

BEATA GARLEJ

ORCID: 0000-0001-8737-7924

EPOS-NASZA CYPRIANA NORWIDA,
CZYLI JESZCZE O KONKRETYZACJI „(NIE)ZAPISANEJ”
DON KICHOTA

Pamięci mojej Babci Henryki Romanowskiej

Już przeszło pół wieku temu profesor Stefan Treugutt, otwierając konferencję z okazji sto pięćdziesiątej rocznicy urodzin autora *Vade-mecum*, stwierdził: „[...] dzieje Norwida, tak osoby prywatnej, jak publicznej, człowieka oraz narodowego artysty, należą do historii. Do historii także liczy się spór Norwida ze współczesnymi mu, pośmiertne następnie odkrycie jego wielkości i – przez dwa co najmniej pokolenia – spór o rozmiary tej wielkości”¹. Nienapawające dzisiejszego badacza optymizmem pola myślowych eksploracji skupionych na życiu Norwida – skoro określone formułą „należą do historii”, jawią się przede wszystkim jako już scementowane, zamknięte, poznawczo wyczerpane – Treugutt przełamuje dalej, przywołując to, co bynajmniej „sprawą zamkniętą w historii”, także i dziś, nie jest: „[...] jak Norwida czytamy, jak go potrafimy komentować, jak gospodarujemy społecznie dobrem przez niego pozostawionym. To «problemy otwarte», a więc naukowo płodne, intelektualnie żywe”².

Czy o *Epos-naszej*, poemacie (nie tylko) norwidologom świetnie znanym, da się zatem powiedzieć coś jeszcze? Czy można wiersz ten rozpoznać inaczej, wskazać coś, czego inni dotąd nie wskazali, a do czego uprawomocniają jego sensy?³ Przyznam, że zwłaszcza druga wątpliwość na pewnym etapie własnych

¹ S. TREUGUTT, *Otwarcie konferencji*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*. Materiały konferencji naukowej 23-25 września 1971, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 3.

² Tamże.

³ Pytania te podyktowała znamienita formuła „nowe rozpoznania”. Domykała ona tytuł konferencji, w której ramach wygłosiłam referat, będący pierwotną wersją refleksji tu prezentowanej:

i dla mnie samej jako nie-norwidologa „nowych rozpoznań” tego wiersza okazała się najbardziej dokuczliwa. Nie zdawałam sobie bowiem sprawy z „legendy «pierwszej lektury»”⁴ jemu właściwej, o której tekst, pierwszy wers utworu, kategorycznie również nie donosi. W stwierdzeniu: „Z którego dziejów czytać się uczyłem”⁵ brak przecież partykuły „tylko” – jej brak otwiera potencjalnie możliwość istnienia także innych dzieł, z których poeta podobnie mógł „czytać się uczyć”.

Nieświadomość tej „legendy” wytyczona została jednak przede wszystkim niestandardowym porządkiem konkretyzacyjnym właściwym dla mojego poznawania wiersza: nie zetknęłam się bowiem najpierw z tekstem *Epos-naszej*. O istnieniu tego utworu jedynie wiedziałam. Przez wiele lat funkcjonował on w mojej świadomości wyłącznie jako hasło wywoławcze zamknięte w zgrabnej formule tytułu, nieatrakcyjnej jednak na tyle, by zapoznawać się z jego treścią, niedającej wystarczającego impulsu, żeby samej dowiedzieć się „o czym to jest”. Skondensowane, ujęte w pigułkę wnioskowanie „o czym to jest” miało pojawić się niebawem, rzecz w tym, że pochodziło „z drugiej ręki”, ponieważ zawierało się w klasycznym dla teoretyków literatury tekście Michała Głowińskiego *Świadectwa i style odbioru*⁶, w którym pada to znamienne stwierdzenie badacza, że *Epos-nasza* Norwida jest: „Przykładem utworu, którego bezpośredni przedmiot stanowi lektura, a więc poetycka relacja o odbiorze [...]. Z pewnością poemat ten jest czymś więcej niż zapisem lektury czy anegdotą z lat dzieciennych, nie przestaje być jednak poetyckim zapisem konkretyzacji *Don Kichota*”⁷. Głowińskiego interpretacyjne objaśnienie, czym *Epos-nasza* jest – „poetyckim zapisem konkretyzacji” – to sformułowanie, wobec którego trudno już było mi przejść obojętnie ze względu na stopień teoretycznoliterackiej i filozoficznej kontrowersyjności: jak bowiem wiadomo, w myślowym ujęciu filozofa, estetyka, ale także teoretyka literatury, który termin „konkretyzacja” zaadaptował i ulokował w obrębie stworzonej przez siebie ontologii dzieła literackiego, w przeciwieństwie do przedmiotu artystycznego, jakim jest dzieło literac-

Cyprian Norwid – nowe rozpoznania. Konferencja z okazji dwusetnej rocznicy urodzin poety, Lublin, 5–6 listopada 2021 roku (Stowarzyszenie Inicjatyw Naukowych pod patronatem Ministra Edukacji i Nauki, referat „*Epos-nasza*” Cypriana Kamila Norwida – instrukcja konkretyzowania czy „*Don Kichot*” skonkretyzowany?).

⁴ A. SEWERYN, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013, s. 225.

⁵ C. NORWID, *Epos-nasza*, oprac. A. Cedro, Kielce 2021, s. 7.

⁶ M. GŁOWIŃSKI, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3 (21), s. 9-28.

⁷ Tamże, s. 11.

kie, konkretyzacja estetyczna nie jest przedmiotem intersubiektywnym. Roman Ingarden, na którego myśli będę się tu opierać, często podkreślał jej wybitnie monosubiektywny, nieprzekazywalny charakter. Czyżby zatem Głowiński użył niefortunnego sformułowania, czy może wiersz Norwida wyłamuje się z Ingardenowskich rozpoznań właściwych dla estetycznej konkretyzacji? Może pokazuje, że możliwe jest w samej sztuce to, co dla fenomenologa i ontologa nie jest (nie może być) osiągalne? Nie pozostało mi nic innego, jak sięgnąć po *Epos-naszą*, utwór ten przeczytać i poddać własnej konkretyzacji. Tak się rzeczywiście stało, ale – ponownie – w odwrotnej kolejności. Ponieważ zaopatrzyłam się w *Epos-naszą* w odsłonie nie tylko tekstowej, lecz również korespondencyjnej, interdyscyplinarnej, w której poszczególnym częściom towarzyszą ilustracje Gustave'a Dorégo (mam tu na myśli najnowszą edycję, wydaną w związku z dwusetną rocznicą urodzin poety⁸), zamiast utwór ten poddać lekturze, najpierw całą niewielką objętościowo książkę przekartkowałam, zapoznając się z dołączonymi ilustracjami. Wiersz Norwida zaczęłam czytać i konkretyzować w pryzmacie ilustracji dotyczących innego utworu: arcydzieła Cervantesa i tej postaci, do której *Epos-nasza* bezpośrednio i najwyraziściej intertekstualnie nawiązuje. Lekturę zakończyłam z przeświadczeniem, że nie pozostaje nic innego, jak nadrobić i to, co również pozostawało dotąd poza pulą moich czytelniczych trofeów – zaopatrzyłam się w ostatni, najnowszy polskojęzyczny przekład *Don Kichota*⁹, aby rozważyć nurtujący mnie problem – możliwości „poetyckiego zapisu konkretyzacji”. Choć naznaczone twierdzeniem Głowińskiego, moje odczytanie *Epos-naszej* także poskutkowało odpowiedzią na pytanie „o czym” ten utwór traktuje, „o czym jest”¹⁰. Na pierwszy plan wysunęła się przy tym odpowiedź „czym on sam w sobie”, formalnie „jest” – dla mnie jest mianowicie wspomnieniem. Rodzi się pytanie: retrospekcją czego dotyczącą, przez kogo rozwijaną? A jeśli tak formalnie można go zaklasyfikować, to czy poemat Norwida jest wspomnie-

⁸ Już przywoływaną – zob. C. NORWID, *Epos-nasza*.

