

PIOTR CHLEBOWSKI

ORCID: 0000-0002-8285-9358

## „LISTKA JEDNEGO, NI ZĄBECZKA W LIŚCIU” NORWID – POZA ROMANTYZMEM

Problem miejsca Norwida w kulturze i literaturze polskiej nadal wydaje się – mimo upływu wielu dekad od czasów Miriama – sprawą otwartą. Na ogół dzieło twórcy *Promethidiona* zalicza się do nurtu i tradycji romantycznej. Tak jest ono traktowane w kursach i programach uniwersyteckich, w szkolnych podręcznikach. Jednakże stale też padają przy okazji owych romantycznych klasyfikacji znamienne zastrzeżenia: „miejsce osobne”, „miejsce odrębne”, „szczególny przypadek” (to ostatnie znacznie rzadziej). Jeśli zaś chodzi o zdania odrębne, to wariantność pomysłów oraz ich labilność, choćby ujawniona w czasowym porządku, prowadzi do myśli o erozji wskazywanego niegdyś romantycznego tropu. Nim na dobre Zofia Stefanowska zgromadziła argumenty i sformułowała tezy do swojego ważnego artykułu poświęconego *Norwidowskiemu romantyzmowi*, pojawiły się już propozycje w znacznym stopniu korygujące badawczą „stronę” wybitnej uczzonej i znawczyni romantyzmu.

Odpowiadając na zadane w tytule rozdziału, *Dla kogo pisał Norwid?*, książki poświęconej twórcy *Vade-mecum* Zdzisław Łapiński nie tylko podnosi kwestię rozminięcia się Norwida z „rówieśnią mu kulturą literacką i ogólną”<sup>1</sup>, ale zarazem odnajduje ujście owej eksplozji oryginalnego i niecodziennego talentu. Powiada, iż „te same przyczyny, które wyobcowały go ze współczesności ówczesnej, przywracają go współczesności naszej. Przyjmując za swoją »grupę odniesienia« nie istniejącą wtedy w dojrzałym kształcie warstwę inteligencją, potrafił poeta zaskakująco wiele odgadnąć z jej przyszłych upodobań, zainteresowań, postaw [...]”<sup>2</sup>. Oczywiście niektórych procesów i spraw Norwid nie mógł przewi-

<sup>1</sup> Z. ŁAPIŃSKI, *Norwid*, Kraków 1971, s. 154.

<sup>2</sup> Tamże, s. 167-168.

dzieć – zastrzega uczony. Zarazem też unika jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, na ile to wyczulenie na odbiorcę „późniejszego” i problematykę żywą aktualnie oddalało poetę od jego epoki. Czy ten dystans był na tyle duży, że odrywał go od romantycznej czy nawet XIX-wiecznej aktualności? Pytanie to pozostaje bez odpowiedzi, choć tak znaczne wychylenie w „przyszłość” musi nieść poważne konsekwencje, nawet gdy będziemy zdawali sobie sprawę ze związku dzieła Norwida ze współczesnymi mu poglądami filozoficznymi, religijnymi, społecznym czy politycznymi, o czym Łapiński stale przypomina. Już przed wojną podnosił to Manfred Kridl na łamach „Drogi”:

W określaniu stosunku Norwida do romantyzmu (a raczej do pewnych stron romantyzmu) nie możemy opierać się na poszczególnych jego poglądach teoretycznych, ale przede wszystkim na tym, co stanowi jego „świat poetycki” i tego świata formy wyrazu, czyli to wszystko, czym on rzeczywiście żyje jako poeta. Otóż, wydaje się rzeczą niewątpliwą, że Norwid oparty jest przez romantyczną dążność do tworzenia takich prawd, które nie są prawdami poezji, do rozstrzygania zagadnień filozoficznych, historiozoficznych, polityczno-społecznych. Szczególniej w jego obszernych poematach żyją wszystkie idee, symbole, procesy dziejowe, uogólnienia intelektualne, typy, quidamy, pojęcia. Przenika je wiara w absoluty, w idee wieczne, w stygmaty, w metafizyczny sens dziejów, w Ducha i jegoprymat, w nadziemski rodowód i moc wyzwalającą Słowa, w rozwiązywanie się i wyczerpywanie życia w Idei. A i charakter ogólny jego sztuki ekskluzywnej, wyniesionej ponad świat, owianej mgłami i ciemnościami, hieratycznej, celebrującej, jego stylu, w którym wszystkiego się można dopatrzeć, tylko nie bezpośrednio i prostoty – wszystko to związane jest silnie z epoką, która się skończyła<sup>3</sup>.

O ile perspektywa współczesności, ściśle współczesności XX wieku, ujmowana do tego w kategoriach socjologii kultury, nie ma aspiracji do demontażu lub dekonstrukcji ustalonego obrazu historycznego twórczości Norwida, o tyle szeregi propozycji formułowanych w latach późniejszych, głównie od końca ubiegłego wieku, wydaje się znacznie bardziej radykalnie ujmować interesujące nas zagadnienie. Przede wszystkim zrywają one z narzucającym się, choćby biografią, romantycznym paradygmatem<sup>4</sup>, biorąc pod uwagę wszelkie jego zawiłości, uwikłania i komplikacje. Myślę tu zwłaszcza o propozycji Janusza Maciejewskiego, który z jednej strony dostrzega wiele wspólnych elementów i zjawisk, które eksponował nurt zwany biedermeieryzmem, opisywanym na gruncie polskim przez

<sup>3</sup> M. KRIEDL, *O lirykach Norwida*, „Droga” 1933, nr 11, s. 1135-1136.

<sup>4</sup> Określenia tego używam bez związku z wizją romantyzmu (określaną właśnie jako romantyczny paradygmat) formułowaną przez Marię Janion. Termin paradygmat skłonny jestem ujmować w ramach klasycznego, stabilnego wzorca, złożonego z układu cech i właściwości, podczas gdy autorka *Gorączki romantycznej* podkreśla jak Thomas Kuhn jego labilność, determinowaną czasem i okolicznościami, w które uwikłany jest ten, który poznaje.

Marię Żmigrodzką<sup>5</sup>, z drugiej zaś stawia Norwida obok pozytywistów. Dostrzegając różnice w sferze ideowej oraz aksjologicznej, wydobywa elementy i punkty styczności, traktując dzieło autora *Pierścienia Wielkiej Damy* jak rodzaj komplementarnego programu, co tłumaczy pojawianie się obok współbieżności licznych odmienności<sup>6</sup>.

Związek z pozytywizmem, choćby z uwagi na zbieżność biograficzną Norwida, wydaje się sprawą oczywistą – choćby na płaszczyźnie czysto badawczej, problemowej. Jednakże wysuwano wobec dzieła twórcy *Solo* inne jeszcze postulaty: starano się przede wszystkim sięgać do parnasizmu, symbolizmu czy też ogólnie do modernizmu. Związków z twórczością Baudelaire’a doszukiwał się w swoich rozważaniach Juliusz Wiktor Gomulicki, zwłaszcza jeśli chodzi o cykl *Vade-mecum*, który – zdaniem edytora – nawiązywał do *Kwiatów zła*<sup>7</sup>. O związkach z Baudelairem pisała także Alicja Lisiecka<sup>8</sup> i ostatnio Maria Delaperrière<sup>9</sup> oraz Magdalena Siwiec<sup>10</sup>. Gomulicki zwracał uwagę na Theophila Gautiera: w tym kierunku podążały prace Macieja Żurowskiego, który w słynnym studium *Norwid i Gautier* starał się określić podobieństwa poetyki i programu Norwidowskiego do poetyki i programu prekursora francuskiego parnasizmu<sup>11</sup>. Książka poświęcona komparacjom Mallarmé – Norwid, autorstwa Piotra Śniedziewskiego stanowiąca w pewnym sensie zwieńczenie owego modernistycznego wątku wydawała się stawiać przysłowiową „kropkę”...<sup>12</sup> Dość zgrabnie i trafnie ujmował to Michał Kuziak, recenzując pracę Śniedziewskiego:

---

<sup>5</sup> Zob. np. M. ŻMIGRODZKA, *Powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2, s. 379-405.

<sup>6</sup> Zob. J. MACIEJEWSKI, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992.

<sup>7</sup> Zob. J. W. GOMULICKI, *Komentarz*, w: C. Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. J. W. Gomulicki, t. II: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966, s. 741-746.

<sup>8</sup> A. LISIECKA, *O baudelairyzmie „Vade-mecum”*, „Twórczość” 1968, nr 3. Warto wymienić tu inną pracę: Z. BIENKOWSKI, *Baudelaire et Norwid*, w: *Journée Baudelaire. Namur-Bruxelles, 10-13 octobre 1967. Actes du Colloque*, Bruxelles 1968.

<sup>9</sup> M. DELAPERRIÈRE, *Norwid i Baudelaire: zbliżenie przez sztukę*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007.

<sup>10</sup> M. SIWIEC, *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire z perspektywy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2014, z. 4, s. 195-214.

<sup>11</sup> M. ŻUROWSKI, *Norwid i Gautier*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomulicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 167-190 oraz tenże, „Larwa” na tleporównawczym, „Przegląd Humanistyczny” 1963.

<sup>12</sup> P. ŚNIEDZIEWSKI, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.

[...] jeśli Mallarmégo w sposób niekwestionowalny połączono z modernizmem (powstało wiele prac omawiających modernistyczną poetykę twórcy), w przypadku Norwida takie powiązanie stanowi hipotezę interpretacyjną, dodam – ciągle jeszcze odważną, odświeżającą lekturę dorobku literackiego autora *Promethidiona* (co istotne: badacz śledzi elementy interesującej go poetyki dekompozycji języka i tekstu już we wczesnych wierszach Norwida). Ponadto sam autor recenzowanej książki czyta dzieło polskiego poety w kontekście utworów Mallarmégo, nie odwracając tej relacji<sup>13</sup>.

Odważne zestawienie Śniedziewskiego, rzucające modernistyczny reflektor na twórczość Norwida, bynajmniej nie stanowiło jedynej i najbardziej śmiałej propozycji w sprawie miejsca poety na mapie literatury i kultury. Tym tropem podążał także Wiesław Rzońca, którego *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku* utrwał i pogłębiał wskazany przed chwilą kierunek ujęcia<sup>14</sup>. Ale nie zapominajmy, że wiele lat przed tą publikacją ten sam badacz ukazywał Norwida i jego teksty w perspektywie współczesnego, bo z końca ubiegłego wieku, postmodernizmu, zwłaszcza derridiańskiej teorii dekonstrukcji (*Norwid. Poeta pisma*)<sup>15</sup>. Stanowisko Rzońcy komplikuje jego publikacja *Norwid a romantyzm polski* (Warszawa 2005), jakby zawracająca ze ścieżki modernizacyjnej w stronę tradycyjnego ujęcia – przyjmująca stronę romantyków. Postawa Rzońcy wydaje się nader symptomatyczna, nie tylko z powodu swojego polimorfizmu, lecz również z uwagi na przedmiot, jego historycznoliteracką otwartość.

Ten dość pobieżny zarys kolejnych prób i projektów badawczych, starających się sytuować dzieło Norwida wobec zjawisk historycznoliterackich wykraczających poza przypisywany mu tradycyjnie romantyzm, a przy tym łączyć go z tak różnymi i odległymi nurtami, jak np. pozytywizm i postmodernizm, wskazuje nie tylko na znaczne rozbieżności i ogromną labilność zarówno badanego, jak i badającego, lecz również na otwartość zagadnienia. Mnogość pojawiających się pomysłów, zwłaszcza od lat 90. ubiegłego wieku, ukazujących nowy wizerunek Norwida, nie powiązanego z epoką ukształtowaną w polskiej literaturze przez Mickiewicza, prowadzić musi raz jeszcze do pytania o Norwidowski romantyzm. Pytanie to powinno wybrzmiewać tym silniej i dobitniej, że ich autorzy na ogół przyjmują w swoich rozważaniach założenie: Norwid nie był romantykiem. Za-

---

<sup>13</sup> M. KUZIĄK, *Mallarmé – Norwid komparatystycznie*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 255.

<sup>14</sup> Zob. W. RZOŃCA, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.

<sup>15</sup> W. RZOŃCA, *Norwid. Poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995. W tym duchu napisał Rzońca kolejną rozprawę, a mianowicie: *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*, Warszawa 1998.

raz po jego sformułowaniu starają się wykazać (tu rozważania są najczęściej rozbudowane, wypełnione słusznym materiałem komparatystycznym), że autor *Pro-methidiona* był zupełnie kimś innym, np. modernistą czy pre-modernistą, albo pozytywistą, albo prekursorem współczesnej poezji, albo symbolistą.

Nie przesądzając kto w tym wielogłosowym sporze – nasilającym się z biegiem lat – ma rację, chciałbym przyjrzeć się raz jeszcze formułowanemu i zdomowionemu przeświadczeniu o romantycznym rodowodzie Norwida. Czy faktycznie sytuował się on po stronie romantyzmu, jak uważała Stefanowska, czy funkcjonował w zupełnie innej przestrzeni literackiej i artystycznej? Tak różne pomysły próbujące określić przynależność historyczną Norwida pokazują, że wciąż jest to kwestia otwarta i żywa.

Muszę jeszcze poczynić dwa zastrzeżenia. Pierwsze dotyczy pojęcia romantyzm. Od razu pojawia się przecież pytanie do jakiego modelu czy ogólnie do jakiego typu romantyzmu można porównywać Norwida. Nie miejsce tu oczywiście na rozstrzygnięcie zawłości i kłopotów związanych z tym pojęciem. Zdaję sobie sprawę z wielowymiarowości tego nurtu w literaturze i kulturze. Inaczej wyglądał przecież romantyzm Mickiewicza czy Krasińskiego, inaczej Słowackiego wczesnego, a inaczej trzeba rozpatrywać tzw. okres mistyczny, inaczej jeszcze rozwijała się literatura w kraju, a inaczej na emigracji. Wielu badaczy twierdzi, że nie ma jednego romantyzmu czy kilku, a jest ich bardzo dużo. Daleki byłbym od tak skrajnego ujmowania zagadnienia – wszakże brak granic i dystynkcji czyni pojęcie i jego desygnat niewidocznym. Istnieje jednakże (jak sądzę) pewien uchwyt-ny zespół cech i właściwości, które – poza cezurami czasowymi (także przecież umownymi w wieku XIX w.) – pozwalają nam odróżnić romantyzm od klasycyzmu czy od pozytywizmu (lub: realizmu)<sup>16</sup>. Nawet, gdy będziemy zmiennie rozkładali akcenty lub hierarchizowali owe cechy i właściwości (raz podkreślając np. kwestię podmiotu, innym razem z kolei stosunek do natury czy historii), to ich zestaw nie stanowi przecież jakiejś rzeczywistości dowolnej i całkowicie subiektywnej, pozbawionej granic.

I zastrzeżenie drugie. Ramy artykułowej wypowiedzi uniemożliwiają przeprowadzenie szerokiego i usystematyzowanego wywodu. Dobór zagadnień, problemów, a także kierunków prowadzonych rozważań jest – czego mam pełną świadomość – wybiórczy, a nawet momentami może się wydać poznawczo drażliwy.

---

<sup>16</sup> W pełni zdaję sobie sprawę z komplikacji i wielowymiarowości samego terminu, z istnienia wielu nurtów, określanych mianem romantyzmu: inaczej w filozofii, inaczej w kulturze czy w literaturze. Ten bogaty układ pokazał w jednym z artykułów Władysław TATARKIEWICZ (zob. tenże, *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 3-21). Wbrew tytułowemu określeniu, refleksja historyka filozofii zmierza do rozpoznania i usystematyzowania wskazanego terminu, a zatem skutecznego ograniczenia polisemantycznej formuły.

Starałem się wszakże uwypuklać tematy rzadko poruszane lub poruszane dotąd tendencyjne, z pewnym z góry narzucanym przeświadczeniem.

\*

Sprawa relacji Norwida do romantyzmu zajmowała krytyków i badaczy niemal od samego początku, a założenie przynależności poety do tego nurtu wydaje się naturalnym zjawiskiem, choć niemal natychmiast towarzyszy mu druga myśl – o odrębności, inności, a nawet pewnym typie obcości twórcy *Promethidiona* względem wielkich twórców epoki. Stanisław Cywiński w artykule opublikowanym w 1933 r., *Stanowisko Norwida w literaturze*, punktem wyjścia rozważań uczynił obserwację biograficzno-historyczną, która wskazywała na istotne „przesunięcie w czasie” artysty w stosunku do romantyków:

Cyprian Norwid przyszedł na świat dn. 24 września 1821, umarł w nocy z 22 na 23 maja 1883. Pierwsze drobne jego utwory zaczęły się ukazywać w druku w r. 1840, zaś najważniejsze dzieła powstawały w l. 1848-1883<sup>17</sup>.

Według Cywińskiego daty te podsuwają kilka ważnych refleksji. Przede wszystkim trudno byłoby – jego zdaniem – doszukać się jakiegoś momentu kulminacyjnego, jak u Mickiewicza, Krasińskiego czy Wyspiańskiego. Nie ma także w biografii Norwida okresu, w którym doszłoby do jakiegoś typu stagnacji lub zaniku twórczych możliwości „tak, by później pozostało tylko jałowe powtarzanie dawniejszych motywów”, jak to było z autorem *Irydiona*, „albo też z Fredrą, Sienkiewiczem lub Weyszenhoffem”. Widać tu raczej tendencję przeciwną, podobnie jak u Słowackiego, „gdyż twórczość ich obu wznosiła się stale aż do samej śmierci”. W związku z tą obserwacją redaktor „Dziennika Wileńskiego” zadaje fundamentalne pytanie, próbując też od razu na nie odpowiedzieć:

Ale daty powyższe powinny nas zorientować jeszcze inaczej: oto muszą one dać nam odpowiedź na pytanie: do której epoki literatury polskiej należy Norwid, do której grupy pisarzy trzeba go zaliczyć? Przede wszystkim zaś, czy mamy prawo nazywać go romantykiem już z tytułu chronologii?

