określonego sposobu odczytywania jego symboliki w kategoriach swoistego „mesjanizmu maryjnego”; wynikiem traktowania obrazu *Mater Admirabilis* jako specyficznego tekstu, który prezentując fundamentalne dla chrześcijaństwa treści, mówi zarazem coś niezwykle istotnego o historycznym doświadczeniu narodu, jego obecnej sytuacji, bądź o pewnej misji, jaką Polska ma wypełnić.

Trudno byłoby ustalić, do czego dokładnie odnosi się apologia Norwida. Nie można naturalnie wykluczyć, że poetą mogła też kierować chęć zaprezentowania własnej i w pełni oryginalnej próby odczytania symbolicznego wymiaru wizerunku, dopisania swoistej legendy eksplikującej

znaczenia poszczególnych elementów „objaśnianego” obrazu. I gdyby przesłana Dziekońskiej wypowiedź miała się na tym fragmencie kończyć, niewiele można by dodać do sformułowanych wcześniej uwag. Jednak kolejny fragment listu-*Legendy* wprowadza nową, bardziej ogólną problematykę, co pozwala jeszcze inaczej spojrzeć na zagadnienie funkcji, jaką w tekście Norwida pełni odwołanie się do motywów związanych z przedziwnym freskiem:

Kiedy to będą wiedzieć, to będą wiedzieć, że sztuka jest mniej lub więcej dojrzałym w i d z e n i e m, w miarę jak sztukmistrz jest mniej lub więcej dojrzałym chrześcijaninem.

Kompozycja listu sprawia, że jesteśmy skłonni odczytywać sformułowane w tej jego części postulaty jako wnioski wyciągnięte z dwu wcześniejszych fragmentów. Ale istnieje i inna ewentualność. Kluczowy dla tej wypowiedzi sąd, uzależniający rewelatorską wartość sztuki od stopnia chrześcijańskiej dojrzałości twórcy, można uznać za dość zręcznie ukrytą tezę wyjściową *Legendy*, tezę, która niezwykle ściśle przylega do podstawowych założeń Norwidowej estetyki. Im to właśnie zostaje podporządkowana autonomiczność interpretacji wizerunku. Mówiąc inaczej, chodzi o taką sytuację, w której Norwid nie tyle broni jakiegoś zespołu wartości wiążących się z „polską” recepcją *Mater Admirabilis*, ile wykorzystuje zawartość treściową fresku jako argument potwierdzający słuszność jego teorii, jego sposobu pojmowania spraw „najgłębszej estetyki”, spraw właściwego patrzenia na problem relacji różnych dziedzin życia społecznego, sztuki i kultury do chrześcijaństwa:

A jak to będą wiedzieć nie dla zabawki, jak dziś, ale dla prawdy, to t a k stanie sztuka przy progu Kościoła, obrzucając mury i kupałę jego bluszczem lekkim.

A jak sztuka t a k stanie, to t a k stanie wszelka praca, a jak wszelka praca tak stanie, to wszelki trud i ucisk rozraduje się z Boga mojego Jedynego... i b ę d z i e w o l n o ś ć!

Interpretacja wizerunku *Mater Admirabilis*, w której świat przedstawiony obrazu zostaje zakorzeniony w Biblii, a postać Matki Bożej symbolizuje spełnienie chrześcijańskiego ideału pogodzenia aktywności doczesnych z kontemplacją tego, co nadprzyrodzone, miałyby zatem dokumentować „dojrzałe widzenie”. Cechować ono powinno nie tylko autorkę dzieła, ale i w sposób właściwy patrzącego na fresk odbiorcę. Jednak nie zagadnienie kompetencji, jaka charakteryzować ma instancje „nadawcze” i „odbiorcze”, wydaje się w tej teorii najważniejsze. Chodzi przede wszystkim o samo dzieło, które w sposób „dojrzały” ma prezentować pewien świat. „Dojrzałość” należy tu rozumieć jako taką jakość dzieła, która świadczy o możliwie pełnej

adekwatności malarskiej wizji, wręcz prawdziwości, jaka musi określać stosunek świata zobrazowanego do pewnej duchowej rzeczywistości, wyznaczającej istotny sens dzieła. Jeśli warunek taki zostanie spełniony, rodzi się z tego wartość dzieła, która pozwala nam traktować je jako swoisty tekst odznaczający się dwupoziomą konstrukcją znaczeniową, tekst paraboliczny. Wizerunek *Mater Admirabilis* jako przykład „dojrzałego widzenia” zdaje się – dla Norwida – spełniać te warunki i zarówno umożliwia odniesienie zilustrowanych w nim prawd religijnych do kontekstu polskiego, jak i pozwala widzieć „sprawy polskie” w aspekcie chrześcijańskim. Ideał *vita religiosa* jako pewna ogólna prawda, którą obrazuje fresk, koresponduje w określony sposób z polskimi „marotami” i tym samym może wyznaczać kierunek, w jakim – zgodnie z wielokrotnie formułowanymi przez autora *Promethidiona* postulatami – powinien podążać polski naród, jeśli pragnie rozwijać i właściwie hierarchizować różne dziedziny życia społecznego, budować swój byt materialny i zmierzać do wolności.

Dość łatwo można rozpoznać w *Legendzie* obecność zasadniczych założeń religijnego, artystycznego i obywatelskiego światopoglądu Norwida. Jeśli pamiętać, że list do Michaliny Dziekońskiej pisany był w szczególnie dramatycznym momencie biografii poety, na dwa miesiące przed desperackim wyjazdem za ocean, kontekst taki pozwala traktować tę wypowiedź nieledwie jako „ostatnie słowo” artysty, zamykające pewien etap jego działalności na polu sztuki i jej krytyki.

Wielowątkowość *Legendy*, mieszanie narracji bezosobowej z jawnie autor-skimi wynurzeniami, zmieniający się obraz odbiorcy utworu, eliptyczność stylu, niejasności składniowe i kompozycyjne czy wreszcie bezsprzeczna wielofunkcyjność utworu – to wszystko czynniki, które decydują o pewnej trudności, z jaką przychodzi uznać wypowiedź Norwida za tekst spójny. Ale wydaje się zarazem, że wystarczającą koherencję gwarantuje *Legendzie* konwencja epistolarna, zogniskowanie wypowiedzi na fenomenie wizerunku *Mater Admirabilis* oraz podporządkowanie wątków osobistych ogólnej wizji życia społecznego, ufundowanej na uniwersalnych wartościach chrześcijaństwa.

ADAM CEDRO

POST SCRIPTUM

W roku 1881 – jak pisze dalej S. Załęski – taż sama zakonnica, Perdrau, wymalowała inny obraz, przedstawiający N. M. Pannę w ostatnich latach życia. Wyobrazila ją zatem nie w świątyni jerozolimskiej, ale w mieszkaniu św. Jana Apostoła, gdzie krzyż i tabernaculum są już jedynym przedmiotem jej uczuć i pragnień. Przędza już skończona, kądziel i wrzeczono na bok odstawione, ale za to u nóg jej wielki zwój płótna z przędzy tej wyrobiony i oto ostatnią już nitkę przeciąć ma właśnie.