⁹ M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, przekład z języka hiszpańskiego, wstęp i oprac. W. Charchalis, Poznań 2016.

¹⁰ Lekturowe rozpoznanie poematu, zasadzające się na myśli jednego ze „«sług pokojowych» wnoszących gotowe światło” – mianem tym Danuta Zamaćińska, obok Michała Głowińskiego, określiła także Juliusza Wiktora Gomulickiego, Zdzisława Łapińskiego, niezidentyfikowane z nazwiska „postaci kobiece” oraz Wacława Borowego – nie wpisuje się zatem w „potrzebę jakby usunięcia owego Pośrednika i jego jasnego światła z przestrzeni mentalnej” charakterystycznej dla prezentowanego przeze mnie odczytania dzieła poety. Zob. D. ZAMAĆIŃSKA, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 60 (pierwszy z cytowanych fragmentów przekształcony gramatycznie w celu dostosowania do składni wywodu).

niem, do którego jako czytelnicy docieramy na pewno mocą „poetyckiego zapisu konkretyzacji”?

Zacznę od rozpatrzenia ostatniej kwestii, w której punktem wyjścia jest przyjęcie tego ogólnego, póki co bliżej niesprecyzowanego założenia, że wiersz Norwida to utwór-wspomnienie: jeśli założyć, że *Epos-nasza* wpisuje się w formalną strukturę wspomnienia, językowo jest tak, a nie inaczej ukształtowany, żeby oddać fenomen wspomnienia, to czy udostępnia się odbiorcom utworu przez to, że treściowo stanowi „poetycki zapis konkretyzacji”? Czy racja leżałaby zatem po stronie Głowińskiego, nadającego poematowi miano „poetyckiego zapisu konkretyzacji”? Nietuzinkowa, szkatułkowa perspektywa prezentowania świata, o jakim w *Epos-naszej* mowa, sprawnie wrysowuje się w ramy czynności wspomnienia: ten, z którego punktu widzenia śledzimy zawartość treściową poematu, prezentuje siebie z przeszłości, dawnego, wcielając się jakby samoczynnie w rolę lirycznego narratora przybliżającego „wypadki”, jakie stały się jego udziałem. Słowo „wypadki” celowo opatruję cudzysłowem, aby podkreślić ich wyjątkowy ontologiczny status – nie są to bowiem funkcjonujące na prawach standardowych zdarzeń przedstawionych w dziele literackim i ujęte w karby przyczyny i skutku zjawiska. One przede wszystkim się uobecniają¹¹: ich szczególność polega na tym, że nie warunkują wyrazistego, jednopoziomowego oglądu świata przedstawionego poematu przez tego, kto się wypowiada. Poziomy te są (co najmniej) dwa. W obrębie pierwszego, brzemienne dla pozostałych oglądów, ucieleśnionym, lecz niemym, aktualizacyjnie skarłałym przejawem „wypadków” jest sylwetka zaczytanego dziecka: same „wypadki” nie funkcjonują tu gdzieś obok, namacalnie – są do niej, jako postaci przedstawionej (małoletniego czytelnika), przypisane i odsyłają głównie do jednej prostej sytuacji, którą można byłoby opatrzyć etykietą „zanurzone w lekturze dziecko” (będzie o tym jeszcze mowa). Ale jest i poziom drugi, wyzwalany przez tego, kto w poemacie mówi, opowiada o sobie sprzed lat, o sobie-dziecku. Jest to inny, kolejny ogląd świata przedstawionego poematu, z jednej strony przez ten pierwszy warunkowany, od niego zależny (bez którego nie tyle nie mogłyby w ogóle zaistnieć, ile z pewnością prezentowałyby „wypadki” właściwe dla poematu inaczej), z drugiej zaś – ogląd dominujący, pochłaniający ten chronologicznie wcześniejszy. Jeśli dorzucić do tego fakt, że fabularnym, treściowym punktem odniesienia dla „wypadków” jednego i drugiego poziomu jest nie świat przedstawiony lirycznego opowiadacza, a postać literacka, koleje losów tytułowego bohatera arcydzieła Cervantesa – zyskujemy wstępne rozeznanie co do stopnia „oglądowego” skomplikowania, którym

¹¹ Do tej ich właściwości nawiążę jeszcze w dalszym toku refleksji.

odznacza się poemat¹². Przybliżę teraz właściwości poziomu drugiego, dźwigającego kompozycyjną szkatułkowość wiersza Norwida.

Uderzające jest to, że liryczny opowiadacz za przedmiot swojego zainteresowania nie obiera czynności lektury. W pierwszej części, w wersie pierwszym poematu, pojawia się ledwie sygnał nominalnie ją określający („czytać się uczyłem”¹³). Dopiero część trzecia, ukształtowana kompozycyjnie na wzór filmowego kadru, bardziej szczegółowo o niej mówi:

Dziecina – pomnę – nad ciemną kartą
 (Bo nawet odcień pamiętam papieru)
 Schylony – z głową oburącz podpartą
 O! ileż, ileż ciągnąłem eteru
 Z czytania, z księgi, z możliwości czytania – ?
 I jak smutnawo było mi dokoła,
 Kiedy już świeca gasła (rzecz tak tania!...)
 Albo, gdy z starszych kto nagle zawoła,
 Albo, gdy widzę już, że kilka tylko
 Arkuszy – tak, że końca dotkniesz szpilką!...¹⁴

Dlaczego Norwid nie rozpoczął *Epos-naszej* właśnie tymi słowami? Poza badawczym zasięgiem pozostaje to, o czym poeta sam najlepiej wiedział na etapie tworzenia utworu. Gdyby słowa części trzeciej otwierały jego poemat, mielibyśmy do czynienia z wyrazistą ramą porządkowania obrazów uruchamianych mocą wspomnienia dokonywanego przez lirycznego opowiadacza: najpierw postać z przeszłości (dziecko), następnie określenie czynności, jaką wykonuje (czyta), i obrazy, które czynność ta wyzwała (skupione na bohaterze z arcydzieła Cervantesa). Zatrzymajmy się na moment. Według Tomasza Korpysza czasownik