Otóż, prawda, że przyszedł on na świat właśnie w tym roku, gdy Mickiewicz kreślił swój pierwszy wiersz prawdziwie romantyczny, którego sam tytuł był jawną deklaracją i manifestem „romantyczności”. Prawdą jest także, że początki twórczości Norwida przypadają na lata, gdy wielka patriotyczna poezja polska nie przestała jeszcze operować kategoriami romantycznymi i nie wyzbyła się romantycznej psychologii. Ale jednocześnie niepodobna zaprzeczyć, że

---

<sup>17</sup> S. CYWIŃSKI, *Stanowisko Norwida w literaturze*, „Ruch Literacki” 1933, nr 3, s. 33.

pierwsze znaczniejsze utwory pisze Norwid już wtenczas, gdy wraz ze zgonem lub zupełnym zamilknięciem wielkich poetów romantyzm zamierał na całej linii i literatura polska „zatrzymała się przesytem jednostronności otrzymanej, a następnie w manieryzm upadła”<sup>18</sup>.

Ten wieńczący wypowiedź jednoznaczny aksjologicznie cytat z *Niewoli*, poświadcza transgresyjny względem dziedzictwa Mickiewicza charakter dzieła i życia Norwida:

Gdybyśmy jednak nawet utrzymali ów fałszywy szablon, nakazujący ciągnąć sztucznie żywot polskiego romantyzmu aż do styczniowego powstania, nie dopuszczający nic pośredniego pomiędzy romantyzmem a pozytywizmem, to nawet i wtedy, co więcej, nawet uznawszy za słup graniczny nie datę powstania, lecz l. 1866-7, kiedy rzeczywiście objawiły się zdecydowane manifestacje realizmu czy pozytywizmu – musielibyśmy stwierdzić, że chronologicznie Norwid się nie mieści w ramach romantyzmu, nawet owego romantyzmu rozszerzonego, gdyż połowa utworów jego, utworów najdojrzałych, najważniejszych i rozmiarami swymi największych (nie mówiąc o korespondencji, której punkt ciężkości bodaj wyraźnie przenosi się na lata późniejsze), powstała już w okresie niezaprzeczenie nowym, w l. 1866-83, kiedy to nie tylko w całej pełni rozwinęły się w literaturze tendencje realistyczne i pozytywistyczne, ale już nawet zarysowywać się poczęła lekka reakcja na pozytywizm [...]. A przecież [...] i w tych latach ostatnich Norwid nie przestawał tworzyć, w najściślejszym i istotnym znaczeniu tego słowa, i takie utwory, jak *Kleopatra*, *Milczenie* czy *Stygmat* nie są bynajmniej kopiami dawnych pomysłów, ani płodami zamierającego pióra i słabnącego talentu!<sup>19</sup>

Dla Cywińskiego przysłowiowa szklanka jest do połowy pusta, zwłaszcza gdy patrzy się na nią od strony późniejszych dokonań poety, jego twórczości po Powstaniu Styczniowym, zwłaszcza od czasu *Vade-mecum*. Ale ta sama szklanka może być do połowy pełna – a tak właśnie sprawę widziała Zofia Stefanowska w fundamentalnym dla roztrząsanego tu problemu studium *Norwidowski romantyzm*. Nietrudno zgadnąć: uczona wychodzi przede wszystkim od literackiej młodości Norwida. Nie ma przy tym wątpliwości co do afiliacji poety i jego dzieła w tamtym okresie:

W okresie warszawskim jest Norwid jednym z pokolenia młodych romantyków, tego pokolenia, dla którego powstanie listopadowe stanowiło przeważnie wspomnienie dzieciństwa, a które debiutowało gdzieś około r. 1840. Był Norwid najświetniejszym spośród debiutantów, ale jego ówczesna poezja ujawnia wyraźnie tę pokoleniową przynależność<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 33-34.

<sup>19</sup> Tamże, s. 34.

<sup>20</sup> Z. STEFANOWSKA, *Norwidowski romantyzm*, w: taż, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 60.



Tak, to prawda, przyszedł twórca *Quidama* zaczął jako poeta i pisarz u boku pokąźnej grupy, którą zaczęto z czasem określać „młodą piśmiennością warszawską”. Termin ten dość pojemny i nieosty pozwalał na identyfikację tak różnych i odmiennych zjawisk, jak nieformalnych członków Cyganerii Warszawskiej i entuzjastek albo Cechu Głupców i kręgu „Przeglądu Naukowego”. Bez wątpienia twórczość Norwida na tamtym wczesnym etapie charakteryzuje – jak większość jego rówieśników – piętno epigonizmu, wyrażającego się operowaniem formułami i formami przeniesionymi niemal wprost z przedlistopadowego romantyzmu, zwłaszcza, gdy chodzi o fundamentalną kategorię konfliktu twórcy ze światem oraz zderzenia ideału z rzeczywistością. Kompensatorem czy też mediatorem napięcia między tymi skrajnościami (układami opozycji) jest czyn, który stanowi naturalną konsekwencję aktywności człowieka. Wszakże w tej materii dostrzeżemy zasadnicze, a nawet fundamentalne różnice, jakie rysują się między Norwidem a jego rówieśnikami. Analizując ten okres biografii poety, Zofia Trojanowiczowa zauważała:

Zgodnie z przeświadczeniami czołówki generacyjnej za podstawowy obowiązek człowieka uważa Norwid aktywność (zapał) transponowaną w czyn. Ale czyn rozumie Norwid inaczej niż większość jego rówieśników. Tak jak w zakresie estetyki centralnym problemem juweniliów jest sprawa zadań poezji i wynikająca z niej kwestia nieadekwatności myśli i słowa, tak w zakresie ideologii centralnym problemem jest zagadnienie czynu. Postulat czynu jest Norwidowską odpowiedzią na pytanie: jak należy żyć?<sup>21</sup>

Czyn będzie Norwida zajmował szczególnie intensywnie w okresie Wiosny Ludów, będzie jego koncepcję rozwijał twórczo w oparciu o filozoficzne refleksje Augusta Cieszkowskiego, o czym w ostatnim czasie wnikliwie i przede wszystkim subtelnie pisał szwajcarski badacz Christian Zehnder<sup>22</sup>. Rekonstrukcja tego pojęcia na wczesnym etapie twórczości poety będzie napotykała na naturalny opór materii – synonimiczne i frazeologiczne określenia są nazbyt wątle, by można było pokusić się o szerszą i kompletną wizję, ale nawet owa fragmentaryczna dedukcja (o której pisała wspomniana Trojanowiczowa) pokazuje, że Norwid łączy ściśle czyn z twórczością artystyczną (np. w wierszach: *Dumanie II* czy *Adam Krafft*), bywa on także domeną determinacji i odwagi (*Burza*) oraz codziennej pracy (*Do wieśniaczki*). Linia demarkacyjna wydaje się czytelna. Rewolucyjna „płonąca chorągiew” czy równie gwałtowny „wściekły obraz” – tak ważne choćby dla Romana Zmorskiego – nie interesują poety. Metafory te, o wybitnie romantycz-

---

<sup>21</sup> Z. TROJANOWICZ, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968, s. 108-109.

<sup>22</sup> CH. ZEHNDER, „Tatarski czyn” Norwida między hierarchią a erupcją (semantyka, konteksty, konsekwencje), „Studia Norwidiana” 37: 2019, s. 17-39.



nym rodowodzie, odwołujące się przecież do wyobraźni „młodej piśmienności warszawskiej”, leżały – od samego początku – poza strefą wrażliwości przyszłego twórcy *Promethidiona*. Powiada dalej Trojanowiczowa:

[...] nastroje burzycielskie, „wściekle”, demoniczne, w twórczości „młodej piśmienności warszawskiej” – mimo pozorów anarchii – służyły najczęściej nieanarchistycznej propagandzie polityczno-społecznej, miały mobilizować rewolucyjną opinię publiczną. Norwid przeciwstawiając czyn i palmę „wściekłym obrazom”, przeciwstawiał czyn rewolucyjnej propagandzie pokolenia<sup>23</sup>.

Zakładał Norwid – podobnie jak większość pisarzy i poetów jego pokolenia – ścisły związek literatury z czynem. Zwłaszcza poezja powinna wyrastać wprost z doświadczeń i przeżyć twórcy, powinna być – jak powie w *Menego* – ‘o życie zaczepiona’ (DW VII, 38). Stawała się ona naturalnym przedłużeniem aktów działania autora i jego odbiorców: kreowała przestrzeń i zakres swobody oraz wolności. Poeta i artysta musiał być wyrazicielem buntu, zarówno w sensie politycznym (występował przeciw zniewoleniu Polski przez zaborców), jak i wewnętrznym – dotykał wówczas konwencji obyczajowych, przesądów społecznych wymierzonych w oryginalność oraz indywidualizm. W programowym wierszu *Pióro*, stanowiącym tyle podsumowanie poetyckich zmagania warszawskiego okresu, ile zwrotny punkt wyjścia ku twórczości dojrzałej, słyszymy postulat samodzielności, wolności i odrębności. Norwid przesuwając starannie i z rozmysłem akcenty: w miejsce sprzeciwu i protestu niezależność oraz oryginalność. Oryginalność – zauważona przez kolegów po piórze i czytelników pierwszych prób poetyckich – staje się w jakimś sensie miarą poetyckości, miarą estetycznych dążeń, stanowi także szansę i obronę przed popadaniem w epigonizm<sup>24</sup>.

A może odmienność stanowiła miarę poetyckiego talentu? Te przebłyski, jeszcze ledwo widoczne w okresie warszawskim, dopiero dadzą o sobie znać po wyjeździe poety z kraju. Chodzi o silnie zarysowującą się tendencję do wyłamywania się spod romantycznej presji, o silne zaznaczanie odmiennej wizji świata i człowieka. Oczywiście młody Norwid „nie jest – jak powiada Stefanowska – jeszcze żadnym samotnym fenomenem”<sup>25</sup>, ale zarazem trudno zgodzić się z drugą częścią tego zdania, że „dobrze pasuje do określonej fazy romantyzmu polskiego”<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Z. TROJANOWICZ, s. 109.

<sup>24</sup> Zawiloci związane z tym, co wtórne i naśladowcze opisuje wnikliwie Marta Zielińska w pracy poświęconej naśladowcom Mickiewicza, zob. też, *Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984.

<sup>25</sup> Z. STEFANOWSKA, *Norwidowski romantyzm*, s. 62.

<sup>26</sup> Tamże.

Dobrze, czyli: jak? Czy można byłoby zestawić jego wczesną twórczość z równie nielicznymi dokonaniem Zmorskiego, Filleborna, z mającym za sobą głośny debiut Antonim Czajkowskim, a może z Edwardem Dembowskiem, Narcyzą Żmichowską, Karolem Balińskim czy Teofilem Lenartowiczem? W każdym przypadku lektura porównawcza musi napotykać opór materii, tej jeszcze niedoskonałej i nieukształtowanej materii poetyckiej Norwida, która wymyka się i broni, jak tylko może, przed zamknięciem w „szufladzie”.

Trudno w tym wczesnym okresie mówić o jakimś zasadniczym przełomie i wykryształizowaniu się nowego programu, o skręcie w stronę przeciwną. Dysponujemy też dość szczupłą liczbą tekstów, zarówno poetyckich, jak i prozatorskich, by można było na ich podstawie wysnuwać jasno określone wnioski. Także rówieśnicy Norwida, do czasu jego wyjazdu z Warszawy, mogli się pochwalić pokaźnym zbiorem dokonań. Każdy z nich na dobrą sprawę dopiero zaczynał, publikował ledwie pierwsze próby. Ale nawet, jeśli przyjmiemy, że Norwid nie kroczy pod prąd dokonań warszawskiego środowiska, to bez wątplenia porusza się gdzieś obok. Splata z nim swoje losy, lecz nie identyfikuje się z jego obliczem, obliczem zresztą wielowymiarowym. Być może zdając sobie sprawę z zapatrzenia w blask dokonań wielkich poprzedników, z Mickiewiczem i Malczewskim na czele, chciał koniecznie uniknąć pułapki wtórności? Wiedział, że tak mocne światło może oślepić i paraliżować, zniewalać natężeniem dokonań. Brak oryginalności groził katastrofą zapomnienia, przed którą nie chronił oczywiście nadmiar ekscentryczności (tak ważnej np. dla Cyganerii), będącej czymś w rodzaju zwichniętego substytutu doskonałości.

Ale w przeciwieństwie do swoich rówieśników, Norwid chciał stworzyć dla nowej poezji nowy program artystyczny. Nie poprzestał na wyzyskiwaniu obiegowych, romantycznych schematów dla doraźnych potrzeb, lecz wyraźnie poszukiwał nowych środków wyrazu, tak stylistycznych, jak kompozycyjnych. Znać te poszukiwania w nagromadzeniu środków służących agitacyjności – w nasyceniu wypowiedzi poetyckiej postulatami i hasłami, we wprowadzeniu czytelnika do utworu, w operowaniu podmiotem i adresatem zbiorowym. Znać je w odwoływaniu się do wyklętej przez „młodą piśmienność warszawską” poetyki klasycystycznej, w nader częstym posługiwaniu się aluzją literacką, w próbach wyzyskiwania dla celów ekspresji artystycznej milczenia i niedopowiedzeń, w układach kompozycyjnych prowokujących do wielokrotnej lektury. Dostrzec je można w częstych motywach i wrażeniach „delikatnych, matowych”, na których tle tym silniej występują motywy oddające „prawe oburzenie”, znać w zwracającym uwagę sięgnięciu po drobiazgi, rzeczy potoczne i podporządkowaniu ich myśli filozoficznej czy społecznej<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Z. TROJANOWICZ, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968, s. 104-105.

\*

Zofia Stefanowska w wymienianym artykule *Norwidowski romantyzm* stwierdzała, że Norwid stworzył samotnie nowy typ poezji, ale poezji mieszczącej się w romantycznym paradygmacie, zaś punktem wyjścia do budowania nowego programu literackiego oraz ideowego miała być opozycja wobec Mickiewicza, opozycja wobec Mickiewiczowskiego romantyzmu<sup>28</sup>. Nie trzeba chyba przekonywać, że pojmowanego osobliwie, po Norwidowsku. Spektakularny protest, za jaki należy uznać słynne rzymskie starcie z Mickiewiczem jako przywódcą formowanego legionu włoskiego i jako przywódcą rzucającym wyzwanie samemu papieżowi Piusowi IX, staje się w tej interpretacji punktem zwrotnym. Aby zminimalizować skutki tego odważnego wystąpienia uczona uwypukla wpływ zmartwychwstańców oraz domniemanych inspiracji poglądami Krasińskiego i Cieszkowskiego. Ale z faktu, że Norwid zgodnie z poglądami obu wymienionych romantyków, krytycznie oceniał towiańszczyznę jako „radikalizm mistyczny”, „komunizm”, „panslawizm”, „Synagogę”, nie wynika zarazem, że zgadzał się z nimi w innych kwestiach. Przywołane przez autorkę *Strony romantyków* określenia pochodzą z listów do gen. Jana Skrzyneckiego (z 15 kwietnia 1848 r.) oraz do Józefa Bohdana Zaleskiego (z 24 kwietnia 1848 r.). Lokalizacja owych określeń ma znaczenie. Trzeba brać tu pod uwagę sytuacyjny kontekst tych wypowiedzi: obaj adresaci, o konserwatywnych poglądach, silnie identyfikujący się z katolicyzmem, żywili przekonanie o wartości etosu rycerskiego, snuli wizję silnego politycznie i uduchowionego przywództwa narodowego. Wprawdzie Zaleski był zwolennikiem panslawizmu, podobnie jak sojusznicy Towiańskiego, jednakże ideę zjednoczenia świata słowiańskiego pomiędzy Niemcami a Rosją widział pod patronatem odrodzonej Rzeczypospolitej, a nie wschodniego Imperium. Znamienny zresztą jest w tym ciągu określeń, wyjętych z obu listów, polityczny układ odniesienia. Analizujący i interpretujący Norwidowską publicystykę okresu Wiosny Ludów pokazywali związki z filozofią Cieszkowskiego, z poglądami Krasińskiego. W przypadku tego drugiego starano się – co można już wówczas uznać za dość osobliwe – wyszukiwać powinowactwa w zakresie stylu, a nawet wersyfikacji. Gdy jednak bliżej przyglądamy się poszczególnym elementom owych wątpliwych komparacji, natychmiast dostrzegamy odmiennosć Norwida, inność, a nawet obcość. Eksplorowane pojęcie historii oraz ogniskujących się wokół niego haseł czynu, jednostki, historiotwórczej roli człowieka, zwrotu ku rzeczywistości, na pierwszy rzut oka podobne i tożsame z poglądami autora *Ojczyzny-Nasz*, z bliska

---

<sup>28</sup> Problematyka ta pojawia się także w słynnym tekście tejże autorki *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w: *taż, Strony romantyków*, s. 5-53.

okazują się zupełnie odmienne. Dla Cieszkowskiego punktem krytycznego odniesienia był Hegel i jego filozofia, a ściślej: historiozofia. Nie zgadzał się na wyznaczone przez niemieckiego myśliciela prawa i zasady, starał się polski filozof rozpatrywać formy chrześcijańskiego uniwersum. Hegel kontestował poznawalność przyszłości – podstawę koncepcji autora *Prolegomenów do historiozofii*<sup>29</sup>. Cieszkowski ujmował zatem dzieje w ramy podobnego modelu funkcyjnego: rozpoznanie dotyczyło przyszłych perspektyw epistemologicznych, miało odkrywać prawa historycznego porządku, gdzie zasada napotyka sprzeczność, a z tej konfrontacji wydobywa się nowa wartość, podlegająca podobnej zasadzie rozwoju: najpierw wielkość, potem upadek, a następnie nowa wartość. Korekty Cieszkowskiego odwoływały się do francuskich zdobyczy intelektualnych tamtego okresu, umożliwiały wprowadzenie nowego objawienia i wiary w nowy postęp ludzkości, o którym mówili myśliciele nad Renem. Polski filozof – choć jego zmiany mogły wydawać się wręcz rewolucyjne – poruszał się w obrębie heglizmu<sup>30</sup>. „Wprowadzając do historiozofii Hegla wymiar przyszłości oraz proklamując jej poznawalność dokonał więc Cieszkowski, jak powiada Cornu »rewolucyjnego przekształcenia filozofii Hegla«. Przekształcenie to polegało jednak, w istocie rzeczy, na próbie wyprowadzenia do heglizmu pewnych obiegowych wątków socjalistyczno-religijnej myśli francuskiej” – zauważał Andrzej Walicki<sup>31</sup>. I zaraz dodawał, powołując się na spostrzeżenia Davida Owena Evansa<sup>32</sup>, że to wychylenie w „przyszłość” i towarzyszące jej przekonanie o „złotym wieku”, znajdującym się przed nami, oraz o religijnej perspektywie ludzkości stanowiło ogólny klimat francuskiego „romantyzmu socjalnego”<sup>33</sup>. Cieszkowski stawiał Heglowi

<sup>29</sup> Nie jest to kwestia bagatelna czy marginalna w tej koncepcji. „Zakończenie rozwoju – jak pisał jeden ze znawców Hegla – wynika z podstawowych zasad systemu, z logiki rozwoju ducha absolutnego” (K. BAKRADZE, *Filozofia Hegla. System i metoda*, Warszawa 1965, s. 240). Brak zakończenia rozwoju ducha absolutnego uniemożliwiłoby uznanie całego systemu filozoficznego za filozofię absolutną.

<sup>30</sup> Na podobnych zasadach funkcjonowała wówczas tzw. szkoła tybińska, zwłaszcza jej część katolicka. Inspirowała ją filozofia Hegla, choć zarazem dążyła do przełamania jej zasad – do ujmowania dialektyki w ramy objawienia. Jej czołowi przedstawiciele, jak Johann Adam Möhler, Johann Sebastian von Drey czy Johann Baptist von Hirscher dążyli do jedności teologii historycznej i spekulatywnej filozofii, do stworzenia swoistej symbiozy między objawieniem Bożym a ludzkim rozumem. Zob. np. J. R. GEISELMANN, *Die katholische Tübinger Schule: Imre theologische Eigenart*, Herder 1964 oraz H. HARRIS, *The Tübingen School*, Oxford 1975.

<sup>31</sup> A. WALICKI, *Między filozofią, religią i polityką. Studia o myśli polskiej epoki romantyzmu*, Warszawa 1983, s. 52.

<sup>32</sup> Chodzi o klasyczną książkę *Romanticism in France 1830-1848*, Oxford 1951.

<sup>33</sup> A. WALICKI, *Między filozofią*, s. 52.

zarzut, że wobec historii nie zastosował podziału trychotomicznego, a tetrachotomiczny – a zatem krytyka formułowana w obronie czystości metody, formułowana w imię dialektyki. Przyszłość stanowiła dla polskiego filozofa epokę syntetyczną, a dwie poprzednie: do i od Chrystusa – jej tezę oraz antytezę. Starożytność nazywał epoką uczucia, teraźniejszość, czyli trwającą aż do chwili obecnej, od czasu Zbawiciela – epoką myśli, natomiast trzecią – epoką czynu<sup>34</sup>.

Język filozoficzny Cieszkowskiego był językiem filozofii niemieckiej, stosowana przez niego metoda dialektyczna (oraz związane z nią kategorie pojęciowe) była modyfikacją dialektyki Hegla. Dzięki przejściu przez szkołę heglowską Cieszkowski górował swą kulturą filozoficzną nad większością współczesnych mu francuskich „romantyków socjalnych”<sup>35</sup>.

Norwidowe rozumienie historii wypływa z dualistycznego i zarazem chrześcijańskiego, a nie dialektycznego poglądu na rzeczywistość<sup>36</sup>. Rozdarty, pozbawio-

---

<sup>34</sup> Zob. A. CIESZKOWSKI, *Prolegomena do historiozofii. Bóg i palingeneza oraz mniejsze pisma filozoficzne z lat 1838-1842*, Warszawa 1972, s. 6-7. „Modyfikacja w obrębie Heglowskiego podziału dziejów musiała więc pociągać za sobą przeformułowanie koncepcji ducha, przeformułowanie, które zmieniłoby usytuowanie historii w obrębie objawów ducha. Jeśli bowiem, wbrew temu, co sądził Hegel, jedność bytu i myśli nie została osiągnięta w filozofii, lecz zostanie osiągnięta przez praktykę, a więc w dziejach, wobec tego nie filozofia jest najwyższym objawem ducha, lecz dzieje. Dzieje w ten sposób opuszczają przydzieloną im przez Hegla sferę przejawiania się ducha obiektywnego i zostają wprowadzone w obręb ducha absolutnego, i to jako jego najwyższy objaw” (M. N. JAKUBOWSKI, *Hegel i „koniec filozofii”: kontekst polskiej „filozofii czynu”*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filozofia” 1993, XV, z. 264, s. 52).

<sup>35</sup> A. WALICKI, *Między filozofią*, s. 54.

<sup>36</sup> Zarysowana w propozycji ks. Antoniego DUNAJSKIEGO chrześcijańska koncepcja dziejów u Norwida, choć uwypukla perspektywę religijnego rozumienia historii przez poetę, w istocie rozpatruje ją w schemacie heglowskim. W zdaniu poety o tym, „iż każde zjawisko napotkane przypomina mi zaraz odpowiednią mu sprzeczność” (z listu do Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej z listopada 1862 r., DW XII, 125) ks. Dunajski rozpoznaje – niestety opatrnie – myśl czy też zasadę dialektyczną. Ujęcie Norwida – jak powiada – różni się swoim chrześcijańskim obliczem: „Dialektyczność myśli Norwida ma charakter poetyckiego zaostrenia barw widzenia obrazu, poza tym dialektyka Norwida ma bardziej chrześcijańskie oblicze” (*Chrześcijańska interpretacja dziejów w piśmie Cypriana Norwida*, Lublin 1985, s. 41). Przede wszystkim błędnie utożsamia dialektykę, która stanowi przeciwieństwo koncepcję rozwoju rzeczywistości jako proces wyłaniania się i przewyższania przeciwieństw, z dualizmem, do tego przedstawianym w sposób specyficzny, bo chrześcijański. Nie można zapominać – a tym tropem podąża Norwid – że w koncepcjach chrześcijańskich (począwszy od św. Pawła) dualizm podporządkowuje się chrystologii oraz soteriologii (chodzi o ciało i ducha, walczącego z pożądliwościami, zob. Rz 7-8, Ef 4, 7-24; 5, 8-14 oraz Kol 3, 1-17). Nigdzie też w tekstach Norwida nie znajdziemy myśli, która wskazywałaby, że zło jest siłą równoważną dobru. Do tradycji łączenia wprost myśli poety z koncepcjami historiozoficznymi Hegla

ny dopełnień, naznaczony brakiem i skażony grzechem świat rozwija się na drodze mozolnego łączenia przeciwieństw, ucierania różnic i sprzeczności, przy założeniu, że zło nie stanowi siły równoważnej dobru, a brak odnajduje swój sens w dopełnieniu. Poszukiwanie sensu cierpienia nie sprowadza go u poety do ciemnej siły warunkującej istnienie dobra. Tak jak liczne jego poetyckie antynomie nie dowodzą równowagi, stąd zamiast spekulacji poeta sięga po paradoks. W przypadku tzw. „filozofii niemieckiej” chodzi o doskonalenie i przebywanie kolejnych etapów rozwoju (cywilizacyjnego, kulturowego, duchowego, materialnego), u Norwida o podążanie wytyczonym już szlakiem, gdzie cel i punkt dojścia są już jasno określone i wyznaczone. Ten punkt Cieszkowski lokował w przyszłości, rozpoznając go na zasadzie dialektycznej spekulacji, Norwid – wracał do przeszłości. Oto punkt zwrotny – wydarzenie Chrystusa – już nastąpił, a dzieje to proces realizowania wartości w przestrzeni kultury (lub/i historii). U Norwida przyjmują one jawnie personalistyczny sens i wymiar. Wprawdzie poeta podnosi znaczenie kultury – jako niezbędnej przestrzeni egzystencji – jednakże nie przyznaje jej rangi bytu, jak przedstawiciele „filozofii niemieckiej” z Herderem i Heglem na czele albo w ogóle filozofii romantycznej. Za podmiot historii uznaje człowieka, ale rozumianego jako osoba, dopełniająca i realizująca się w kontaktach z innymi, a nie różne zbiorowości: pokolenia, narody, cywilizacje, rozumiane jako suma poszczególnych jednostek bądź jako zbiorowe byty (nawet jeśli ujmowano je w romantyzmie jednostkowo, to tylko na zasadzie konkretyzacji ogólnych treści i zjawisk). Te pełnią w dziejach rozmaite funkcje i niosą określone wartości, także „przychodzą inną drogą do urzeczywistnienia” (DW IV, 130), lecz punkt odniesienia stanowi zawsze ludzka jednostka. Konkretny, realny człowiek. U Norwida „Słowo [...] umie Człeka w *jeden* ogół zlewać” (DW IV, 243), podczas gdy ten ruch przebiega w romantyzmie w odwrotnym kierunku: to ogół determinuje ludzki byt, określa jego sens i wartość. Upodmiotowiony ogół – pozbawiony personalnej perspektywy – podlega zasadzie ruchu i zmiany rozciągniętej w czasie, nieustannemu doskonaleniu poddawanemu prawu przechodzenia przez wspomnianą wcześniej triadę. Oczywiście romantyczna filozofia – zwłaszcza Hegel – dostrzegała kom-

---

czy szerzej „filozofii niemieckiej” należy zaliczyć także szereg innych prac: Z. ŻABICKI, *Historiografia C. Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 2, s. 725-730; A. LISIECKA, *Romantyczna „filozofia przyszłości” Cypriana Norwida*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomułicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 191-239 (zwłaszcza s. 213-224); też, *Norwid – poeta historii*, Londyn 1973. Rozważania Dunajskiego podążają w kierunku, który zaproponował niegdyś Wojciech KARPIŃSKI, który – nie rozpoznając kompletnej sprzeczności w zaproponowanej koncepcji – dostrzegł u twórcy *Rzecz o wolności słowa* „typowe myślenie dialektyczne w duchu nie heglowskim, lecz chrześcijańskim” (tenże, *Cyprian Norwid*, w: W. KARPIŃSKI, M. KRÓL, *Sylwetki polityczne XIX wieku*, Kraków 1974, s. 63).



plikację całego mechanizmu owego procesu w odróżnieniu np. od przedstawicieli kumulatywnej filozofii dziejów, tym niemniej ewolucyjny mechanizm budowany w oparciu o dialektyczny schemat musiał się wydawać Norwidowi szczególnie obcy. Stale o tym wspominał. Zresztą podkreślając ułomności i wady wieku XIX, jego wsteczny kurs, choćby na płaszczyźnie etyki i aksjologii, stanowił rodzaj argumentu zaprzeczającego idei rozwoju (nawet w romantycznym wariacie konfliktowo-katastroficznym, sugestywnie u nas przekazywanym w dziełach Krasińskiego). Deklaratywne odcinanie się od „filozofii niemieckiej” miało swoje świadome i głębokie podstawy, wyrastające z chrześcijańskiej tradycji, przede wszystkim z pism Ojców Kościoła. Zamiast dialektyki mamy zatem u twórcy *Promethidiona* antynomię oraz dualizm świata i człowieka, zamiast spekulacji odniesienie do historii świętej, zamiast refleksji o doskonaleniu ludzkości na drodze rozwoju lub konfliktu, drogę ku zbawieniu. Romantyczny finalizm ma swój teleologiczny pierwowzór, porzucający formuły spekulacji na rzecz wartości skupionych wokół pojęć historycznego zbawienia, związanego z męką i zmartwychwstaniem Chrystusa oraz przyszłej paruzji. Analogia wyrasta przypuszczalnie z tożsamości źródeł – wykorzystywanych wszakże zupełnie inaczej. Herder, a zwłaszcza Hegel, uznawany za twórcę nowożytnej historiozofii, sięgali do chrześcijańskiej koncepcji historii, przejmując przede wszystkim linearną wizję czasu, za której twórcę przyjmuje się św. Augustyna. Koncepcję filozofii dziejów – sytuującą się jawnie w opozycji wobec romantycznej filozofii dziejów – przynosi *Rzecz o wolności słowa*, zwłaszcza IX pieśń poematu, która może uchodzić za historiozoficzny manifest poety a ściśle manifest jego teologii historii.

\*

Zarówno Zofia Stefanowska, jak i Zofia Trojanowiczowa podkreślają w swoich syntezach i studiach, że w wypowiedziach Norwida pojawia się deklaratywna myśl o traktowaniu romantyzmu jako epoki już zamkniętej, a w związku z tym do stawiania siebie poza romantyzmem, zarazem jednak twórcza praktyka miałyby dowodzić czegoś zgoła odmiennego. Autorka *Młodości Norwida* będzie sugerowała wręcz walkę poety o ocalenie romantyzmu, walkę o prawdziwy romantyzm. Ten sprzed Wiosny Ludów „był tylko pierwszą częścią większej całości, jakby romantycznym okresem w epoce, która nie jest jeszcze zakończona”. W końcu Trojanowiczowa z pełnym przekonaniem stwierdzi:

Nową poezję stawiał Norwid na zewnątrz owego romantycznego okresu, ale wewnątrz tej samej epoki literackiej, której nie nazwał oczywiście romantyzmem. Dzisiaj więc, z perspektywy naszej współczesności – biorąc także pod uwagę postulat dopełniania romantyzmu – moż-



na by o nim powiedzieć, że nie tylko był, również programowo chciał być romantykiem, ale romantykiem innym niż jego poprzednicy<sup>37</sup>.

A zatem romantyzm tak, ale bez naleciałości, bez owych „wypaczeń”, jak me-sjanizm, jak sakralizowanie martyrologii, jak wyłączość i absolutyzacja narodo-wa, jak przekreślanie rzeczywistości, jak negowanie ciągłości, jak pogarda dla ciała i formy, dla materii... Ale gdyby podążać konsekwentnie tropem tych hi-potetycznych rezygnacji, to czy mielibyśmy do czynienia jeszcze z polskim ro-mantyzmem. Trafności tego kierunku rozważań nie potwierdza – wbrew deklaracjom Trojanowiczowej – przedmowa do *Niewoli*. Przeciwnie: przeczy im. W tym przypadku w sukurs przychodzi Stefanowska, która wskazuje wręcz na obecną u Norwida tendencję „do traktowania romantyzmu polskiego jako zamkniętej już, zakończonej epoki i – konsekwentnie – do stawiania własnej osoby i własnego programu poza romantyzmem”<sup>38</sup>. Ten zewnętrzny stosunek do romantyzmu moż-na – zdaniem uczoney – obserwować właśnie w przedmowie do *Niewoli*, pisanej w r. 1848. Koncepcja romantyzmu czy nawet szerzej literatury narodowej w ogóle jako reakcji na klasycyzm stanowi z jednej strony wyraz intencji, zewnętrznego spoglądania na pierwszy z wymienionych nurtów, jako na zamknięte zjawisko historyczne. Z drugiej zaś – a to przekonanie kluczowe – zarówno u Stefanowskiej, jak i u Trojanowiczowej, droga naprawy czy też wyjścia z tej sytuacji, czy-li budowania nowego programu, opiera się na „ożenieniu romantyzmu z klasycyzmem”<sup>39</sup>. Autorka *Strony romantyków* w swoim dowodzeniu oprócz przedmowy z *Niewoli* zwraca uwagę na jeden z przypisów z *Promethidiona*:

Wyraźniej jeszcze program Norwida wyłożony jest w przypisie do *Promethidiona*, gdzie poeta powiada: „Przekonałem się, że uczucie harmonii między treścią a formą życia będzie u nas po-sadą sztuki”, po czym objaśnia, że klasycyzm to forma, a romantyzm to treść<sup>40</sup>.

Zrazu budując dialektyczną konkluzję:

A więc coś jakby triadycznie rozumienie rozwoju literatury: od tezy, czyli klasycyzmu, czyli formy – przez negację, czyli romantyzm, czyli treść – do „harmonii treści i formy”, do syntezy. Synteza, znów hasło programowe myśli ówczesnej<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Z. TROJANOWICZOWA, *Norwid wobec Mickiewicza*, w: taż, *Romantyzm od poetyki do po-lityki. Interpretacje i materiały*, wybór i red. A. Artwińska, J. Borowczyk, P. Śniedziewski, Kra-ków 2010, s. 25.

<sup>38</sup> Z. STEFANOWSKA, *Norwidowski romantyzm*, s. 65.