¹² To „ogładowe” skomplikowanie nad wyraz sprawnie oddaje przejaw fenomenu wspomnienia, lecz niejedynie nim jest ten przejaw warunkowany. Norwid, jak podkreślił niedawno Władysław Stróżewski, „jest nie tylko poetą i artystą, jest także filozofem”. W. STRÓŻEWSKI, *Norwid, Platon, Chopin*, w: *Norwid – interpretacje*, red. T. Korpysz, Warszawa 2021, s. 54. Uczeń Ingardena odwołuje się do faktu dobywanego już nieraz i ponad pół wieku temu przez niektórych norwidologów – np. Zofia Stefanowska widziała w poecie „romantycznego filozofa języka”, któremu „właściwe jest fenomenologiczne traktowanie wyrazów”. Z. STEFANOWSKA, *Norwidowski Farys*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*, s. 32. Na to fenomenologiczne uwikłanie twórczości Norwida, choć bezpośrednio tak nienazwane, wskazał również Głowiński, pisząc, że twórczość poety identyfikuje „swoista dialektyka ogólności i szczegółowości, generalizacji i konkrety”. M. GŁOWIŃSKI, *Norwida wiersze-przypowieści*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*, s. 94.

¹³ C. NORWID, *Epos-nasza*, s. 7.

¹⁴ Tamże, s. 11.

„czytać” występuje u Norwida „w czterech niezupełnie rozłącznych znaczeniach”, które to – w hasłowej odsłonie – odpowiadałyby literowaniu, recytowaniu, interpretowaniu, wreszcie „dogłębnemu zrozumieniu” tego, co czynności tej podlega¹⁵. „To ostatnie [...] «czytać» poeta stosował w odniesieniu do różnorodnych zdarzeń czy zjawisk (pisał np., że jako artysta umie, a właściwie powinien umieć «czytać fenomeny» [...])”¹⁶. Kompozycja *Epos-naszej* odzwierciedla, że umiejętność „czytania fenomenów” bezsprzecznie posiadał. Uczynił ją również w obrębie samego poematu przedmiotem lapidarnego stematyzowania, przenosząc wszak na niższe, mniej skomplikowane piętra znaczeniowe właściwe słowu „czytać”. Wers dopełniający sytuację takiego pochłonięcia lekturą dziecka, że nasuwa ono skojarzenie ze specyficznym, czytelniczo-odbiorczym odurzeniem, zatraceniem się, gdy już się nie ma pewności, co jest tego „odurzenia” źródłem, skąd ono płynie, z czego się bierze: „Z czytania, z księgi, z możliwości czytania – ?”, potwierdza tezę Korpysza o znaczeniowym przenikaniu się w tym wypadku najpewniej wszystkich trzech – choć w różnym stopniu natężenia – semantycznych pól odniesień „czytania” chłopca. Powróćmy do zawieszzonego wątku rozważań.

W przełamaniu standardowego, znanego nam z dzieł epickich porządku snucia opowieści nie idzie o skutek jakiegoś celowego udziwnienia, ale o oddanie dwóch faktów. Po pierwsze, jakościowego żywiołu wspomnienia w ogóle – nieobecność wyrazistej kompozycyjnej ramy otwierającej ciąg obrazów, brak uzasadnienia, aby obrazy te uznać za konstytuujące jedno i to samo wspomnienie, doskonale oddaje charakter fenomenowi wspomnienia, często pojawiającego się w naszej świadomości jakby „znikąd”, znienucka¹⁷. Po drugie zaś, z faktem pierwszym związanej nieprzystawalności, nierównomierności czasowej właściwej już dla samej czynności przedstawieniowego wspominania, jak i wyrazistości prezentowania obiektów nań się składających (wspomnienie Norwida kondensuje realny czas czynności, która dotyczyła przecież lektury obszernego treściowo dzieła, chcąc ją zwerbalizować, poeta polega na „zaczepach” – wyselekcjonowanych momentach

¹⁵ T. KORPYSZ, „Czytać jest to dogłębiać wyrażenia...”, w: *Norwid – interpretacje*, s. 14-15.

¹⁶ Tamże, s. 15.

¹⁷ Wydaje się, że ten jakościowy żywioł wspomnienia przetransponowany został również na formalną stronę poematu, który w swojej „żywiowości” ma łączyć się z „piosnką”, na co wskazuje dosłownie brzmienie wersu drugiego: „Rycerzu! – piosnkę zaśpiewam i tobie”. C. NORWID, *Epos-nasza*, s. 7. Piosnka – krotochwilna, niefrasobliwa, „poszarpana” – imituje wspomnienie na niższym formalnie piętrze kompozycji utworu, tytułowy „epos” jest wobec niej nadrzędny. Ujawnia się tu właściwość poetyki Norwida, na którą przed laty wskazał Stefan Sawicki, stwierdzając: „«Przeciw-formalizm» określa wyraźnie świadomość genologiczną Norwida”. S. SAWICKI, *Norwida walka z formą*, w: tegoż, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 12.

swojej czytelniczej pamięci¹⁸). Liryczny opowiadacz inaczej, ponieważ w krótkim odcinku fazowym poematu i jakby przy uwypukleniu rozległego dystansu, przywołuje siebie minionego – dziecko czytające, inaczej zobrazowuje postać Don Kichota – jest on bohaterem większości faz utworu Norwida, w czynności wspomniania obiektem zdecydowanie uprzywilejowanym, wspomnieniowo „rozciągniętym”, niedanym punktowo, i choć w przybliżaniu także jego postaci odnajdziemy niejedną „lukę” (przykładowo Don Kichot zostaje zobrazowany jako ten „obrócony tyłem / Do słońca”¹⁹, którego „li c ó w” liryczny opowiadacz nadto „opiewać nie może”, gdyż rycerz „rozlał profil swój na wielu”²⁰), to w porównaniu z nim dziecko czytające jawi się tu (przedstawieniowo) nad wyraz enigmatycznie.

Hierarchia obrazowania, jaką obrał wspominający, oddana zostaje już w pierwszym dwuwierszu poematu: inwersja wskazująca dość oględnie na podmiot, dalej ledwie zasygnalizowana czynność, którą natychmiastowo spycha na boczny plan opatrzony wykrzyknieniem zwrot w nagłosie wersu drugiego („Rycerzu!”²¹) – reflektor wspomnieniowego światła skierowany zostaje na źródło, inspirację trwania w czasie (nauki) czytania: jest nią postać wykreowana przez Cervantesa. Liryczny opowiadacz kreśli sylwetę Don Kichota, operując grą światłem²², posiłkując się poetyką fragmentu, wskazując na jakiś wybrany detal wyglądu. Znamienne jest to, że niewspółmiernie intensywniej niż przez „fizyczność” wspomniany przybliży błędnego rycerza przede wszystkim przez ukazanie jego dyspozycji osobowościowych, charakterologicznych, dodajmy od razu – dyspozycji w trakcie dziecięcej (czy tylko?) lektury niejako „współdzielonych”, „współodczuwanych”, dopiero jednak teraz, po latach, w pełni siebie przez niego uświadomionych i zwerbalizowanych. Postać Don Kichota przywołuje obraz lirycznego

¹⁸ To Alonso Dámaso, przybliżając właściwości intuicji artystycznej, literackiej, kwestię jej udostępniania, stwierdził, że „pamięć, którą nazywamy fantazją – gdy w stanie jasności, mającym bez wątpienia związek z marzeniem – swobodnie miesza swe elementy, równocześnie je konkretyzując (rzeczywistość iluzoryczna – idzie tu o intuicję imaginatywną [*intuición fantástica*]) [...]”. A. DÁMASO, *Esej o metodach i granicach stylistyki*, przeł. S. Ciesielska-Borkowska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 1: *Metody stylistyki literackiej. Kierunki ergocentryczne*, Kraków 1970, s. 59.