<sup>39</sup> Tamże, s. 67.

<sup>40</sup> Tamże, s. 66.

<sup>41</sup> Tamże.

W tym komentarzu wątpliwości budzi stawianie znaku równości między „uczuciem harmonii między treścią a formą” a pojęciem „syntezy”. Przywołany metodologiczny mechanizm, zrekonstruowany w duchu romantycznej filozofii niemieckiej (czyli jako proces rozwojowy powstawania i znoszenia przeciwieństw) tak naprawdę rozmija się z obserwacjami Norwida. Forma i treść, podobnie jak wymienione nurty literackie, czyli klasycyzm i romantyzm, są bez wątpienia zjawiskami odmiennymi, biegunowymi, zarazem jednakże biegunowość nie określa kierunku znoszenia ich przeciwieństw: teza i jego przeciwieństwo, antyteza. Łączenie nie oznacza harmonii. Prawda nie jest wypadkową przeciwstawnych poglądów czy przeciwstawnych twierdzeń. Po latach poeta powie przecież w wierszu *Królestwo* (ze zbioru *Vade-mecum*): „– Prawda? nie jest przeciwieństw miksturą...”<sup>42</sup>.

W tekście głównym *Promethidiona*, do którego odnosi się wskazany przez Stefanowską przypis, mowa jest o składaniu „w całość narodowej sztuki”, a przede wszystkim o tym, że od grobu Fryderyka Chopina nastąpi rozwój rodzimej sztuki. Ten rozwój został tu porównany do wszechobecnego w polskim krajobrazie powoju (jego kwiaty układają się m.in. w formę wieńca), rozprzestrzeniającego się przecież w sposób samorzutny i powszechny. Rozwój sztuki poeta rozumie jako „sumienniejsze”, a zatem doskonalsze aksjologicznie i estetycznie, a zarazem także etycznie pełniejsze określenie wobec formy życia i treści życia. Ta pierwsza, czyli treść, odnosi się do jakości estetycznych, a ta druga, forma – do dobra i prawdy. Napięcia między formami ulegają znoszeniu, choć nie na drodze walki i transformacji, lecz dopełniania i harmonicznego porządkowania. Norwid wprost odrzuca we wstępie do *Niewoli* syntezę napięć:

Wiadomo jednakże, iż praktyczność literatury nie zależy na ześrodkowaniu jej w myśl jedną, co – przeciwnie – mistycznym raczej jest kierunkiem, a który pod tę porę jest spełniony, lecz i owszem, na wy-pojedynczeniu (na specjalizowaniu), na rozpromienieniu tego węzła narodowej mądrości. (DW IV, 41)

Dopełnianie się treści i formy ma swój praktyczny cel, uzgodniony z istotą życia i świata, jednakże próba narzucania jej idealnego sposobu funkcjonowania – niekonieczne zbieżnego z rzeczywistością – odwołująca się do jakiejś zewnętrznej idei, jak choćby „ześrodkowywania [...] w myśl jedną”, narzucane wołą lub potrzebą „mistycznym raczej jest kierunkiem”. Jest to zatem, rozpisywana przez lata w różnych wariantach, myśl o literaturze, a nawet szerzej, o sztuce bliskiej życiu, praktycznej, jak w *Promethidionie*: związanej z rzemiosłem i przemyśłem. A może ten antyromantyczny zwrot ku rzeczywistości, ku zwykłemu życiu ma swój jak naj-

---

<sup>42</sup> C. NORWID, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Lublin 2004, s. 55.

bardziej romantyczny sens? Może nawet niezamierzony? Jednakże w pełni romantyczny wymiar? Stefanowska widzi ów paradoks w absolutyzowaniu sztuki przez Norwida i włączaniu owego zwrotu w „typowo romantyczną koncepcję finalnych celów człowieka”<sup>43</sup>. Bez wątpienia Norwida cechuje bardzo szerokie rozumienie sztuki – sztuki właściwie bez granic, ujmowanej w perspektywie piękna, które „Kształtem jest Miłości”, co zbliża go do romantycznej estetyki, nawiązującej głównie do Platona. Sztuka łączyła się z miłością poprzez piękno. Ono zaś – jako uniwersalium – docierało wprost do Boga, stąd jedynymi granicami dla sztuki były granice ludzkiej natury. Wartość triady: sztuka – piękno – miłość, podnoszona w romantyzmie, choć ta koncepcja była oczywiście znacznie starsza, jej rodowód sięga bowiem antyku. W odróżnieniu jednak od romantyzmu Norwid przekształca tę koncepcję: rozumiejąc miłość w duchu chrześcijańskim. Jej źródel i uzasadnienia poszukuje poza człowiekiem, poza ideami czy emanacjami nieokreślonego Ducha, w osobowym Bogu.

Ten pogląd na temat sztuki zyska właściwy sens, gdy będziemy go rozpatrywali w ramach teleologicznych (vide: eschatologicznych) celów historii. Zdaniem Stefanowskiej przenoszenie estetyki (rozumianej w opozycji wobec romantyzmu) na oś czasu, sprawia, że w intencji antyromantyczny gest twórcy *Promethidiona*, wyrażający się radykalnym zwrotem ku rzeczywistości, włącza się w finalną romantyczną koncepcję dziejów. Opór budzi w tej interpretacji stawianie znaku równości między romantyzmem a historiozofią, romantyzmem a koncepcją finalnych celów człowieka (v. dziejów). Tak jakby próby uporządkowywania procesu historycznego, poszukiwania sensu dziejów brały swój początek lub były warunkowane wyłącznie romantyczną wrażliwością, choć w przypadku Norwida – co potwierdzają i jego zapiski, i refleksje utrwalone w pismach prozatorskich i listach – znacznie ważniejszym wydaje się krąg pism Ojców Kościoła.

Propozycja Zofii Stefanowskiej utrwaliła na długie lata wizję Norwida jako romantyka. Jej uporządkowany i pewny wywód – wychodzący od spostrzeżeń socjologiczno-historycznych – wydawał się przekonujący, a przede wszystkim odznaczał się badawczym pragmatyzmem. Cała koncepcja uczonej opierała się na dwóch filarach. Pierwszy budowała myśl, że Norwid „był w pewnym sensie antyromantykiem, kontynuatorem przez zaprzeczenie”. I zarazem też: „Zaprzeczenie to zawsze jednak zatrzymywało się w jakimś punkcie i opozycja wobec romantyzmu nieuchronnie grawitowała do romantycznej wizji świata”. I filar drugi. Przekształcający i poszerzający obraz epoki. Według jego wskazań tę wizję romantyzmu – najkrócej rzecz ujmując – trzeba zmienić, a ściśle: poszerzyć tak, aby zmieścił się w niej Norwid:

---

<sup>43</sup> Z. STEFANOWSKA, *Norwidowski romantyzm*, s. 68.

Jeżeli nie pasuje nam do modelu polskiej poezji romantycznej, to nie dlatego, że jest złym romantykiem, ale dlatego, że nasz model romantyzmu jest zły. Zamiast wyrzucać Norwida poza epoki rozwoju literatury polskiej, trzeba tak rozszerzyć nasze rozumienie romantyzmu, aby i Norwid w nim się zmieścił<sup>44</sup>.

Należałoby oczywiście zapytać, w imię jakich racji powinniśmy poszerzać model romantyzmu. Czy wyłącznie z powodu Norwida? Jeśli tak, to tego typu ruch musi budzić poważne wątpliwości. Wygląda to bowiem tak, że mamy do czynienia z jakimś zjawiskiem czy obiektem badawczego oglądu, które sprawia problem klasyfikacyjny i nie mieści się w pewnym typie zjawisk o wyznaczonych już uprzednio cechach, choć mniej istotna właściwość – czyli jego przyległość na osi czasu – przybliżyła go do owego typu zjawisk. Aby zatem wpasować go do ukształtowanego wcześniej już modelu, musimy koniecznie przekształcić ten model. Pytanie, czy to odkształcenie, poszerzenie modelu nie zmienia diametralnie jego porządku, czy nie odkształca istoty rzeczy. A to wszystko z powodu jednostkowego przypadku. Z powodu fenomenu. To pierwsza poważna wątpliwość natury logicznej zaproponowanego ujęcia. Jest jeszcze wątpliwość druga. W jakim celu Stefanowska dokonuje poszerzenia romantycznego modelu czy nawet romantyzmu, jeśli w pierwszym filarze swej koncepcji wskazuje, że antyromantyczna postawa Norwida jest tylko pozornym zaprzeczeniem romantyzmu? „Jest u Norwida – powiada – stale niejako obecna dążność do wyjścia poza romantyzm i brak takiego wyjścia”<sup>45</sup>. Słowem: zaprzeczający utożsamia się z tym, co zaprzeczone. Jeśli to zatem tylko artystyczny gest, grawitujący do ośrodka owego sprzeciwu, po co dokonywać tego typu operacji intelektualnych na tak wielkim obszarze zjawisk? A zatem dwa kierunki refleksji badawczej, które wykonała autorka *Strony romantyków*, wydają się sprzeczne. Gdy bowiem przyjmiemy, że antyromantycz-

---

<sup>44</sup> Z. STEFANOWSKA, s. 71. Nierzadko zwolennicy romantycznego rodowodu poety sięgają po europejski argument – oczywiście ma on rozstrzygać zarówno swoim sytuacyjnym kontekstem (silnie związanym z biografią poety), jak i rozległością oraz komplikacją porównania. Tak rzecz widział m.in. Edward Kasperski – jeszcze silniej i jednoznacznie chyba niż Stefanowska – łącząc Norwida z romantyzmem: „Sprzeciw Norwida wobec romantycznych ekstremów – także wobec «ubałwochwalenia» narodowości – nie powodował sam z siebie wyjścia poza romantyzm. Oznaczał z reguły sprzeciw wobec jednej z tendencji romantyzmu lub wobec konkretnego poety”. I dalej stwierdzał: „Stosunek do romantyzmu był bardziej skomplikowany niż prosta, jednoznaczna akceptacja lub odrzucenie. [...] Tłem dla poezji Norwida wydaje się przede wszystkim romantyzm europejski, właściwe mu dążenia, kategorie estetyczne, sposób myślenia” (E. KASPERSKI, *Dyskursy romantyków. Norwid i inni*, Warszawa 2003, s. 43). Badacz zwracał przy tym uwagę na romantyczne z ducha dążenie do oryginalności, autokreacji, skłonność do transgresji (nie tylko w sferze poetyki) i metafizyczny horyzont.

<sup>45</sup> Z. STEFANOWSKA, s. 68.

na postawa Norwida prowadzi go w istocie ku romantyzmowi, to po co poszerzać rozumienie romantyzmu tak, aby twórca *Promethidiona* mógł w nim znaleźć miejsce. Jeśli był innym romantykiem niż jego wielcy poprzednicy – jednakże romantykiem – po co zmieniać wizję romantyzmu. To sprzeczność pierwsza. I druga sprzeczność. Gdy będziemy poszerzali naszą wizję romantyzmu z uwagi na to, że Norwid w niej się nie mieści, to nie ma sensu wskazywanie na już utrwalone, romantyczne cechy i właściwości jego dzieła.

Właśnie! Cechy i właściwości. To one tworzą przesłanki identyfikujące dzieło, decydują o przynależności pisarza lub szerszego zjawiska (np. grupy poetyckiej) do nurtu czy prądu epoki. Cechy i właściwości poezji i literatury, poetyki czy niesionych przez tekst idei.<sup>46</sup> Oczywiście pytaniem otwartym pozostaje pytanie o skalę i zakres: kiedy można na podstawie x wyróżnionych cech (v. właściwości) przyjmować taką lub inną kategoryzację? Czy traktować wagę wszystkich cech jednakowo? A może potrzebna byłaby ich aksjologiczna hierarchizacja? Stefanowska w swoich rozważaniach nie podejmuje wskazanych wątpliwości, skupia się jedynie na kilku wybranych arbitralnie elementach: bohater, historia, naród – Polska, relacja do świata, religijność. A przecież tę listę można byłoby poszerzać, np. o gatunki literackie, wersologię, wizję odbiorcy etc. Ale nawet te wybrane przykłady, a zwłaszcza ich interpretacja, pokazują tendencyjne nastawienie uczoney. Ujawnia się ono także w redukowaniu własnej metodologii, co znacznie później nader celnie opisał i ocenił Krzysztof Trybuś:

Spośród założeń badawczych autorki książki [*Strona romantyków*] jedno nie przekonuje mnie do końca. Stefanowska stwierdza: „Określenie miejsca Norwida w literaturze polskiej, a więc jego stosunek do romantyzmu i do kierunków późniejszych, jest zadaniem, którego metodami poetyki opisowej nie da się rozwiązać w sposób bezsporny i zadowalający” (s. 10). Pewnie tak. „Zjawisko Norwid” to nie tylko gatunek, styl czy konwencja. To także światopogląd artysty, który sztukę traktuje jako fenomen społeczny, rezultat współdziałania z publicznością. I jak prawdziwy romantyk chce się wypowiedzieć całym swoim dziełem, wszystkimi dokonaniem. A jednak to przecież oryginalność języka jego poezji wyznacza mu miejsce w literaturze<sup>47</sup>.

Wątpliwościom Trybusia wydaje się wtórować Zdzisław Łapiński, wskazując, na ścisły związek między kształtem poetyki Norwida a jego ogólnymi przekonaniami o świecie. Przy czym uczony zwraca uwagę na to, że

<sup>46</sup> Różnica w postawie poety, jaką dostrzega Stefanowska, wobec postawy pokolenia romantyków wiąże się z tym, że „w twórczości Norwida pojawiły się problemy wyznaczone przez sytuację pisarza w społeczeństwie cywilizacji przemysłowej” (Z. STEFANOWSKA, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, s. 13). Rzecz – zdaniem uczoney – dotyczy okoliczności, w jakiej przyszło tworzyć Norwidowi, a nie istoty tej twórczości.

<sup>47</sup> K. TRYBUŚ, *Jaki Norwid?*, w: tegoż, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, s. 24-25.

[...] kształt poetyki Norwida jest w pewnym stopniu pochodny wobec jego ogólnych przekonań o świecie. Może zresztą inaczej – może to właśnie pewne dyspozycje artystyczne kazały mu przyjąć taką, a nie inną postawę wobec wszelkich form rzeczywistości<sup>48</sup>.

Zdaniem Stefanowskiej Quidam – bezimienny bohater Norwida – ma swój romantyczny rodowód fundować na konflikcie ze zbiorowością, co jak wiemy dla Konrada czy Kordiana stanowiło funkcję życia i egzystencji. Oczywiście rodzi się od razu pytanie, czy ta przesłanka ma charakter dystynktywny czy mniej kardynalny. A może charakteryzuje większą grupę postaci literackich, począwszy od romantyzmu? Wątpliwości budzą się u podstawy tej interpretacji: łączenia wskazanej cechy z bohaterem Norwidowskiego poematu. Czy domniemany konflikt stanowi o obliczu Quidama? Czy na nim buduje Norwid swoją postać? Czy możemy określić ramy i sens napięcia między bohaterem poematu a zbiorowością? O jaką zbiorowość chodzi? O Greków? Rzymian? A może chrześcijan? A może o wszystkich? Podobnie jest z innymi przykładami. Tymi dotyczącymi Polski i pojęcia narodu, relacji do świata, historii.

Może najbardziej wymowna wydaje się kwestia religijności? Stefanowska wskazuje, że właśnie ona stanowi najbardziej romantyczny rys twórczości poety, ponieważ religijność romantyczna jest – jak powiada – „ekspansywna i zaborcza”, zagarnia wszystkie obszary refleksji nad światem. To prawda. Religijność twórcy *Rzeczy o wolności słowa* dotyka wszystkich aspektów rzeczywistości. Jest totalna. Ale znów, czy totalność i ekspansywność stanowi cechę dystynktywną religijności romantycznej? Tak samo przecież działo się u pisarzy i myślicieli epoki średniowiecza czy baroku. Totalnie przebóstwioną wizję świata przedstawiał Dante czy św. Tomasz z Akwinu, ale także Mikołaj Sęp Szarzyński, a w muzyce Jan Sebastian Bach. Charakterystyczną cechą religijności romantycznej wydaje się jej indywidualizm. A także stawianie znaku równości między tym, co duchowe a tym, co religijne. Między tym, co nadprzyrodzone, irracjonalne, a tym, co religijne. Stąd owa skłonność do heterodoksji, która w pewnym sensie kształtuje ten nurt w sztuce, wypełnia określoną treścią. Romantyzm po raz pierwszy w takim stopniu ujmował religijność jako przeżycie indywidualne. Wbrew aksjologicznym uogólnieniom Stefanowskiej Norwidowska religijność nie jest „bardziej statyczna niż religijność wielkich romantyków poprzedniego pokolenia”<sup>49</sup>, czyli Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Cieszkowskiego czy Hoene-Wrońskiego, lecz porusza się w ramach ortodoksji. Trudno uznać za miarę ruchu skłonność do przełamywania dogmatów. Z równie słuszną racją należałoby traktować ortodoksyjne zwroty – charakte-

<sup>48</sup> Z. ŁAPIŃSKI, *Norwid*, s. 150.