¹⁹ C. NORWID, *Epos-nasza*, s. 7.

²⁰ Tamże, s. 9 (cytowane sformułowania przekształcone gramatycznie w celu ich dostosowania do składni wywodu).

²¹ Tamże, s. 7.

²² O fakcie tym norwidolodzy również nieraz donosili, przede wszystkim odnosząc się do *Quidama*. Zob. R. FIEGUTH, *Zaproszenie do „Quidama”*. *Portret poematu Cypriana Norwida*, Kraków 2014; D. PNIEWSKI, *Czy Norwid był „kolorystą naszej związanej mowy”? Uwagi o barwie i świetle w „Quidamie” Norwida*, „*Studia Norwidiana*” 20-21: 2002-2003, s. 17-30.

opowiadacza z czasów dzieciństwa²³, a więc w istocie jeszcze nie opowiadacza, lecz wyłącznie czytelnika (liryczny opowiadacz musiał być najpierw czytelnikiem, by później zdać sprawę z własnego obrazu Don Kichota). To, z czym się tu stykamy, to zatem nie zapis dziecięcej konkretyzacji postaci błędnego rycerza w wydaniu Norwida – i nawet rzecz nie w tym, że wątpliwe jest, by dziecko było zdolne tak dojrzałe o postaci literackiej się wypowiadać. Mało prawdopodobne jest, żeby Norwid zapamiętał swoją pierwszą konkretyzację *Don Kichota* na tyle, by obrąć ją za kanwę *Epos-naszej*. Poemat z racji szkatułkowości wspomnieniowego przybliżania ukazuje zderzenie się (co najmniej!) dwu perspektyw – czasu minionego, w którym rzeczywiście lektura, a wraz z nią i pierwsza konkretyzacja *Don Kichota* nastąpiła²⁴, i przedstawionego czasu „teraźniejszego” poematu, właściwego dla „piosnkowego” rozwijania wspomnienia, dla którego charakterystyczny jest obraz błędnego rycerza wykoncypowany mocą ostatniej, jak i zapewne kilku wcześniejszych, ponownych Norwidowych lektur arcydzieła. Lektur i konkretyzacji czasowo bliskich (a już z pewnością bliższych niż pierwsze odczytanie *Don Kichota*) czynności artystycznego tworzenia poematu. Tego rodzaju kompozycyjne rozwiązanie, na które już wcześniej wskazałam, wspominając o dwupoziomowości oglądu świata przedstawionego identyfikującego *Epos-naszę*, okazuje się podbudowane nieprzypadkowym mechanizmem, wyrastają-

²³ „Ciągnięcie eteru”, o którym donosi liryczny opowiadacz, nie może być sprowadzane wyłącznie do odbioru świata przedstawionego dzieła, ani tym bardziej zagarniającej czytelniczką uwagę jego sugestywności. W poemacie Norwida standardowy aksjologiczny wektor kierunkowy wspomnienia, w którym donosiłoby się zwyczajnie o tym, co się (za czasów dzieciństwa) niegdyś czytało, ulega przekierkowaniu i uniezwykła samo wspomnienie w tym sensie, że w fakcie zapamiętywania postaci literackich uwypukla się także fakt kolejny: deponowania pamięci o nas samych jako poznających te, a nie inne postaci literackie. Bohaterowie tak przejmujący, ich losy tak wciągające, że dzięki nim zapamiętujemy samych siebie w lekturze – mimo upływu czasu potrafimy z łatwością odtworzyć, w jakich okolicznościach czasowo-przestrzennych toczyło się nasze odczytanie konkretnego dzieła, czy ktoś nam wówczas towarzyszył, czy nie, więcej nawet – co wówczas czuliśmy, myśleliśmy nie tyle o samym dziele, ile o naszej rzeczywistości postrzeganej w pryzmacie świata przedstawionego. Norwid zdaje się za pośrednictwem poematu mówić, że czytanie, literatura, ma moc pamięciowego zatrzymania w czasie samego czytelnika, że właśnie w odbiorze dzieła ten potrafi zbudować obraz samego siebie. Literatura zatem jest wspomnieniorodna, co skutkuje także stwierdzeniem, że zdolna jest utrwać, dawać świadectwo naszej tożsamości. Nie sposób przybliżyć szczegółowo tej kwestii, uznaję ją jednak za właściwą – oddającą semantyczną pełnię Norwidowego sformułowania: „O! ileż, ileż ciągnąłem eteru”(C. NORWID, *Epos-nasza*, s. 11) jego wykładnię.

²⁴ Kwestię tę z detalami omówiła Agata Seweryn, która uwypukliła za Juliuszem Wiktorem Gomulickim fakt nieoryginalnej, przełożonej z języka francuskiego przez Franciszka Podoskiego wersji arcydzieła Cervantesa, która wytyczyła w tym wypadku dziecięcą konkretyzację Norwida. A. SEWERYN, *Światłocienie i dysonanse*, s. 315.

cym z inspiracji Norwida konkretnym artystycznym zabiegiem Cervantesa. Pisał o nim Carlos Fuentes:

[...] Cervantes wyszedł poza uświęcone ramy swej przeszłości oraz samej terażniejszości i postawił problem fuzji przeszłości i terażniejszości. Wieloznaczny charakter tego połączenia zmienia powieść w zamysł krytyczny. [...] Geniusz Cervantesa polega na przełożeniu tych przeciwieństw na język literacki²⁵.

„Fuzja przeszłości i terażniejszości”, która, jeśli polegać na tytule publikacji badacza, zaowocowała dziełem-świadcstwem uosabiającym „krytykę sztuki czytania”. Skoro uznaję, że *Epos-naszą* Norwid w tę „fuzję” również zaopatrzył (a trudno ten fakt pominąć), mamy sytuację otwarcia interpretacyjnej perspektywy poematu na to, co stoi w opozycji do czterech uwzględnionych przez Korpusza znaczeń słowa „czytać” poety. Owszem, chociaż literowanie, recytowanie, interpretowanie, wreszcie „dogłębne zrozumienie” mieści się w semantycznym polu „krytyki czytania”, to żadne z nich nie aktualizuje tej samej co „krytyka” semantycznej perspektywy. Powód jest prosty: każde z nich, w takim czy innym natężeniu, pozytywnie waloryzuje samą tę czynność (jako rodzaj osobowej umiejętności, zrealizowanej potencjalności). „Krytyka czytania” ma z kolei polor wybitnie rewizjonistyczny, wyrasta ze swoistej postawy nieufności wobec każdego z wymienionych wariantów rzeczonyj umiejętności – nie podważa samego sensu czytania, lecz rości sobie prawo do sprawdzania jego skutków, tego, co kto i jak w lekturze konkretyzuje. Można by stąd wnosić nie tylko o czterech znaczeniach słowa „czytać” u Norwida, ale także o konieczności uwzględnienia tego, co te cztery warianty poddaje „krytycznej” ocenie i takiemuż „krytycznemu” wartościowaniu. Czy „krytyczne” utożsamia w tym wypadku Norwidową ironię? Kwestia ta stanie się przedmiotem rozważań zawartych w odrębnym, końcowym już fragmencie prezentowanej refleksji, nie zapominajmy bowiem, że ta dotyczy głównie najbardziej podstawowego piętra kontaktowania się z dziełem literackim wyzwalanym przez lekturę – konkretyzacji. Interpretacja – jako przedmiot intelektualny – jest zaś tym, co dopiero nad nią się nadbudowuje²⁶. Jest jednak i ciąg