<sup>49</sup> Z. STEFANOWSKA, *Norwidowski romantyzm*, s. 70.



rystyczne choćby dla postaw konwersyjnych. A co w takim przypadku z niezwykłą intensywnością przeżyć konfesyjnych, charakterystycznych dla postaw mistycznych (np. św. Jana od Krzyża czy św. Katarzyny ze Sieny), gdzie – jak pamiętamy – teologia apofatyczna konkretyzuje odpowiednie układy językowej ewokacji, charakteryzujące się niezwykłą intensywnością i ogromnym zakresem. A przecież przywołani mistycy nie oddalali się od dogmatu. Zresztą wyjście poza jego ramy i poza ramy tradycji w pewnym sensie moglibyśmy uznać za prostsze i łatwiejsze niż respektowanie granic, przy zachowaniu intensywności przeżyć i refleksji. Można nawet mówić – biorąc po uwagę liczbę podejmowanych tematów i sposobów ich ujęcia – o znacznej przewadze Norwida nad jego wielkim poprzednikami. Do tego dochodzi nieobecna u nich w takim stopniu wrażliwość i skłonność do transpozycji jakości i wartości religijnych z osi przyległości tematycznej na oś aksjologiczną, która religijną wizję świata ukazuje niekoniecznie poprzez motywy religijne, ale poprzez świat wartości<sup>50</sup>. Heterodoksja – gdy przyjrzymy się biografii twórców i myślicieli okresu romantyzmu – stanowi istotną właściwość ich religijności. Stąd religijność Norwida – już choćby z racji ortodoksyjności – nie mieści się w przyjętym modelu czy też zarysowanej tendencji. Pytanie, czy postawa poety stanowi – jak uważa Stefan Sawicki – „przekroczenie granic romantyzmu”<sup>51</sup> czy też realizuje świadomie inny zupełnie typ wrażliwości religijnej? Sugestia uczonego zakłada romantyczny punkt wyjścia i dopiero dalej transgresję, co w pewnym sensie wpisuje się w ramy narzuconego przez Stefanowską myślenia. W przypadku Norwida nie dawałbym jednak pierwszeństwa tego typu rozwiązaniom, tym bardziej, że w jego religijnej postawie nie widać zasadniczych przełomów i zwrotów, jak ma to miejsce np. u Mickiewicza czy u Słowackiego. Przeżycie konwersyjne wydaje się poza sferą ujęć twórcy *Quidama*, choć nie brak tu zapisów – zwłaszcza w poezji – trudnych doświadczeń, najczęściej związanych z sytuacją grzechu i zła, także cierpienia i bolesnego poszukiwania jego sensu. Punktem wyjścia przeżyć religijnych jest rzeczywistość, co także stoi w ogromnej sprzeczności z romantyczną wrażliwością i praktyką, która stara się tę rzeczywistość zmieniać pod wpływem

<sup>50</sup> Zwracał na to uwagę Stefan Sawicki. Uczony stale podkreśla, że większość wierszy Norwida „ciąży jednak ku niereligijnej tematyce świata i człowieka [...]. Ale też tematykę tę ujmuje i interpretuje w religijnej, ewangelicznej perspektywie” (S. SAWICKI, *Religijność liryki Norwida*, w: tegoż, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 73). W innym zaś miejscu dodawał, że w dorobku Norwida są utwory, a „liczba ich od czasu *Vade-mecum* się zwiększa, których powierzchnia nie ujawnia zupełnie chrześcijańskiego układu odniesienia lub ujawnia go bardzo słabo. Interpretują one świat również w duchu chrześcijańskim, ale czynią to bardzo dyskretnie” (tenże, „*Nie są nasze – pieśni nasze*”, w: C. NORWID, *Wiersze*, wybór, wstęp, komentarz S. Sawicki, Lublin 1991, s. 29).

<sup>51</sup> S. SAWICKI, *Religijność liryki Norwida*, s. 75.



doświadczenia religijnego (v. mistycznego). Gdybyśmy przełożyli to na drogi poznania teologicznego, to Norwid niemal jawnie opowiada się za rozpoznawaniem objawienia od strony stworzenia, co z kolei stoi w opozycji do drogi, wychodzącej od rzeczywistości sacrum ku temu, co stworzone. Właśnie zwolennikami tej drugiej drogi byli romantycy.

\*

Stosunek do rzeczywistości i stosunek do podmiotu – owe centra romantycznych strategii – u Norwida podlegają reorganizacji struktur i form, decydujących o oryginalności i odmienności. W ramach tego szerokiego zwrotu estetycznego ku codzienności, a nawet ku potoczności oraz ku personalizmowi mieści się także ironia, niezwykle istotna kategoria dla całego wieku XIX. Jej romantyczna odmiana to – jak powiada monografista:

[...] doktryna artystyczna powstała na gruncie filozofii Friedricha Schlegla podkreślającej kreacjonistyczny aspekt dzieła literackiego i przydająca jego twórcy autentycznie boską i prawdziwie wolną postawę twórczą. Jako jedno z kluczowych zagadnień myśli romantycznej, była ironia romantyczna sposobem manifestowania suwerennego podmiotu czynności twórczych wychylającego się z kart dzieła i prowadzącego ironiczny dialog z czytelnikiem<sup>52</sup>.

Zasadnicze znaczenie miały tu zatem wszelkiego typu metody i sposoby rozbijania iluzji oraz odsłaniania umowności świata przedstawionego, czego efektem był autorski dystans oraz dekompozycja formy, a nadto rozbudowywanie poziomu meta w zakresie przepływu myśli. Kategoria ta znalazła swoje mistrzowskie realizacje w naszej literaturze u Słowackiego, zwłaszcza w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, w *Balladynie* i oczywiście w *Beniowskim*.

U Norwida ironia wychodzi daleko poza założenia i modele przewidziane przez romantyzm. Jest bowiem cechą zastanej rzeczywistości, wpisana w strukturę świata, w strukturę stworzonego, jest „koniecznym bytu cieniem”<sup>53</sup>. Zdzisław Łapiński w swojej klasycznej książce podkreślał, że twórca *Vade-mecum*

Rozróżniał ironię zjawisk i ironię zawartą w pewnej postawie wobec świata. Ta pierwsza, choć rozpoznawalna jedynie przez świadomość poznającego, znajduje się w porządku od nas niezależnym. Łączenie się ze sobą zjawisk trywialnych i wzniosłych, opór, jaki duchowi stawia materia, spontaniczne fabularyzowanie się zdarzeń o zaskakujących zwrotach i niespodziewanym

<sup>52</sup> W. SZTURC, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 5-6.

<sup>53</sup> Znamienne, że w jednej z ostatnich monografii poświęconych romantycznej ironii Norwid pojawia jedynie kontekstowo i do tego incydentalnie za sprawą układu odniesienia dla *Złotego kubka* Lenartowicza. Zob. i por. W. HAMERSKI, *Ironie romantyczne*, Warszawa 2018.

finale, zwodzenie naszych oczekiwań przez rzeczywistość – oto ten pierwszy rodzaj ironii. Postawa uczuciowa, dopuszczająca gamę przeżyć mieszanych, wrogich i przyjaznych, bolesnych i radosnych, burzliwych i łagodnych, świadomość „światłocienia”, czyli różnorodności faktów i ich niepochwytności, ponadto także pewien zmysł moralny, który nie przystaje na pochopne i autorytatywne oceny etyczne – są to niektóre właściwości ironii tego drugiego rodzaju<sup>54</sup>.

Stefan Kołaczkowski, który jeszcze przed wojną dostrzegł i uznał tę kategorię za naczelną w twórczości Norwida, zwracał zrazu uwagę na jej odmienną a nawet obcą w stosunku do romantycznego wzorca:

Wbrew nazwie, istotnie mało ma ona [czyli: ironia romantyczna] z ironią wspólnego, a już z ironią Norwida nie pozostaje w żadnym związku. Nawet tam, gdzie Norwid, jak w *Szczesnej*, trawestuje umyślnie ironię romantyczną, jest raczej satyrykiem niż ironistą. Ironię romantyczną zrodził anachronizm indywidualistyczny romantyków, walka z własnym sentymentalizmem, magiczny idealizm – wreszcie rozszczepienie wewnętrzne. Omyliłby się bardzo – pisze Norwid w *Milczeniu* – „kto by Diogenesa poczytywał jedynie za improwizatora dorywczego i za bezkierunkowy jaki humor”. Tej potępionej bezkierunkowej ironii, płynącej z kaprysu, często z urojonej wyższości nad światem, miotającej się rozpacz, zblazowania, apatii lub sceptycyzmu – u Norwida nigdzie nie spotykamy. Norwid nie negował rzeczywistości jako takiej, nie gardził też tym, co powszednie. To właśnie rozgranicza jego ironię od ironii romantyków, „rozczarowanych dusz” epigonów romantyzmu i późniejszych sceptyków schyłku wieku<sup>55</sup>.

Ironię narzuca artyście świat. Akt poznawczy i podmiot poznający – w zgodzie z obiektywną prawdą o rzeczywistości, a nie subiektywnych potrzeb i własności bytu – niejako dostraja się do tego, co określa i definiuje strukturę poznawanego. A zatem, ironia ma u Norwida daleko rozleglejsze właściwości i jakości niż te, które łączą się z jej funkcjami estetycznymi (środka artystycznego wyrazu), manifestującymi zdolności i wolę twórczą podmiotu. Jako „konieczny bytu cień” ironia pozwala poznać świat, w tym człowieka, w jego pełnym kształcie, pozwala wyświetlić prawdziwe oblicze bytu, pozbawione fałszu, ale i złudzeń. W pieśni XI *Rzeczy o wolności słowa* ironia traktowana jest jako oręż prawdy, a postawa ironisty zbliża się do postawy moralisty. Skrócenie dystansu między tymi jak-

<sup>54</sup> Z. ŁAPIŃSKI, *Norwid*, s. 88.

<sup>55</sup> S. KOŁACZKOWSKI, *Ironia Norwida*, „Droga” 1933, nr 11, s. 1003. W sprawie Norwidowskiej ironii znamienne wydaje się stanowisko Wiesława Rzońcy, który twierdzi, że twórczość poety nie spełnia warunków komunikacji ironicznej, zaś to, co badacze lub krytycy biorą za ironię jest w istocie „ciemnością mowy” twórcy *Vade-mecum*, jej wieloznaczność. Ironia – według badacza – zakłada jednoznaczność i jasność komunikatu. Zob. tenże, *Norwid-poeta pisma*, Warszawa 2005, s. 125 i 128. Wyróżniając dwa typy ironii, jasną i ciemną, Sokratejską i romantyczną, badacz kojarzył poetę wyłącznie z tą drugą. Oczywiście błąd takiego rozumowania podnosił Tomasz MACKIEWICZ, zob. tenże, *Sokrates Norwida. Kontekst – recepcja – kontynuacja*, Warszawa 2009, s. 163-164.

że skrajnymi postawami, a nawet ich utożsamienie staje się możliwe dzięki Chrystusowym przypowieściom. Jesienią 1852 r. pisał Norwid do Jana Koźmiana:

Przeczytaj wszystko, co Zbawiciel faryzeuszom odpowiadał, ale przeczytaj nie tak, jak oklepało Ci się o uszy – tylko sercem i życiem powołaj przed się czytając, a zobaczysz, że kolosalniejszej ironii nigdzie nie spotkałeś i spotkać nie możesz nad nią. Nawet forma, *pytajnikami*, a nie *twierdzeniami*, czysto ironiczna – (DW X, 449)

Evangeliczny punkt odniesienia – co znamienne – buduje w dalszej partii tej wypowiedzi typologię ironii o wyraźnie aksjologicznym nacechowaniu:

Tak jest, mój Drogi, nie wstydzę się ja tej ironii, bo dość jest śludze, aby był jako Pan, a uczniowi, żeby jako Mistrz był. Nie poprawię ja Zbawiciela, nie. Pamiętaj, że dwie są *Ironie*: jedna piekielna (to jest, kiedy siebie za cel ma i raduje się ze zła swego), druga, która z czasu jeno pochodzi i z działania. Dłuto wyciosujące twarz anioła z marmuru zgrzyta gorzko... Owóż Ty, co chcesz, aby nie zgrzytało, chcesz próźniactwa i chcesz, aby anioł był głazem, a ja próźniakiem. (tamże)

Już nawet nie retorycznie pyta poeta, ale retorycznie stwierdza, wyraźnie sytuując się poza autotelicznym obliczem aspiracji romantycznej ironii. Deklaracja ma charakter fundamentalny i zarazem uwydatnia radykalny rozdzźwięk. I znów – warto zauważyć – Norwid odwołuje się do doświadczenia rzeczywistości przeciwstawiając mu subiektywną rację, gdy „siebie za cel ma”. Nawet, jeśli uznamy negatywną ocenę romantycznej ironii albo jeszcze szerzej nawet, bo romantycznej literatury, za nazbyt radykalną, a jej obraz za przerysowany, nie zmienia to zasadniczej intencji: sytuowania się poza, sytuowania się dość znamienne na płaszczyźnie ironii – owej niezwyklej zdobyczy dojrzałego romantyzmu – na zewnątrz potężnego nurtu, który niósł przecież ówczesną świadomość i polską kulturę. Przykład negatywnego odbicia stanowi *Epos-nasza*.

Najczęściej badacze skłonni byli sytuować bohatera tekstu wiersza wobec bohatera powieści Cervantesa w kategoriach utożsamienia, zrozumienia, a nawet identyfikacji. Możliwości jest tu rzeczywiście sporo, aż do Girardowskiego „pragnienia trójkątnego” (zwanego także „pragnieniem według Innego”)<sup>56</sup>: w swej koncepcji francuski uczony odwołuje się zresztą do Cervantesa. *Epos-nasza* sytuowała się w badaniach nad romantyczną recepcją Don Kichota, w historycznych ramach opisanych niegdyś przez Ericha Auerbacha<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> ZOB. R. GIRARD, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2001.

<sup>57</sup> Zob. E. AUERBACH, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i przedmową opatrzył Z. Żabicki, przedmowa do II wyd. M. P. Markowski, Warszawa [b. r. w.], s. 335-336.

W odróżnieniu od czasów oświeceniowych, gdy postać Cervantesa uznawano przede wszystkim za fanatyczną ofiarę bibliomańskiej pasji, romantycy dostrzegali w niej szlachetnego obrońcę ideału, symbol niezgody na rzeczywistość, kogoś kto w imię wartości działa na przekór całemu światu. Zauważali jego bezkompromisową, heroiczną postawę, w tym jej aksjologiczny i jednocześnie tragiczny wymiar. Ten ostatni aspekt podkreślał choćby Heinrich Heine. Z kolei Słowacki widział w postaci Cervantesa kogoś, kto przypominał mu Ikarą<sup>58</sup>. W stosunku do epoki poprzedniej w pierwszej połowie wieku XIX Don Kichot stał się zatem postacią jednoznacznie pozytywną, doskonale realizującą ideał bohatera epoki: nierozumianego przez otoczenie, szalonego, działającego wbrew wszystkiemu i wbrew wszystkim, w sposób bezkompromisowy i otwarty. W romantycznej koncepcji autentyczność i niezłomność balansowała, a nawet przysłaniała absurd i obłęd Don Kichota. Bohaterstwo i bezkompromisowość postawy stawały się ważniejsze od groteski. Badacze i krytycy nie dawali szans Norwidowi<sup>59</sup>. Musiał wpisywać się w ten schemat. Wizerunek poety odbijał się niczym w lustrze w postaci Don Kichota, a jego recepcja powieści Cervantesa musiała być przykładem recepcji romantycznej<sup>60</sup>.

Na tonację wiersza zwracała niegdyś uwagę Zofia Trojanowiczowa<sup>61</sup>, a całkiem niedawno także Agata Seweryn<sup>62</sup>. Ta druga określając charakter utworu jako heroironiczny – pomimo interesującego miejscami wywodu i wielu ciekawych spostrzeżeń analitycznych – w pewnym sensie wpisywała się we wskazany wcześniej model, zakładający dwubiegunowość aksjologiczną. Refleksja Trojanowiczowej jest znacznie bardziej subtelna, a przy tym konsekwentna w zakresie przebiegu myśli. Jej spostrzeżenie dotyka kwestii podstawowej i fundamentalnej: *Epos-*

<sup>58</sup> Zob. Z. SZMYDTOWA, *Cervantes*, Warszawa 1965, s. 92.

<sup>59</sup> Tak również odczytywał postać Don Kichota w Norwidowskim wierszu Tomasz Korpysz, który w artykule *Nie tylko „Epos-nasza”*. *O obrazie Don Kichota w pismach Norwida* wprowadzie stara się ów obraz cieniować i modelować, a nawet pokazywać krytykę postawy błędnego rycerza ze strony poety (choćby w wykładach *O Juliuszu Słowackim*), jednakże – co znamienne – interesujący nas tu wiersz uznaje za jedyny przykład wyraźnej identyfikacji. Zob. tenże, *Nie tylko „Epos-nasza”*. *O obrazie Don Kichota w pismach Norwida*, w: *Norwid. Z warsztatów norwidologów białoskich*, red. T. Korpysz, B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2011, s. 33.

<sup>60</sup> Świadectwem takiego odbioru *Epos-naszej* może być opinia Michała GŁOWIŃSKIEGO, zob. tenże, *Świadectwa i style odbioru*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 138. Zob. także interpretację A. BERLIŃSKIEJ ujmującą rzeczywistość wiersza w niemal identycznej aprobatywnej tonacji; taż, *Stylizacja tematyczna w wierszu C. K. Norwida „Epos-nasza”*, „Zeszyty Naukowe Filia Uniwersytetu w Białymstoku” 1980, Humanistyka. Dział F: Prace Filologiczne, z. 31, t. V, s. 7-23.

<sup>61</sup> Z. TROJANOWICZ, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968, s. 217.

<sup>62</sup> Badaczka poświęciła aż dwa rozdziały *Epos-naszej* w książce *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013, s. 305-370.

-*nasza* to utwór *par excellence* ironiczny. Można, a nawet należałoby je jeszcze poszerzyć: oto ironia objawia się tu z taką siłą i intensywnością (obejmuje elementy obrazowania, sytuacji, języka, ba przetacza się przez wersyfikację i eufonię rymową), że nawet w przypadku Norwida, który od niemal samego początku uczynił z ironii znak rozpoznawczy swojej twórczości, można mówić o pewnym jej nadmiarze. Od razu też uczona dostrzegła poważne konsekwencje poczynionego spostrzeżenia. Jeśli ironia jest tak totalna i obejmuje również instancję nadawczą utworu, to kto tu jest adresatem owego „s-krzypnięcia wstecz”. Bo jeśli „oni”, a zwłaszcza ci, co „po paradyzie latają w promieniach” (PWSz I, 160), to siła poetyckiej, a nawet twórczej emancypacji poety byłaby ogromna i jednoznaczna. Stąd Trojanowiczowa – rozumiejąc i rozpoznając w Norwidzie romantyka (nie zapominajmy: na tamtym etapie rozwoju norwidologii to warunek niemal dogmatyczny) – *Epos-naszą* odczytywała jako autorską grę: przede wszystkim autoironiczną, a nawet autosarkastyczną, której ramą była formuła Hegłowska, ujmująca bohatera Cervantesa w ciągu znoszących się i warunkujących sprzeczności.

Norwid, świadomie czy nieświadomie, podejmował Hegłowską koncepcję Don Kichota z *Vorlesungen über Estetik*. „Hegel – pisze Z. Szmydtowa – przedstawiał go jako symbol jednostki szlacheckiej, oderwanej od życia i od dziejów, której działalność wskutek jej anachronizmu staje się śmieszna. [...] Formuła Hegla wykazała przeciwieństwo między szlachetnością a niestosowną jej realizacją, między subiektywnym walorem a społeczną bezużytecznością, między wewnętrzną powagą myśli a jej śmiesznym wyrazem”<sup>63</sup>.

A jednak: czy ten dialektyczny argument, motywowany zapewne historycznoliteracką potrzebą przetrzymania Norwida w celi Konrada, nie rozmija się aby z zasadą wyrażoną później w cytowanym już wersie z *Królestwa*: „– Prawda? *nie jest przeciwieństw miksturą...*”<sup>64</sup>. A gdyby uwolnić poetę? Uwolnić, czyli odczytać ironiczny wydzźwięk *Epos-naszej* w kategoriach polemiki zwróconej na zewnątrz. W tym sensie odwołanie się do modelowego bohatera romantyków i usytuowanie się podmiotu (bohatera lirycznego) bądź w roli dziecka bądź w roli Sancho Pansy ma swój głęboko umotywowany sens. W ten sposób cały świat utworu, cała rzeczywistość przedstawiona zyskałaby swój aksjologiczny punkt odniesienia, oparty na iluzyjności tego, co adresaci tej polemiki mogliby nazwać eposem czy rzeczywistością epeiczną. Chciałoby się odpowiedzieć: „jakie czasy, taki epos” – co należałoby odnieść nie tylko do roku 1848, ale do całej epoki, której w pewnym sensie kres wyznaczyła Wiosna Ludów. A zaimek „*nasza*”? To

<sup>63</sup> Z. TROJANOWICZ, *Rzecz o młodości*, s. 217.

<sup>64</sup> C. NORWID, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, s. 55.

tylko kłopot pozorny. Odwołanie się przez Norwida do motywu sytuacji dziecięcej lektury (budowanie w pewnym sensie całej sytuacji komunikacyjnej w wierszu w oparciu o ten motyw) wprowadza ogromny dystans między nadawcą i przedmiotem jego poetyckiego zabiegu. Sprawia, że – przefiltrowany ironią – w pełni zrozumiały zachwyty dziecka zmienia radykalnie nie tylko tonację, ale wymowę tego, co opisywane. Utożsamienie staje się zaprzeczeniem, zachwyty obnaża motywację reakcji, a intensywność dziecięcego naśladowania staje się miarą rzeczywistego dystansu. W tym kontekście zaimek „nasza” zupełnie zmienia swój sens: traci walor i przywilej oznaczania tego, co wspólne i nierozzerwalne. Staje się również iluzoryczny co opisywany świat i oznaczający go wysoko wartościowany termin. Nie chodzi tu przecież o deprecjację, naigrywanie się z pierwszych lektur czy nawet z bibliomańskich skłonności, ale o twórczą dojrzałość. Zupełnie nie o to chodzi. W tym sensie interesujący nas wiersz to zaprzeczenie romantycznej lektury Cervantesa, a jeszcze inaczej: kompromitacja romantycznego sposobu rozpoznawania rzeczywistości na wzór Don Kichota. *Epos-nasza*, pod którym widnieje data: 1848 (w edycji Gomulickiego nie wiadomo, z jakiego powodu przeniesiona do strefy tytułu<sup>65</sup>) to zdecydowana polemika poety nie tylko z bliskim mu pokoleniem romantyków polistopadowych, ale w ogóle polemika z romantyzmem i jego sposobem rozpoznawania i oceniania rzeczywistości. Jeśli traktować ten tekst właśnie w tych kategoriach, należałoby go uznać za wyjątkowo silny głos wyrażający stosunek do wielkich poprzedników, do romantyków i romantyzmu. Ironia Norwidowska wobec romantycznej ironii, której niemal emblematem wydaje się postać błędnego rycerza<sup>66</sup>.

Musiał przecież Norwid zdawać sobie sprawę z jego siły i wartości. Musiał mieć pełną świadomość mierzenia się z potężnym zjawiskiem, zapoczątkowanym wystąpieniem Mickiewicza. Można oczywiście cykl prelekcji *O Juliuszu Słowackim* rozpatrywać w odniesieniu do prelekcji Klaczki na temat Mickiewicza (wygłoszonych na początku 1858 r.), a tym samym wpisywać wypowiedź Norwida w ramy estetycznej i ideowej polemiki, czego świadectwem książka Zofii Trojanowiczowej, która rozpoznaje sytuację właśnie jako „ostatni spór romantyczny”<sup>67</sup>. W tym „sporze” Mickiewiczowi przeciwstawia się Słowackiego, Norwi-

---

<sup>65</sup> Zob. i por.: PWSz I, 158 oraz pierwodruk wiersza: B. ERZEPKI, „Literatura i Sztuka”. Do-datek do „Dziennika Poznańskiego” 1910, nr 26.

<sup>66</sup> Zob. P. CHLEBOWSKI, „Z osieroconym bawi się strzemiem...”. O wierszu Norwida „Epos nasza”, w: *Romantyk jako czytelnik. II Sympozjum im. Zofii Trojanowiczowej*, red. A. Borkowska-Rychlewska, W. Hamerski, K. Trybuś, Poznań 2020, s. 267-283.

<sup>67</sup> Z. TROJANOWICZOWA, *Ostatni spór romantyczny Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.



da – Klaczce, a jego aktywni uczestnicy, w tym oczywiście twórca *Promethidiona*, poruszają się wewnątrz zastanych formuł i konstelacji ideowych. Ale, gdy czytamy Norwidowe prelekcje, odnosimy nieodparte wrażenie spojrzenia z drugiego brzegu literatury i sztuki. Owszem, Słowacki staje się doskonałym i naturalnym punktem negatywnego oparcia, jednakże kłopot w tym, że Norwid nie traktuje dzieła twórcy *Beniowskiego* jako żywotnego, pozwalającego na trzeźwą aktualizację i realny odbiór zjawiska, ale jako dzieło dopełnione, domknięte, nierzadko oderwane od miejsca i czasu, jak cała ówczesna polska literatura. Czytany w Warszawie w noc paskiewiczowską *Anhelii* wydawał się poetyckim zwierciadłem współczesności. Zarazem jednakże

Literatura żadna pewno takich nie miała czytelników, jak ci młodzi czytelnicy w Wilnie i w Warszawie, którzy krwią i łzami kartki czytanej poezji okupowali. Katastrofy te były, zaiste, rzezią niewiniątek w wigilię odrodzenia się słowa narodowego. Ani laury żadne, ani rozgłos nie ozłacały im czarnych więzienia kątów. (PWSz VI, 463)

Liczą się okoliczności. Pod ich presją działa ówczesny odbiorca. Nie pomimo okoliczności, nie przeciw okolicznościom, ale właśnie pod presją. Ani laury, ani rozgłos nie osładzają tragedii, nie zmieniają położenia, nierzadko położenia tragicznego.

\*

Realna i trzeźwa ocena świata i jego presji buduje nie tylko literackiego bohatera, ale także i odbiorcę. Kształtuje jego charakter i oblicze. Stąd zamiast skrajnego indywidualizmu punkt ciężkości Norwid przenosi na cichego Quidama, wielkie czyny (ujęte w jakiś tryb historyczno-politycznego porządku) zastępuje pojedynczym drobnym gestem, w którym mieści się wielka epoka dziejów i wielkie zbiorowisko społeczne, w milczeniu – nierzadko odrzucanym – dopełniają się i sumują dzieła ducha. Nie chodzi przy tym o negację, uwypuklenie i operowanie paradoksem (co zapewne także mieści się w ironicznym paradygmacie świata), ale o wielowymiarową, pełną prawdę o człowieku, zwłaszcza w jej negatywnych aspektach. Stąd tak radykalne odejście od wizji podmiotu, który nie tylko mistrzowsko włada słowem, ale zarazem wydaje się zrywać więzi z realnym światem w imię wartości skrajnego indywidualizmu. Przypadkiem jawnie polemicznym wydaje się tu *Modlitwa* (zaczynająca się od słów: „Przez wszystko do mnie przemawiałeś, Panie”) stanowiąca niemal wyzwanie rzucone *Improwizacji* Mickiewicza. Za dopełniający ją autokomentarz należy uznać słowa, które umieścił poeta w liście do Jana Koźmiana z 1852 r.: „Ja nie mistrz-słowa, ale sługa-słowa” (DW X, 449). Jednak z punktu widzenia prowadzonych rozważań znacznie



ciekawsze są przypadki negatywnego odbicia podmiotu, silnie przy tym identyfikowanego, wręcz utożsamiającego się z samym autorem. Nie chodzi przy tym o rekonstrukcję i skrupulatne odnotowywanie odchyleń od romantycznego ideału poezji, o pęknięcia i rysy na ustalonym i utrwalonym już modelu, jak w *Beniowskim* Słowackiego<sup>68</sup>, ale o całkiem nowe ujęcie, o nowe usytuowanie podmiotu czynności wobec sfery rzeczy i zjawisk, a przede wszystkim o wartości. Romantyczna aksjologia podnosząca przecież uwikłania i rozterki lirycznego bohatera, a w końcu samego autora, do najwyższej rangi, nawet gdy były one miarą jego upadku, sytuowała instancję nadawczą po „jasnej stronie mocy”. Dramatyzm wyboru i poruszenia ducha wzbudzały subtelne struny aksjologii, stale te same, stale w harmonii wysokiego diapazonu, stale „nad poziomy”. U Norwida inaczej: liryczny bohater nierzadko stawał się częścią rzeczywistości – bolesnej, pękniętej, pozbawionej skrzydeł i mocy. Etyczny filtr obnażał bezlitośnie nie tylko zachowania innych, ale bywał bezwzględny dla podmiotu – dla samego autora, może bardziej bezwzględny dla niego niż dla przedmiotu ironicznego opisu. Cecha ta zupełnie dotąd niedostrzegana w badaniach wydaje się fundamentalna i zasadnicza dla kształtowania się Norwidowskiej poezji, jej niezwyklej bliskości z autorem. Charakterystyczny pod tym względem wydaje się wiersz *Marionetki*, poetycka relacja salonowej sceny i rozmowy z nieznaną bliżej damą na temat dojmującego poczucia „nudy”<sup>69</sup>. Czesław Niemen, który wokalnie interpretował ten wiersz wskazywał, że:

*Marionetki* to [...] mistrzowski obraz salonowej nudy, a ogólniej – obojętności na ludzkie losy, w którym jak w mikroskopijnym zbliżeniu, Norwid przechodzi od egzystencjalno-kosmicznej perspektywy do demaskatorskiej moralnej puenty, podszytej melancholijną ironią<sup>70</sup>.

Wspomniana puenta o ludziach i osobach oraz o „ślicznie zapiętym krawacie” odczytana bez wtórnego modelowania kompromituje damę, która staje po stronie negatywnie ocenianej formy i konwencji, po stronie rytuału. Ale z równie słuszną racją zdanie wieńczące wiersz o ślicznie zapiętym krawacie można rozumieć jako ironiczną reakcję damy (rodzaj riposty) na ironię jej lirycznego bohatera. To „s-krzypnięcie wstecz” dotykałoby bezpośrednio także podmiotu, sy-

<sup>68</sup> Zob. S. TREUGUTT, *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*, wyd. drugie poprawione, Warszawa 1999.

<sup>69</sup> Poszerzona w stosunku do przedstawionej niżej moja interpretacja tego wiersza Norwida pt. „Krawat mieć ślicznie zapięty!... O wierszu *Marionetki* (w druku), zostanie wydana w książce „Czytać jest to dogłębiać wyrażenia...”. *Norwid – interpretacje*, red. T. Korpysz, Warszawa 2021.

<sup>70</sup> R. RADOSZEWSKI, *Czesław Niemen. Kiedy się dziwić przestaną... Monografia artystyczna*, Warszawa 2004, s. 102.

tuując go w roli nie mniej dwuznacznej niż damę. Stąd już tylko krok do innego rozumienia tytułowych *Marionetek* i rozumienia całego utworu. W przypadku interpretacji pierwszej, uwypuklającej relację obcości bohatera wobec opisywanego świata, mamy do czynienia z klasycznym ujęciem – bliskim tradycji romantycznej. Natomiast w ujęciu drugim, autoironicznym, bohater liryczny sytuuje się w roli salonowego hipokryty, a krytyka rykoszetem uderza w jego „ślicznie zapięty krawat”. Marionetki. Dlaczego liczba mnoga? Uogólniająca metafora – po którą skłonni są sięgać interpretatorzy – uruchamia poduszkę bezpieczeństwa. Jednakże wyraźnie zarysowana sytuacja ograniczona wyłącznie do dwóch postaci (bohater liryczny – dama) prowadzi do zupełnie odmiennego wniosku. Tonacja puenty uderza w czuły punkt nadawcy wypowiedzi. Jako uczestnik salonu, także jako podmiot „nudy” nie zdoła uciec przed krytyką. Rzecz cała w końcu odnosi się i do damy, i do niego – do „marionetek”. Tylko ich wydobywa z tła ostre światło ironii – w tym także autoironii.

Jeszcze wyraźniej to negatywne odbicie odsłaniają *Nerwy* ze zbioru *Vade-mecum*. Jest to poetycka relacja z dwóch wizyt. Pierwszej, w miejscu, „gdzie mrą z głodu”: realizowanej w czasie przeszłym dokonanym. I drugiej, hipotetycznej, u Baronowej (znów rozegranej w przestrzeni salonu) – zapisanej w czasie przyszłym. W tej pierwszej mamy do czynienia z doświadczeniem granicznej sytuacji człowieczeństwa. W drugiej zaś chodzi o podzielenie się z innymi tym pierwszym doświadczeniem. Ukryta analogia obu scen, obu doświadczeń – celnie dostrzeżona przez Mariana Płacheckiego – równie skandalicznych i równie groteskowych (tej „na nieobrachowanym piętrze” i tej spod „plafonu” u Baronowej) wskazuje:

że do tego, by „jej powiedzieć” skłaniać by mogła nie tylko czysta bezkompromisowość bohatera wiersza, lecz także potrzeba ekspiacji za kompromitujący upadek na mrocznych schodach i jego powód: niemal turystyczne oglądactwo „w miejscu, gdzie mrą z głodu”. Ktoś, kto nie sprostał Chrystusowemu wyznaniu, może nie chcieć okazać się jeszcze faryzeuszem, swobodnie perorującym o pomocy ubogim dopóty, dopóki to niczym mu nie grozi.

To wariant względnie optymistyczny, jeśli nie wręcz naiwny. Wariant pesymistyczny interpretacji każe widzieć w narracji wiersza próbę przysłonięcia własnego grzechu przeciw miłości bliźniego. To, co z perspektywy czytelnika jest starannie przemyślaną inscenizacją sytuacji wyboru moralnego, wyboru otwartego, dla bohatera pierwszoosobowego stanowi rozbudowaną, meandryczną psychomachię, mającą przed nim samym zakryć świadomość, że właśnie wczoraj już w y b r a ł przeciw wierze. W tych, co mrą z głodu nie zobaczył bliźnich. Obejrzał ich niemal jak coś, jak nie oznaczone bliżej stworzenia, co mrą z głodu.

Wobec czego dziś nie stoi już przed nim wybór, czy u Baronowej okaże się faryzeuszem, czy też nie. On od wczoraj już nim jest! Podejmowany przez czytelnika wybór heroiczny: „**Cóż? powiem jej...**”, spełniony przez bohatera wiersza byłby faryzeizmem niewyobrażalnym. Za to opcja kunktatorska, „**Cóż? powiedzieć jej...**” w jego położeniu stanowiłaby świadectwo względnej przyzwoitości. Względnej, bo już tylko wobec siebie samego. Względnej, bo wy-

zbytej jakichkolwiek skutków zewnętrznych, nie chroniącej wszakże przed namnażaniem się wewnętrznych machinacji, samousprawiedliwień i udręki, lecz nie rzeczywistych wyrzutów sumienia. Tytuł wiersza – *Nerwy* – odnosi się wprost do dramatu świadomości faryzejskiej<sup>71</sup>.