²⁵ C. FUENTES, *Cervantes czyli krytyka sztuki czytania*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1981, s. 33.

²⁶ Polegam tu na stwierdzeniu Andrzeja Stoffa: „[...] ostatecznie jedynie na drodze tych zabiegów, które nazywamy interpretacją, możemy dzieło przeżyte – zrozumieć, i jedynie za pośrednictwem sformułowanego w wyniku tych procesów sensu jesteśmy w stanie zakomunikować nasze rozumienie utworu – innym”. A. STOFF, *O pojęciu interpretacji*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1993, z. 266, s. 88. O „rozmaitych obliczach” tej właściwej dla interpretacji „potrzeby sensu” zob. J. SŁAWIŃSKI, *Miejsce interpretacji*, „Teksty Drugie” 1995, z. 5, s. 34-35.

dalszy, uruchamiany przez przywołaną myśl Fuentesesa, pierwszorzędny dla problemu („zapisu”) konkretyzacji poematu Norwida.

„Fuzja przeszłości i terażniejszości” zdaje się scalać w jedno to, co treściowo, jakościowo sobie niewspółmierne, wszak przeszłość widziana w perspektywie terażniejszości jest zawsze postrzegana przez nas inaczej niż wówczas, gdy jeszcze przeszłością nie była, a stanowiła dla nas czas terażniejszy. To „inaczej”, w wariantach ekstremalnych, przybiera formę zarówno gloryfikowania, hołubienia czasów minionych, jak i ich „utragiczniania”, przerysowanego wręcz udratyzowania. Może się ponadto realizować w wersji neutralnej: „spłaszczamy” to, co w czasie przeszłym było dla nas ekstremalnie pozytywne bądź negatywne. Uznać należy, że w poemacie Norwida z ostatnim zneutralizowanym wariantem ujmowania czytelniczej przeszłości z pewnością nie mamy do czynienia. Wskazuje na to fakt, na który już wcześniej zwracałam uwagę, to jest specyfika konkretyzacyjnego przybliżania postaci błędnego rycerza, polegająca na, powtórzę, ukazaniu dyspozycji osobowościowych, charakterologicznych Don Kichota z nim przez lirycznego opowiadacza „współdzielonych”, „współodczuwanych”, dodam teraz: wielce emocjonalnych, bo skuteczniających oba (tak!) ekstremalne warianty mówienia o przeszłości. Skoro poemat zasadza się na „fuzji przeszłego i terażniejszego” widzenia tej postaci, jej wielokrotnego konkretyzowania, to wniosek stąd kolejny, że poemat Norwida bynajmniej nie jest (o ile w ogóle jest) „zapisem” jednej konkretyzacji: stanowi coś w rodzaju konkretyzacyjnej impresji. Impresji uobecniającej „wypadki”, które w obrębie samego poematu angażują, posłużę się nomenklaturą św. Augustyna, dwie „dziedziny czasu” reprezentatywne dla lirycznego opowiadacza („obecność rzeczy przeszłych” – jej domeną jest „pamięć”, i „obecność rzeczy terażniejszych” – udostępnianych nam w bieżącym „dostrzeganiu”), trzecią dziedzinę rezerwując dla nas, czytelników poematu Norwida, którzy za pośrednictwem lektury uczestniczymy ponadto w „obecności rzeczy przyszłych” – oczekujemy biegu dalszych „wypadków” *Epos-naszej*²⁷. Konkretyzacyjna impresja „uobecnia” przy tym przedstawione w poemacie „wypadki” na swoich prawach, prawach „uobecniania”, o którym Edmund Husserl stwierdzał:

Źródłowe pojawianie się i odpływanie *modi* przemijania w pojawianiu się jest czymś stałym, czymś uświadomionym przez „pobudzenie” („*Affektion*”), czymś, czemu możemy się tylko przypatrywać (jeśli w ogóle spełniamy samorzutny akt patrzenia na coś). Uobecnianie natomiast jest czymś dowolnym, jest swobodnym przebieganiem, możemy spełniać je „szybciej” albo „wolniej”, wyraźniej i w sposób bardziej rozwinięty albo zawikłany, błyskawicznie i za jednym zamachem albo w artykułowanych krokach itd. Samo uobecnianie jest przy tym czymś,

²⁷ Przytoczone sformułowania i wnioskowanie na podstawie: św. AUGUSTYN, *Wyznania*, przeł. oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Kraków 2001, s. 330 (Ks. XI, ust. 20).

co się wydarza [w] świadomości wewnętrznej i jako takie ma swe aktualne „teraz”, swe *modi* przemijania itd. [...] Wciąż uobecniam sobie to samo, wciąż to samo continuum *modi* przemijania odcinka czasowego, ten sam [odcinek] w jego «jak». Ale gdy tak ciągle na nowo powracam do tego samego punktu początkowego i do tego samego następstwa punktów czasowych, sam ów punkt początkowy stale przecież zapada się coraz dalej [w przeszłość]²⁸.

Królestwo konkretyzacyjnej dowolności Norwida nieraz uobecniającego sobie Don Kichota, królestwo konkretyzacyjnej dowolności zapadające „coraz dalej [w przeszłość]”. Liryczny opowiadacz wspomina pierwszą lekturę *Don Kichota*, która udostępnia mu obraz siebie sprzed lat, lecz zobrazowanie samej postaci rycerza właściwe dla *Epos-naszej* nie jest bynajmniej owocem jedynie tej pierwszej konkretyzacji arcydzieła Cervantesa²⁹. Jeśli uznaję, że wielość konkretyzacji, nakładających się ponadto na siebie, przyrastających w czasie i w rezultacie dających konkretyzacyjną impresję, to – zapytam ponownie – czy poemat określić można mianem „poetyckiego jej [konkretyzacyjnej impresji] zapisu”?