Czasem ciemne odbicie staje się zakładnikiem sytuacji: rzeczywistej lub wykreowanej. Do tej pierwszej moglibyśmy zaliczyć przed chwilą przywołane *Nerwy*, do drugiej inny tekst z *Vade-mecum*, *Czemu nie w chórze?* Akt teofanii, ujęto tu w tryb pastorałki: „U żłobu, gdzie jest Bóg” (PWsz II, 45) odsłania trzy postawy. Wybrani utożsamiają się z nią do tego stopnia, że nawet klęska staje w obliczu chwały i spełnienia. Uciekający przed pogonią i prześladowaniem – tylko milczą, pozostając „w progę”. A z kolei ci, co „ledwo wbiegli w wieś” (PWsz I, 45), doświadczający niemal fizycznie siły zła, słysząc „niewiniąt rzeź”, nie są zdolni nawet do tych reakcji, które stały się udziałem tych, co „w progę” – mają ciągle w swej świadomości obrazy zbrodni. Bohater wiersza – znów utożsamiany z samym autorem – sytuuje się poza kręgiem adorujących. Przeżycie krwi („Jam widział kre w!...” PWsz I, 45) uniemożliwia mu uczestnictwo w chórze triumfujących. Nieszczęście w swej najdzikszej i brutalnej formie skutkuje poetycką afazją, zakłóca porządek rzeczy: wejście w mrok, choćby na zasadzie biernego uczestnika (tego, który widział) zamyka drogę ku światłu. Właściwie bez winy, bez możliwości ucieczki i realnej perspektywy na zmianę. Towarzysząca radosnej nowinie narodzin Chrystusa „niewiniąt rzeź” decyduje o postawie bohatera. Kto był świadkiem zbrodni musi odmówić udziału w śpiewie triumfu. „Jest coś tajemniczego w takim przywołaniu Ewangelii: znając przekonania religijne Norwida nie sposób posądzić go o bluźnierstwo” – słusznie konstatuje Zofia Mitosek i dodaje: „A jednak postawa podmiotu wypowiadającego nie wymaga komentarzy: jest to niezgoda wpływająca z widzenia i wiedzenia, jest to dysonans w pieśni wybranych”<sup>72</sup>.

Doświadczenie zła – najczęściej zewnętrznego, kojarzonego z okolicznościami i rzeczywistością – przysłania mrokiem Norwidowskiego bohatera. Sytuacja ogranicza jego pole działania, a wszelkie formy, choćby kultury i konwenansu, pobudzają „nerwy”, jako swoiste receptory tkwiącego w każdym z nas faryzeizmu. Czasami jednakże owo doświadczenie ma swoje wewnętrzne uwarunkowania, ograniczone do samego podmiotu. Nierzadko w takich sytuacjach poeta sięga po parabolę i alegorię, które przysłaniają osobistą tonację i zarazem pozwalają na swobodne poruszanie się w przestrzeni mroku. Do tej grupy zaliczyłbym

<sup>71</sup> M. PŁACHECKI, *Nerwy. Aporie wyboru*, w: tegoż, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800-1880)*, Warszawa 2009, s. 286-287.

<sup>72</sup> Z. MITOSEK, *Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 158.

wiersz *Źródło*, niesłusznie rozpatrywany w kategoriach historyczno-cywilizacyjnych, a nie osobistych doświadczeń duchowych. Kluczowa pod tym względem jest scena zadeptywania tytułowego „źródła” przez Męża, który w demonicznym szale dokonuje aktu złorzeczenia i zarazem profanacji.

Anna Kadyjewska w studium poświęconym Norwidowskiemu obliczom szatana sięga do tego wiersza, nazywając postać Męża – z uwagi na jego zachowanie: pełne sarkastycznej furii – „demonicznym bohaterem”. Skojarzenia z postacią nieprzyjaciela, utrwalone przecież w literaturze XIX w. na wiele sposobów, choćby u Byrona, Goethego czy u Słowackiego w oczywisty sposób prowadzi do takiego wniosku. „Śmiech diabła – powiada dalej uczona – jest zawsze »gorzki«, »wściekły« [...], szyderczy i złośliwy, obnaża jego pełen nienawiści stosunek do świata. Być może szyderstwo szatana wiąże się z jego starotestamentową funkcją oskarżyciela (Hi 1, 6-12, 1-7; Krl 22, 19-24) lub z silnym w chrześcijaństwie przekonaniem, że diabłu, który jest wcieleniem negacji, pozostaje jedynie wyśmiewać i parodiować Boga.”<sup>73</sup> Ten nienawistny stosunek dotyka nie tylko świata, stworzenia, ale samego Stwórcy – to moment najbardziej porażający i niepokojący w utworze. Dotyka przecież wprost „Ducha-stworzenia”. Krzyczący i złorzeczący bohater z „odrębną wymową”, ze „wściekłym śmiechem” przypomina opętanych z Ewangelii, z których Chrystus wypędza złe demony. Ten z Norwidowskiego *Źródła* posuwa się znacznie dalej: bezcześci *Santa sanctorum*. A jednak Norwid nie nazywa go szatanem, diabłem, demonem. Więcej jeszcze: zachowanie bohatera zderza z rzeczownikiem „mąż”, wzbudzającym przecież wyłącznie dodatnie jakości semantyczne: zresztą niezmiennie dawniej i obecnie (trzeba pamiętać, że jeszcze w XIX w. był to synonim rycerza). Skąd zatem to silne zderzenie aksjologicznie wysoko usytuowanej nazwy z tak negatywnie wykreowaną sytuacją? Żadna z dotychczasowych interpretacji nie tłumaczy i nie wyjaśnia konfrontacji semantyki z zachowaniem. Zresztą ani Gomulicki, ani Aniela Kowalska nie dostrzegają owego „zgrzytu”, przechodząc nad nim do bezrefleksyjnego porządku<sup>74</sup>. W jakiś stopniu zauważa go Marek Adamiec, przenosząc jednak punkt ciężkości na źródło: w jego wykładni zostało ono faktycznie podeptane, sprofanowane. Powiada tak: „»źródło« utraciło charakter doskonałego dzieła Bożego, upodobni-

<sup>73</sup> A. KADYJEWSKA, „Świata-tego Księżę”. *O Norwidowskich obliczach szatana*, „Studia Norwidiana” 17-18: 1999-2000, s. 45.

<sup>74</sup> J. W. GOMULICKI, Komentarz do: C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2, Warszawa 1966, s. 729-730. Zob. także: tenże, *Norwidowska podróż przez piekło (ze studiów nad genezą i kształtem Vade-mecum)*, „Miesięcznik Literacki” 1966, z. 2 oraz tenże, wstęp do: C. NORWID, *Vade-mecum*, Warszawa 1969. A. KOWALSKA, „Źródło” *Cypriana Norwida. Próba odczytania*, „Prace Polonistyczne” ser. XLV, 1989, s. 309-317 (jest to poszerzona wersja artykułu zamieszczonego w: tenże, *Wiersze Cypriana Norwida*, Warszawa 1978, s. 85-89).

ło się do zbrukanej wstążki”<sup>75</sup>. A zatem badacz uwierzył słowom Męża: „Patrzcie!... jak Duch-stworzenia obuwie mi czyści!...”. Zgrzyt między nomenklaturą a sytuacją stanowi także podstawę wątpliwości Pawła Matywieckiego, który prowadzi swój wywód w stronę apokatastazy. Powołując się przy lekturze na koncepcje XX-wieczne tego nurtu, mistyczki Adrienne von Speyr i szwajcarskiego teologa Hansa Ursa von Balthasara. Jednakże analogia wiersza Norwida do tej koncepcji nie przekonuje; i nie chodzi tu bynajmniej o ahistoryczność zaproponowanego ujęcia (początki tej teorii sięgają przecież pism Grzegorza z Nysy). Apokatastaza zwraca uwagę na pustkę piekła, a w *Źródle* pojawia się przecież i roślinka drobna, i pojawia się przede wszystkim bohater liryczny, błądzący w tej bez-Bożej przestrzeni. Koncepcja teologiczna nie odpowiada przy tym na zadane przez Matywieckiego pytanie: jak to możliwe, że Duch-stworzenia ma źródło w piekle<sup>76</sup> – w przestrzeni naznaczonej brakiem? Czy jednak duch triumfu zła nie ulega złudzeniu, które poeta kompromituje już na poziomie fizycznego doświadczenia: „jakoby wstęgę, która mu sandał oplotła” (PWsz II, 133). Konfrontacja „czyści” z „opłata” jest tu uderzająca. Niemal powraca myśl z wczesnej fraszki *Odpowiedź do Włoch*: „Bo Masynissa-dziejów kona / I samo sidło w sidle...” (PWsz I, 184). Pytanie otwarte, czy wściekłość i sarkazm nie stanowią symptomu przegranej. Czy chrypiącemu z nienawiści Mężowi chodziło o symboliczny akt własnego wywyższenia („czyszczenie obuwia”) i zarazem podeptania źródła, czy może ukrytą intencją – przynajmniej przed nami – było zatrzymanie jego życiodajnego pulsu? A donośność okrzyku i siła zachowania bohatera, czy nie stają się aby miarą jego klęski?

Klęska demonicznego Męża przekreśla zarysowane przez interpretatorów możliwości. Unieważnia pesymistyczną deszyfrację ekologiczną Kowalskiej: świat uratowany, bo źródło bije. Podobnie z wizją współczesnej Norwidowi piekielnej rzeczywistości i społeczeństwa XIX wieku (Gomulicki) albo naruszonych praw rzeczywistości (Adamiec), albo praw rządzących piekłem (Matywiecki). Wszystkie wspomniane propozycje lektury traktują świat przedstawiony w wierszu – zgodnie oczywiście ze sposobem wykładni alegorycznych – jako przenośną wizję o świecie, o jakimś stanie zewnętrznej względem podmiotu (a w konsekwencji względem Norwida jako autora) rzeczywistości<sup>77</sup>. Skąd płynie to przekonanie?

<sup>75</sup> M. ADAMIEC, *Cypriana Norwida „świat na opak”*, w: *Cyprian Norwid. W setną rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji poświęconej życiu i twórczości C. Norwida (27-29 października 1983)*, Kraków 1991, s. 79.

<sup>76</sup> P. MATYWIECKI, *Źródło w piekle*, w: „*Klucze od echa*”. *Cyprian Norwid – obecność. Wiersze*, oprac. i słowem wstępnym opatrzyła E. Kącka, Kraków 2018, s. 112

<sup>77</sup> Zarysowany przez Norwida układ przestrzeni na ogół traktowano jako proste i dość oczywiste nawiązanie do *Piekiła z Boskiej komedii* Dantego, uznając przy tym tę alegorię jako wykład-

Trudno orzec. Żaden trop bowiem nie wskazuje na świat zewnętrzny: na poziomie obrazowania brak sugestii odnoszących się do jakiejś zbiorowości, zjawisk o charakterze uogólniającym czy akcentujących czasową przestrzeń. Odwrotnie: samotność i charakter relacji wędrowca akcentuje zupełnie odmienne pola skojarzeniowe. Związane z jakimś typem doświadczenia osobistego, jak najbardziej egzystencjalnego, skupionego i ograniczonego personalnie. Stąd już tylko krok, by tę alegoryczną wizję ujmować w kategoriach podmiotowych, duchowych i wewnętrznych. W tym sensie należałoby traktować *Źródło* jako tekst bardzo osobisty, jako rodzaj duchowego przeżycia; zapis zmagania z poczuciem własnej grzeszności. Tylko w ten sposób można zrozumieć postać Męża. Spotkanie bohatera lirycznego, który wędruje po piekle, z Mężem przy źródle, to w istocie spotkanie ze sobą samym. Rzecz byłaby wówczas nie o profanacji czy bezczeszczeniu, lecz o doświadczeniu zła. Takim doświadczeniu, które stało się udziałem Psalmisty: „Z głębokości do Ciebie wołam Panie” (zresztą tekst psalmu CXXIX Norwid, jako jeden z siedmiu psalmów pokutnych, zapisał w *Modlitewniku ofiarowanym Włodzimierzowi Łubieńskiemu* w 1846 r.). Piekło byłoby – zgodnie z chrześcijańską tradycją – alegorią duchowego wypalenia, duchowej pustki, której doświadcza człowiek w poczuciu grzeszności<sup>78</sup>.

Negatywna kreacja podmiotu nie stanowi dominanty w całej twórczości Norwida. Wiersze i utwory poetyckie formułowane w tym trybie nie stanowią większości. Zarazem jednak – trzeba to mocno podkreślić – są jak przysłowiowa sól. W ogromnym stopniu rzutują na inne teksty, budowane w paradygmacie ujęć uogólniających i przezroczystych retorycznie (swoją drogą ten element wyraźnie kojarzony z klasycyzmem wymaga wnikliwych badań jako jedna z dystyngtywnych cech Norwidowskiej poetyki). Ciemne odbicie podmiotu Norwidowych wierszy należałoby traktować jako „nienawiązane ogniwo” w procesie historycznoliterackim. Pojawi się ono w pewnych obszarach modernizmu, a w sposób pełny dochodzi do głosu w poezji współczesnej (myślę tu przede wszystkim o twórczo-

---

nik autorskiej oceny współczesnego mu świata, współczesnej mu cywilizacji i kultury, kojarzonej z sytuacją piekła. Zob. np. K. WYKA, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, w te goż: *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, red. J. Grodzicka, Kraków 1989, s. 104; A. KUCIAK, *Norwid wobec Dante go. Kilka przybliżeń*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 3, s. 37. Stefan SAWICKI zwraca uwagę w komentarzu do wiersza, że „mimo przestrzennej, alegoryczno-symbolicznej poetyki, chodzi tu nie tyle o przestrzeń piekła, ile o sytuację piekła” (tenże, [objaśnienia] do C. Norwid, *Źródło*, w: te goż, C. Norwid, *Wiersze*, wybór, wstęp, komentarz S. Sawicki, Lublin 1991, s. 192) – edytor jednak nie konkretyzuje tego spostrzeżenia.

<sup>78</sup> P. CHLEBOWSKI, osobna interpretacja wiersza *Źródło* w druku; ukaże się w książce: *Romantyzm polski i romantyzmy europejskie: Romantyczna fantastyka*, red. W. Hamerski, K. Trybuś, Poznań 2021.



ści Różewicza, Miłosza, ale także Białoszewskiego). Bohater ciemnych wierszy Norwida<sup>79</sup> odwołuje się zapewne do doświadczeń lirycznego podmiotu wierszy Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego albo – w mniejszym stopniu – poetów metafizycznych baroku, a siła jego oryginalnej sylwetki i siła jego poetyckiego przekazu – z wyczuwalnym choć nieraz trudnym do rozpoznania biograficznym epicentrum – stawia twórcę *Vade-mecum* poza wszystkimi znanymi obszarami historycznoliterackiego procesu wieku XIX, poza nurtami i zjawiskami ówczesnej poezji.

Poświęcona problematyce odbioru twórczości Norwida swego czasu kontrowersyjna książka Marka Adamca, *Oni i Norwid*, przyniosła – przy wszystkich swoich niemałych wadach, a nawet badawczych uchybieniach – dość znaczącą konstatację, która co prawda pojawiała się nieustannie w badaniach i krytycznym spojrzeniu na dzieło autora *Vade-mecum*, nigdy wszakże nie zyskała tak szerokiego ujęcia i zakresu. Propozycja Adamca ma swój istotny punkt socjologiczno-historycznego oparcia, który mniej mnie interesuje, jednak próbuje ona zrekonstruować także pewien model odbiorcy wpisany w teksty poety. Mniejsza też o to, czy ten odbiorca formowany był słusznie czy niesłusznie, czy nadawca liczył się z możliwościami realnego czytelnika czy też się z nimi nie liczył, ważne, że – i to, trzeba przyznać, Adamiec podkreśla na każdym kroku – wychodził on poza ówczesny obieg. Autor tezy o tym, że Norwid był bezpośrednim sprawcą własnej klęski i że „sam sobie winien”, prowadzi nas do oczywistego wniosku nieprzystawalności dzieła Norwida do ówczesnej praktyki literackiej. Aluzje, cytaty, elementy dialogu zorientowane na twórczość własną i biografię – nieznaną często czytelnikowi – prowadziły do ciemności i niezrozumiałości. Operowanie elipsą, przemilczeniem oraz dążenie do przekształcenia języka poetyckiego poprzez komplikację składni oraz wprowadzenie na niespotykaną dotąd skalę semantycznej gry, zacieranie granicy między poezją a wymową – to elementy prowadzące do idiolektyzacji przekazu. Przypomina to notacje muzyczne współczesnych kompozytorów, zrywające z zasadą uniwersalizacji przekazu na rzecz jej indywidualizacji. Odrębność stylistyczna dzieła zakłada odrębność jego zapisu.

---

<sup>79</sup> Nawiązuję tu do określenia wprowadzonego przez Michała Głowińskiego, przy opisie Norwidowskiej alegorii, choć uczony odnosił rzecz całą do braku spójności oraz swoistego poruszenia tej poetyckiej figury, wykorzystywanej na znaczną skalę w twórczości autora *Vade-mecum* (stąd określenie: „poezja form poruszonych”). Głowiński rozpoznaje zjawisko od strony odbiorcy, wskazując zarazem, że cechą charakterystyczną owych „ciemnych” figur jest to, że poeta przyjmował je jako formy tradycyjne i zadomowione w świadomości literackiej, ale zarazem wykorzystywał w nietradycyjny sposób. Zob. M. GŁOWIŃSKI, *Ciemne alegorie Norwida*, w: *Cyprian Norwid w setną rocznicę śmierci poety*, s. 179-194. W tym przypadku „ciemność” nie oznacza braku spójności, ale usytuowanie lub wręcz ocenę podmiotu, jego miejsca w świecie utworu (a zatem aksjologiczny porządek rzeczywistości poetyckiej).