Odniosę się najpierw syntetycznie do tekstu Głowińskiego, aby przypomnieć kontekst, w jakim użył on przywoływanego już określenia poematu Norwida. Badacz wśród puli tekstowych „świadectw odbioru” wydzielił „pięć zasadniczych grup”, pierwszą z nich określając jako „wypowiedzi (literackie, paraliterackie, krytyczne), w których sam proces lektury podległ tematyzacji”³⁰. Jego zdaniem:

Materiały zgrupowane w punkcie pierwszym najłatwiej poddają się rekonstrukcji, są niemal bezpośrednio dane. Wydzielić tu można trzy typy przekazów: wypowiedzi o dziele w dziele, dotyczące sposobów odbioru („literatura krytyczno-literacka”, „literacka metodologia literatury”), wszelkiego typu zapisy lektury zawarte w korespondencjach, dziennikach intymnych i innych tego

²⁸ E. HUSSERL, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. i przypisami opatrzył J. Sidorek, tłumaczenie przejrzał i wstępem poprzedził A. Póltawski, Warszawa 1989, s. 71-72. Do tych rozważań Husserla odniósł się m.in. M. ČERVENKA, *Wers i czas*, przeł. L. Engelking, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4, s. 93-98.

²⁹ W Norwidowych lekturowych powrotach do dzieła Cervantesa widzieć należy ten bardzo prosty, ale i czysto ludzki (może dlatego przeoczany?) mechanizm warunkowany faktem „podobania się” utworu. A o tym, że w tym konkretnym wypadku jest to „podobanie się” niezające metryki czytelnika, donosił Leo Spitzer: „[...] *Don Kichote* podoba się zarówno dzieciom, jak dorosłym, dlatego, iż wyobraźnię łączy z postawą krytyczną”. L. SPITZER, *Perspektywizm językowy w „Don Kichocie”*, przeł. D. Danek, w: K. VOSSLER, L. SPITZER, *Studia stylistyczne*, wybór tekstów i oprac. M.R. Mayenowa, R. Handke, Warszawa 1972, s. 368. Problematykę „lektur pierwszych” romantyków, „które są zawsze podstawą wychowania i które decydują o stylu osobowości, o planie życia, o jego perspektywie”, przybliżył A. KUOWSKI, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. 2, Warszawa 1991, s. 97.

³⁰ M. GŁOWIŃSKI, *Świadectwa i style odbioru*, s. 10.

rodzaju dokumentach osobistych (interesująca jest więc tutaj rozległa domena tekstów paraliterackich) oraz ten typ krytyki literackiej, który skłonny byłbym określić jako „impresjonistyczny”³¹.

To właśnie w jej obrębie umieścił *Epos-naszą* Norwida, uznając poemat za „przykład utworu, którego bezpośredni przedmiot stanowi lektura, a więc poetycka relacja o odbiorze”³². Rzecz nawet nie w tym, że już tu, w samym punkcie wyjścia, prezentowane przeze mnie stanowisko nie uzgadnia się z przekonaniem badacza – wspomnienie niegdyś odbytej lektury to nie to samo co relacja z lektury dzieła, relacjonowanie bowiem nasuwa skojarzenie czynności czasowo zlokalizowanej blisko tego, czego relacja dotyczy, co jakby rozgrywa się na bieżąco, w czasie teraźniejszym i właściwym także dla samego relacjonowania. Rzecz jasna, nie oznacza to, że nie da się relacjonować tego, co było – jest to możliwe, lecz jest to już relacjonowanie innego typu, wtórne, wspomnieniowe, którego źródłem nie jest sama rzeczywistość, ale pamięć tego, co widział, co niegdyś obserwował. Głowiński zbyt lekko przechodzi obok tego, na co sam w przywoływanym tu wielokrotnie artykule zwraca uwagę: „Konkretyzacja dzieła nie jest tekstem w dosłownym tego słowa znaczeniu, nie jest tekstem w takim sensie, w jakim jest nim dzieło literackie. Powstaje więc kwestia, jakie materiały pozwalają na jej badanie, jakie materiały mają się właściwie stać przedmiotem analizy”³³. O tej ważkiej tezie zdaje się zapominać, ferując wniosek, że *Epos-nasza* jest „poetyckim zapisem konkretyzacji *Don Kichota*”³⁴, sam tytuł poematu uznając za „wskaźnik dokonanej przez Norwida konkretyzacji: dzieło Cervantesa warto czytać dlatego, że mu się przypisuje wartości, jakimi dla poety wśród gatunków narracyjnych odznaczała się jedynie epepeja”³⁵. Czy nie doszło tu czasem do pomieszania dwóch porządków właściwych jednemu pojęciu: estetycznej konkretyzacji, ale także spłylenia wniosków, jakie zawdzięczamy filozofowi, który przecież dość precyzyjnie określił, czym jest konkretyzacja (estetyczna)? Ośmielam się wysunąć tego rodzaju konstatację. Aby uzasadnić swoje stanowisko, odwołam się krótko do ustaleń Ingardena poświęconych pojęciu konkretyzacji.

Po pierwsze, jeśli uwzględnić sferę epistemologii dzieła literackiego³⁶, Ingarden wprowadza dwa odmienne warianty rozumienia konkretyzacji: terminologicznie

³¹ Tamże, s. 11.

³² Tamże (cytat przekształcony w celu dostosowania do składni wywodu).

³³ Tamże, s. 10.

³⁴ Tamże, s. 11.

³⁵ Tamże, s. 12.

³⁶ Sferę zatem w dość okrojonej perspektywie ujmującej pojęcie „konkretyzacja”, zwłaszcza jeśli przyrównać ją do problematyki warunkowanej genezą pojawienia się tego pojęcia w Ingardenowskiej filozofii w ogóle. Zob. B. GARLEJ, *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej*, Kraków 2018 (tu rozdział *W świetle genezy*, s. 55-208).

konkretyzacja występuje u niego jako określająca proces konkretyzowania (i nazywana jest właśnie tym terminem: konkretyzacją, nie konkretyzowaniem, co bezsprzecznie utrudnia czytelnikowi szybkie rozeznanie jej ujęcia, rozeznanie dające się jednak znaczeniowo uściślić, jeśli rozpatrzy się kontekst użycia tego terminu), ale także to, co jest skutkiem tej czynności – konkretyzowania: konkretyzacja jest tutaj przedmiotem szczęśliwie zawiązującym się w rezultacie tego procesu. Dlaczego szczęśliwie? Ponieważ nie każda lektura (dokonywany w związku z nią proces konkretyzowania) doprowadza do ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego – konkretyzacji-przedmiotu. Po drugie, gdy idzie o konkretyzację pojętą procesualnie, Ingarden stwierdził również, że:

Dzieło literackie można konkretyzować w różnych postawach zasadniczych, np. w naiwnej postawie zwykłego konsumenta literackiego, w postawie specyficznie estetycznej, w postawie człowieka zainteresowanego politycznie lub np. religijnie i szukającego w literaturze pięknej środków propagandowych, czy wreszcie w postawie czysto badawczej, jaką przynajmniej w pewnej fazie swych poczynań zajmuje badacz literatury. W każdym z tych wypadków otrzymujemy inne sposoby uzupełniania miejsc niedookreślenia, inne sposoby aktualizowania momentów jakościowych i wyglądów i wreszcie inne sposoby realizowania twórców i zjawisk w warstwie językowo-brzmieniowej. Toteż i konkretyzacje różnią się znacznie między sobą. Tylko jeden ich typ uzyskujemy w postawie estetycznej i tylko ten typ odpowiada przeznaczeniu dzieła sztuki literackiej³⁷.

Nie twierdzę, że jest nieprawdopodobne, aby liryczny opowiadacz z czasów dzieciństwa (Norwid czytający w chłopięcym wieku *Don Kichota*) był pozbawiony umiejętności wejścia „w postawę specyficznie estetyczną”, uważam jednak, że bardziej prawdopodobne jest to, że jako dziecko konkretyzujące arcydzieło Cervantesa (w przekładzie) prezentował „naiwną postawę zwykłego konsumenta literackiego”, to zaś, co przedstawia *Epos-nasza*, wyrasta z dojrzałej, świadomej, wyczelowanej „postawy zasadniczej” poety, postawy bez wątpienia „specyficznie estetycznej” i perspektywicznie, czasowo oddalonej od „lektury pierwszej”. Taka byłaby zatem moja – podtrzymująca tezę o widzeniu w *Epos-naszej* konkretyzacyjnej impresji – odpowiedź na rozważania i dyskusje norwidologów, którzy często nie tylko uruchamiają wątek legendarnego pierwszego odczytania *Don Kichota* przez Norwida, ale także czynią zeń priorytetowy dla interpretacji tego dzieła punkt badawczego odniesienia. Stematyzowanie konkretyzacji, ujęcie stematyzowania w specyficznym, bo poetyckim przekazie, nie zmienia podstawowego faktu, że w słowie samo stematyzowanie i to, co jest jego przedmiotem (nie jedna, a kilka Norwidowych konkretyzacji *Don Kichota*), na-

³⁷ R. INGARDEN, *Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, w: tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, t. 1, Łódź 1947, s. 79.

dal się zawiera, przez znaczenie słowa jest przefiltrowane i oddaje wciąż to samo: schematyczną postać słowa, którą czytelnik dzieła Norwida poddaje własnej konkretyzacji. Odmienne „uzupełniać” będzie *Epos-naszą* ktoś, kto Cervantesa nie czytał, odmiennie ktoś, kto zdołał (jak ja) ten lekturowy brak nadrobić – czytając jednak najnowszy polski przekład, jeszcze inaczej ktoś, kto zapoznał się dokładnie z tą wersją, którą czytał sam Norwid (przekład Podoskiego), jeszcze inaczej ten, kto przeczytał *Don Kichota* w oryginale. *Eposu-naszej* nie można uznać za „poetycki zapis konkretyzacji *Don Kichota*”, niezależnie od tego, jak – czynnościowo (proces) czy jako rezultat tego procesu (przedmiot estetyczny) – będziemy ją pojmować. Nie ma tu żadnej instrukcji konkretyzowania. Nie stykamy się tu również z *Don Kichotem* skonkretyzowanym, ponieważ słowo (poematu Norwida) nie jest zdolne oddać skończenie tego, do czego odsyła, czego jest znaczeniowym korelatem. Musielibyśmy mieć – za pośrednictwem słów budujących *Epos-naszą* – bezpośredni dostęp do świadomości, odczuć, emocji poety tworzącego swoje dzieło, gdyż tylko wówczas, w pełnym zakresie jakościowo-znaczeniowego skonkretyzowania słów, moglibyśmy wnioskować o *Epos-naszej* jako o „poetyckim zapisie konkretyzacji”.

Epos-nasza to świadectwo „żywej pamięci”³⁸ losów bohatera, którą Norwid upamiętnił mocą swojego poetyckiego słowa. W zarysowanym horyzoncie Ingardenowskiej myśli poświęconej konkretyzacji twierdzenie, że poemat stanowi „poetycki zapis konkretyzacyjnej impresji”, wydaje się merytorycznie uzasadnione, nazewnictwo również jest adekwatne, ponieważ ciężar znaczeniowy proponowanego przeze mnie określenia spoczywa nie na pojęciu „konkretyzacji”, lecz na „impresji”, którą ta pierwsza dookreśla. Ferowana propozycja nie powinna być odczytywana jedynie jako nazewnictwo reinterpretacja określenia zaproponowanego przez Głowińskiego. Ma ona bowiem umocowanie nie tylko teoretycznoliterackie (Ingardenowska epistemologia przedmiotów artystycznych), ale także uzgadnia się z rozpoznaniem historycznoliterackimi Danuty Zamaćńskiej, która podkreśliła przecie, „ogromny udział «emocjonalnego»” w poezji Norwida i to, że „język najtrafniej wskazuje na stopień zamętu, jaki w poznanie wprowadzają emocje”³⁹. „Fuzja przeszłego i teraźniejszego”, wielokrotność konkretyzowania wynikająca z tej prostej życiowej okoliczności, że Norwid jako czytelnik *Don Kichota* był bezsprzecznie zaangażowany emocjonalnie, śledząc koleje losów błędnego rycerza. Uznaję, że nic nie stoi na przeszkodzie, by również *Epos-naszą* „uznać za zapis skonkretyzowanego,

³⁸ Kwestia „żywego pamiętania” w perspektywie epistemologicznego kontaktu z dziełem literackim została także uwzględniona przez Romana Ingardena. Zob. R. INGARDEN, *Formy poznawania dzieła literackiego*, w: *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, wyboru dokonał H. Markiewicz, Wrocław 1982 (tu zwłaszcza s. 79-80).

³⁹ D. ZAMAĆŃSKA, *Słynne – nieznanne*, s. 70-71.

ludzkiego spojrzenia, w którym zawiera się zarówno pierwiastek twórczy oglądu, ale też wyjątkowo silnie «prześwieca» wątek odczuwania⁴⁰, wątek Norwidowego odczuwania. Próbuje zatem poeta w *Epos-naszej* zwizualizować językowo szczególnie aspekt konkretyzacji, aspekt emocjonalny, i jeśli samą „konkretyzację” sprowadzić do emocjonalnego prezentowania, można byłoby twierdzić, że poemat to „zapis konkretyzacji przedmiotów”⁴¹ służących wyświetlaniu tego aspektu. Rzecz w tym, że konkretyzacja estetyczna to nie domena wyłącznie emocji.

Nie bez powodu tak szczegółowo relacjonowałam porządek konkretyzacyjny, który stał się moim udziałem poznawania *Epos-naszej*. I choć w pryzmacie określonego problemu teoretycznoliterackiego – możliwości, a w zasadzie braku możliwości „poetyckiego zapisu konkretyzacji” – poddawałam utwór Norwida własnej czytelniczej konkretyzacji, finalnie przywiodło to i mnie do wyższego piętra kontaktu z dziełem literackim, ujawniło przedmiot intelektualny, interpretację *Epos-naszej*, na której w swoich dociekaniach norwidolodzy skupiają się przede wszystkim⁴².

Ci ostatni wielokrotnie podnosili w rozważaniach kwestię fascynacji Cypriana Norwida pomnikową postacią Don Kichota⁴³. Uwypuklając perspektywę „poszukiwania prawdy, dążenia ku niej” – jak określa Tomasz Jermalonek⁴⁴, czyniąc

⁴⁰ Autocytat, na którym teraz polegam, posłużył mi niegdyś do określenia Herbertowej elegii. B. GARLEJ, *Emocjonalny wymiar konkretyzacji estetycznej w „Elegii na odejście pióra atramentu lampy”*, w: *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. nauk. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2016, s. 128.