Czynnik dezorientujący odbiorcę był jednym z czynników kształtujących poetykę Norwida – efekt zaskoczenia stanowił kardynalną jej cechę. Stąd owo tarcie i nieustanny zgrzyt na linii: nadawca – odbiorca. Inne, niespodziewane, zaskakujące nie miało przy tym waloru konceptu, lecz silną motywację epistemologiczną, ujętą przy tym w ramy etycznego porządku, której podlegał każdy twórca. W tym geście – jakże różnym od tego wszystkiego, do czego zdążyli przyzwyczaić odbiorców romantycy – mieściły się także formy jakby wyjęte z literackiego lamusa i w dziwny sposób ożywione mocą poetyckiej energii. Traktat poetycki, legenda, parabola, dialog umarłych, poemat filozoficzny poddawane reinterpretacjom i redefinicjom stawały się kolejnymi „formami poruszonymi” – według terminologii Michała Głowińskiego. Uczony ten zwrócił zresztą uwagę – przy zupełnie innej okazji (bezpośrednio nie związanej z twórczością autora *Vade-mecum*), że Norwid stawia przed odbiorcą nowe zupełnie wymagania. Wymagania obce i tradycji oświeceniowej, i tradycji romantycznej. Analizując strukturę wiersza *Ostatni despotyzm* podkreślał, że ówczesny odbiorca mógłby poczuć dyskomfort będąc obserwatorem takiego poetyckiego dialogu. Dlaczego?

*Ostatni despotyzm* jest bowiem monologiem tylko z pozoru, w istocie stanowi dialog, dialog szczególnie trudny w odbiorze, gdyż osoby mówiące nie zostały określone i nazwane, a ich kwestie – wyodrębnione. Rola narratora, który zapewniałby ciągłość wypowiedzi (w tym sensie, w jakim o ciągłości można mówić w stosunku do dotychczasowej poezji), jest ograniczona do minimum [...]. Przyjęcie takiej zasady sprawia, że *Ostatni despotyzm* jest wypowiedzią wyjątkowo wprost pociętą i rozdrobnioną. Także z punktu widzenia składniowo-wersyfikacyjnego. W jednym werse mieszczą się aż trzy jednostki syntaktyczne, było to zjawisko spotykane wcześniej, ale posiadało inne motywacje: tego rodzaju rozdrobnienie składni pojawiało się zazwyczaj wówczas, gdy miało oddać dramatyzm i tempo relacjonowanych wydarzeń. Takie motywacje w wierszu Norwida z całą pewnością nie występują. Ten fakt wersyfikacyjno-składniowy wynika z dialogowego charakteru wiersza [...]. Wynika z nastawienia na cudzą mowę, co w poezji w ogóle, a w poezji tej epoki w szczególności, stanowi rzadkość. Czytelnik ówczesny nie mógł uchwycić zasady montażu, według której wiersz jest zbudowany, montażu wypowiedzi kilku osób<sup>80</sup>.

Oczywiście *Ostatni despotyzm* to nie jedyny tego typu utwór, wystarczy sięgnąć po *Beatrix*, *Wczora-i-ja*, przywoływane wcześniej *Marionetki*, „*Buntowniki, czyli Stronictwo-wywrotu*” czy *Święty-pokój*, nie wspominając o pokaźnych obszarach poematu *Quidam* – by się o tym w pełni przekonać. Brak ciągłości wypowiedzi i technika swobodnego montażu nie dotyka tylko stref związanych z dialogiem, przytoczeniem cudzej lub własnej wypowiedzi podmiotu, ale rozlewa się na

---

<sup>80</sup> M. GŁOWIŃSKI, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 85.

inne przestrzenie i warstwy: obrazowania, sytuację czy syntaksę. Do tego znaczące – wielo-znaczące – tytuły, motto, przypisy, wskazana już wcześniej ironia lub inne formy poetyckiego dystansu, elipsy i enigmatyczne aluzje, no i brak płynności poetyckiego toku, co z jednej strony sprzyjało tym wszystkim założeniom, a z drugiej stawiało przed ówczesnym odbiorcą bariery właściwie niemożliwe do pokonania. I jeszcze zdanie konkluzyjne Głowińskiego, które wprawdzie odnosi się do analizowanego przez niego tekstu *Ostatniego despotyzmu*, jednakże z powodzeniem można je rozciągnąć na całą twórczość Norwida, a z biegiem lat właściwie ulega tylko wzmocnieniu, czego bodaj najbardziej dobitnym przykładem *Tajemnica lorda Singelworth*: „Wirtualny czytelnik zakładany przez poezję Norwida dysponować ma umiejętnościami nie znanymi współczesnej mu publiczności literackiej”<sup>81</sup>. Naruszanie przyzwyczajęń odbiorców w poezji stanowi bez wątpienia jedno z założeń poezji współczesnej, jej awangardowych zwłaszcza kierunków, nie podlega zaś domenie romantycznych konwencji. Oczywiście bunt, jako artystyczny gest, stanowił jedną z dystynktywnych cech tego kierunku w literaturze i kulturze, nie zapominajmy wszakże, iż wysadzając w powietrze klasyczne fundamenty spadkobiercy Mickiewicza w ich miejsce stawiali swoje, równie hermetyczne i równie usystematyzowane (vide: kanon gatunkowy, kształt i rola podmiotu, system wersyfikacyjny, sylwetka odbiorcy) co te poprzednie.

\*

Dla Krzysztofa Trybusia twórczość Norwida stanowi zmierzch epoki romantyzmu. W ciekawej i inspirującej książce *Stary poeta*<sup>82</sup> stara się badać wnikliwie sygnalizowaną tytułem charakterystyczną cechę biografii i twórczości poety, na którą zwrócił uwagę Kazimierz Wyka<sup>83</sup>. Omawia ją przy tym wielowymiarowo i wielowątkowo, zaś charakterystyczną postawę twórcy *Promethidiona* łączy ze śródziemnomorskim toposem Starego Poety. Cała twórczość Norwida jest rodzajem doświadczenia kresu oraz wyczerpania. Pamiętajmy zarazem, że poeta umarł w Zakładzie św. Kazimierza w wieku 62 lat, dodajmy: w domu weteranów, a nie – jak niesłusznie utrzymało się w zbiorowym przekonaniu – w przytułku. Obecnie to wiek przedemerytalny, granica wieku średniego i podeszłego. Gdybyśmy nawet uwzględnili obecne realia związane ze statystycznym wydłużeniem życia, to trudno byłoby metrykalnie nazwać poetę starcem. Zarazem jednak przekonanie o „starości” Norwida bardzo szybko zdomowało się w opinii odbiorców. Probie-

<sup>81</sup> Tamże, s. 87.

<sup>82</sup> K. TRYBUŚ, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.

<sup>83</sup> K. WYKA, *Starość Norwida*, w: tegoż, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 181-192.

rzem takiego przekonania okazała się nieudana wyprawa do Ameryki. Trzydziestokilkuletni poeta po powrocie z Oceanu, zaczął uchodzić za „istną ruinę”. Opis stanu rzeczy czy też stylizacja, jak na słynnym portrecie Szyndlera? Bez rozstrzygnięcia tego dylematu, według Trybusia, Norwid – stary fizycznie czy duchowo, a może wystylizowany na starego poetę – zamyka romantyczny peleton. Stanowi wyrafinowaną i potężną codę w wielkiej rozległej kompozycji. Jako ostatni z wielkich. Jego inność i oryginalność wypływa z sytuacji: świadomości własnego czasu i zarazem uporczywej obrony przed złowieszczym cieniem epigonizmu. Tak odczytuje Trybuś wiele Norwidowych tekstów, w tym poemat *Quidam*:

Poemat swym kształtem literackim odzwierciedla dekadencję świata, o którym opowiada. Śmierć Quidama, odczytywana [...] jako symboliczna śmierć Norwida, jest także śmiercią romantycznego bohatera w scenerii zachodzącego słońca romantycznej literatury<sup>84</sup>.

Ciągłość stanowi warunek takiego odczytania. Odczytania epoki, która zaczęła się przecież u nas od młodości, słynną *Odą*. Nie tylko zresztą u nas miała taki początek. Dlaczego jednak nie traktować owego toposu – pytanie otwarte, czy chodzi o starość czy dojrzałość (zakresy tych dwóch pojęć nie są całkowicie zbieżne) – w kategoriach świadomego zaprzeczenia. Cóż bowiem można przeciwstawić młodości – paradoksalnie przeciwstawić, jej sile i energii?

Oczywiście stawiając tezę o usytuowaniu Norwida poza romantyzmem – usytuowaniu świadomym – należy poczynić ważne zastrzeżenie, które wymagałoby osobnej obszernej rozprawy. Jedyne w tym miejscu je sygnalizuję, zamykając ten wybiórczy wywód. A mianowicie, z faktu owego bycia „poza” nie wynika bynajmniej, że autor *Assuntę* był pozytywistą, symbolistą, twórcą awangardy (czy kimś kto ją zapowiada). Jeśli już rozstajemy się z marzeniami o romantyzmie Norwida, to koniecznie chcemy umieścić go w jakimś nurcie lub przypisać mu niemal wszystkie nurty, w obawie czy też lęku przed historycznoliteracką destabilizacją zjawiska. W tę drugą stronę kieruje się refleksja Wiesława Rzońcy w książce *Norwid a romantyzm polski* (Warszawa 2005), odnajdującego w dziele poety elementy romantyczne (pierwszeństwo czynnika duchowego nad materialnym), realizmu (kult praktyki i umiłowanie rzeczywistości), symboliczne (paraboliczna natura wypowiedzi poetyckiej), parnasistowskie (świadomość estetycznej wartości sztuki) i modernistyczne (awangardyzm). A wniosek? Brzmi dość osobliwie, zwłaszcza, gdy zestawimy go z oryginalnością Norwidowskiego dzieła:

<sup>84</sup> K. TRYBUŚ, *Starość sztuki*, w: tenże, *Stary poeta*, s. 125.

Dzieło Norwida jest więc u podstaw hybrydyczne. Nie tylko jednak nie można podporządkować go romantycznemu synkretyzmowi, ale także tradycyjnej schematyzacji literatury XIX wieku, zbudowanej na dychotomii romantyzm – pozytywizm. Dychotomia ta zakłada bowiem prymat czynnika ideowego, który – co dzisiaj jawi się już jako oczywiste – nie powinien być w refleksji nad sztuką decydujący.<sup>85</sup>

A zatem tworząc nowy model poezji stał się twórcą awangardowym, wzmoczenie tego, co duchowe przy jednoczesnym zaprzeczeniu romantyzmowi, prowadziło na ścieżkę symbolizmu. Natomiast – co brzmi dość dziwnie i nieoczekiwane – „postulat związku dzieła z rzeczywistością [...] zaowocował dezobiektywizacją i depersonalizacją [sic!], które doprowadziły dzieło Norwida bezpośrednio właśnie do (szeroko rozumianego) modernizmu”<sup>86</sup>. Uwaga ostatnia zdradzając konceptualną zasadę przebiegu refleksji sprowadza rzecz całą do spekulatywnych operacji, zupełnie oderwanych od przedmiotu opisu. Ale także odsłania siłę potrzeby, a może potrzebę siły tradycyjnej wykładni historycznoliterackiej, gdzie każdemu elementowi przynależy się określone miejsce w danym ciągu rzeczy. Odrzucony z jednego miejsca, musi znaleźć się – koniecznie – w miejscu innym. Bez fenomenu, bez osobliwości. Jakże strukturalizm ciąży w tego typu sytuacjach, nawet nad tokiem myśli tych badaczy czy też krytyków, którzy z nim skojarzeni, mogliby to uznać za metodologiczny afront. A przecież myśl, że twórca *Promethidiona* kroczył zupełnie odrębną drogą – raz jeszcze podkreślam: odrębną – nie wydaje się przecież ani myślą niemożliwą, ani niedorzeczną, ani straszną tak, jak niedorzeczne i straszne względem tego, co nam zostawił, jest określanie jego dzieła – bez względu na aksjologiczną przytomność określającego – jako hybrydycznego.

## BIBLIOGRAFIA

- DUNAJSKI A. ks., *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985.
- HAMERSKI W., *Ironie romantyczne*, Warszawa 2018.
- KASPERSKI E., *Dyskursy romantyków. Norwid i inni*, Warszawa 2003.
- KAWYN S., *Cyganeria Warszawska. Z dziejów obyczajowości literackiej*, Warszawa 1938.
- ŁAPIŃSKI Z., *Norwid*, Kraków 1971.
- MACIEJEWSKI J., *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992.

---

<sup>85</sup> W. RZOŃCA, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005, s. 231.

<sup>86</sup> Tamże, s. 232.

- MAKOWIECKI T., *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*, Lwów 1927. Osobne odbicie z „Pamiętnika Literackiego” R. XXIV, 1927.
- RZOŃCA W., *Norwid. Poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995.
- RZOŃCA W., *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.
- RZOŃCA W., *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.
- SIWIEC M., *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire z perspektywy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2014, z. 4, s. 195-214.
- SKIBA D., *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław 2016.
- ŚNIEDZIEWSKI P., *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.
- STEFANOWSKA Z., *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.
- SZTURC W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- SZYMANOWSKI W., NIEWIAROWSKI A., *Wspomnienia o Cyganerii Warszawskiej*, zebrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1964.
- TROJANOWICZ Z., *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968, s. 108-109.
- TROJANOWICZOWA Z., *Ostatni spór romantyczny Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.
- TROJANOWICZOWA Z., *Romantyzm od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, wybór i red. A. Artwińska, J. Borowczyk, P. Śniedziwski, Kraków 2010.
- TRYBUŚ T., *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.

## „LISTKA JEDNEGO, NI ZĄBECZKA W LIŚCIU” NORWID – POZA ROMANTYZMEM

### Streszczenie

Artykuł stanowi polemikę z dotychczasowymi ustaleniami historycznoliterackimi, które sytuują dzieło Norwida w ramach nurtu romantycznego: zwłaszcza z koncepcjami Zofii Stefanowskiej, Zofii Trojanowiczowej czy Edwarda Kasperskiego, ale także z pomysłami ks. Antoniego Dunajskiego, wyprowadzającymi historiozoficzną refleksję poety z dialektycznej myśli Hegla (albo ogólnie: tzw. filozofii niemieckiej), przyprawionej chrześcijańską tradycją i lekturą Biblii. Artykuł zwracał uwagę na niektóre cechy i właściwości poetyki Norwida, jak: oryginalna koncepcja bohatera, personalistyczna koncepcja dziejów, ironia czy ukształtowanie podmiotu lirycznego oraz wirtualnego odbiorcy lirycznego, które w sposób zdecydowany zaświadcza o funkcjonowaniu poety poza wskazanym nurtem literackim oraz ideowym epoki. Zarazem tym ustaleniom przyświeca myśl, że twórca *Vade-mecum* poruszając się poza romantycznymi konwencjami niekoniecznie musiał wpisywać się w jakiś inny, już istniejący nurt (jak np. pozytywizm, parnasizm), czy też taki, który dopiero zaistnieje w przyszłości (np. modernizm): jego dzieło stanowiłoby wówczas zapowiedź owego nurtu (jako premodernista, jako prekursor współczesnej liryki, jako symbolista etc.). Autorowi artykułu przyświeca zatem refleksja o odrębności, fenomenie Norwida i jego oryginalnej spuścizny przynajmniej na tle literatury polskiej.

**Słowa kluczowe:** romantyzm, Zofia Stefanowska, Zofia Trojanowiczowa, historiozofia, bohater liryczny, podmiot, bohater, ironia, czyn.

“NEITHER A LEAF NOR A SINGLE TOOTH IN IT.”  
NORWID BEYOND ROMANTICISM

Abstract

The article polemicalizes with those findings in the history of literature that situate Norwid's output within the Romantic movement, especially conclusions drawn by Zofia Stefanowska, Zofia Trojanowiczowa and Edward Kasperski, but also certain ideas developed by Rev. Antoni Dunajski, who argues that the poet's historiosophic reflection is rooted in Hegelian dialectics (or German philosophy in general), seasoned with the Christian tradition and readings from the Bible. The author emphasizes certain properties of Norwid's poetics: an original concept of the protagonist, a personalist concept of history, irony, and the development of both the lyrical subject and the virtual lyrical audience, which all decidedly confirm that the poet functioned outside the said literary and ideological movement. These claims are also informed by the idea that even though Norwid operated beyond the Romantic convention, he would not embrace some other, existing trend (e.g. positivism or Parnassianism), or already represent one from the future (e.g. modernism). Instead, as a pre-modernist and precursor of contemporary lyricism, or a symbolist, he foreshadowed future literary movements. Accordingly, the article claims that Norwid's work constitutes a separate and original phenomenon, at least in Polish literature.

*Translated by Grzegorz Czemiel*

**Key words:** Romanticism, Zofia Stefanowska, Zofia Trojanowiczowa, historiosophy, lyrical subject, protagonist, irony, deed

PIOTR CHLEBOWSKI – prof. dr hab., historyk literatury, pracownik naukowy Ośrodka Badań nad Twórczością Cypriana Norwida KUL. Adres: ul. Chopina 27, p. 550, 20-023 Lublin; e-mail: quidam@kul.lublin.pl