⁴¹ Tamże.

⁴² O konieczności uwzględnienia konkretyzacji w wypracowaniu interpretacji, ale także zweryfikowaniu wartości tej pierwszej w pryzmacie przedmiotu intelektualnego, wspominał Andrzej Stoff (A. STOFF, *Aksjologiczny sens konkretyzacji estetycznej w teorii poznania dzieła literackiego Romana Ingardena*, w: *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Warszawa 2018, s. 69-88).

⁴³ W minionej już drugiej dekadzie XXI w. (choć nie tylko wówczas) można zaobserwować wzmogłą eksplorację tego wątku, na co wskazują zarówno panoramiczny szkic Tomasza Korpysza (T. KORPYSZ, *Nie tylko „Epos-nasza”. O obrazie Don Kichota w pismach Norwida*, w: *Norwid. Z warsztatów norwidologów bielańskich*, red. T. Korpysz, B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2011, s. 9-33), jak i liczne inne prace, w których zagadnienie to jest podnoszone w ramach ogólniejszej problematyki lub tylko pobocznie (np.: G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Średniowieczne inspiracje w poezji Cypriana Norwida*, „Colloquia Litteraria” 2016, t. 20, nr 1, s. 11-27; E. CHLEBOWSKA, *W zbroi i bez kontusza – szlachecki portret Norwida*, „Studia Norwidiana” 32: 2014, s. 281-289; Z. STEFANOWSKA, *Norwid o niewoli narodowej*, „Studia Norwidiana” 3-4: 1985-1986, s. 75-84).

⁴⁴ Dodam jeszcze, komentując tekst Tomasza Korpysza przy okazji recenzowania publikacji książkowej, na której łamach został opublikowany. Zob. T. JERMALONEK, *Norwid w siedmiu odsłonach...*, „Studia Norwidiana” 31: 2013, s. 193 (cytowany fragment przeformułowany w celu dostosowania do składni wywodu).

zeń swoisty interpretacyjny paradygmat odczytania utworu poety. Co przyniosło uwzględnienie innej, zaprezentowanej tu teoretycznoliterackiej, ale także filozoficznej (fenomenologicznej) perspektywy, którą przed laty uruchomił w swoim tekście Michał Głowiński? Nie będąc „poetyckim zapisem konkretyzacji”, *Epos-nasza* jawi się, chcąc polegać na określeniu Grażyny Halkiewicz-Sojak, jako „Norwidowskie wspomnienie”⁴⁵, którego interpretację rozwidła „rozpięcie” usytuowane między czynnością konkretyzowania (dokonywaną przeze mnie jako konkretyzującą poemat, to, co w jego obrębie ujęte zostało moim czytelnicznym zainteresowaniem), dającą wyłącznie moje skonkretyzowanie *Epos-naszej*. „Rozpięcie” między konkretyzowaniem a skonkretyzowaniem, poetycko scementowane, pozwala wydobyć perspektywę Norwida wspominającego, zapatrzonego w to, co było. I choć bohaterką tego tekstu jest nie interpretacja, a konkretyzacja *Epos-naszej*, to nie sposób zignorować pytania: jakiego jeszcze Norwida, czy tylko wspominającego, mam na myśli? Czy nie spotykam tu przypadkiem Norwida ironizującego?⁴⁶

Rozważając sprawę (nie)możliwości zapisu konkretyzacji, wskazywałam na rozległy dystans między Norwidem – lirycznym opowiadaczem, a Norwidem – chłopcem po raz pierwszy czytającym *Don Kichota*. Widzenie tego, co przeszłe, z dystansu sprzyja sytuacji neutralizowania, „spłaszczania” emocji i w rezultacie daje dogodnie dla wyzwolenia się ironii podłoże⁴⁷. Stwierdziłam jednak finalnie, że w *Epos-naszej* nie mamy do czynienia z tego rodzaju „neutralizowaniem” emocjonalnym przeszłości, ponieważ, powtórzę, Norwid operuje tu na ekstremach w tym sensie, że choć wspomnienie dotyczy minionych lektur (dziecięcej, ale i tych bliższych czasowo powstaniu poematu), to emocjonalny wymiar konkretyzacyjnej impresji bynajmniej nie blednie. Sygnuje go „gwałtowna emocjonalność”⁴⁸. A skoro „gwałtown-

⁴⁵ G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Średniowieczne inspiracje w poezji Cypriana Norwida*, s. 16.

⁴⁶ Pytanie wywołał Piotr Chlebowski. W reakcji na mój referat zapytał, czy moje odczytanie *Epos-naszej* dopuszcza obecność ironii. Jeśli zaś dopuszcza, to dlaczego tego wątku w ogóle nie rozważyłam? Tymczasem, w przekonaniu interlokutora, pominąć się go nie da, co podkreśla w swoim szkicu. Zob. P. CHLEBOWSKI, „Z osieroconym bawi się strzemieniem...”. *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.

⁴⁷ Na ten „rezerwuar” ironii uwagę zwróciła Teresa Skubalanka (T. SKUBALANKA, *Norwid a poezja współczesna. Szkic stylistyczny*, „Colloquia Litteraria” 2008, nr 4-5, s. 187). Do kwestii dystansu reprezentatywnego dla ironii, ale nie tylko, nawiązał Marek Pąkciński. Por. M. PĄKCIŃSKI, *Ironiczny „skok stylu”: Miciński i Witkacy pomiędzy wzniosłością a groteską*, „Napis” 2008, nr XIV, s. 351-367.

⁴⁸ Korzystam tu z twierdzenia Zamaćiańskiej przywołanego przez Skubalankę. Zob. T. SKUBALANKA, *Norwid a poezja współczesna*, s. 172. Por. Z. ŁAPIŃSKI, *Norwid*, Kraków 1971, s. 90 (tu badacz wskazuje również na „intensywność emocjonalną” wierszy poety).

na”, to i dookreśla się charakter samego dystansu: reprezentuje w swojej „rozległości” czas, który jednak nie narusza emocji, które są żywe, intensywne. Dystans ten pokazuje bogactwo „życia w konkretyzacjach”⁴⁹ dzieła Cervantesa charakterystycznego dla czytelniczych upodobań Norwida.

A może odbiór ironii w poemacie uprawomocnia Fuentesowy wątek „krytyki sztuki czytania”, który uznałam za piątą, wiążącą obok pozostałych, pole znaczeniowego odniesienia dla „czytania” lirycznego opowiadacza? Byłby to być może bardziej prawomocny argument, gdyby opowiadacz podważał, dyskredytował rezultaty swoich konkretyzacyjnych zabiegów, a tego przecież nie robi, on je scala, syntetyzuje w lirycznym wspomnieniu. Dla opowiadacza z *Epos-naszej* Don Kichot, choć prezentuje się w czasowo różnych odsłonach, pozostaje w jednym ten sam, niezmienny: to postać, która pozwala zapamiętać siebie samego, pozwala odtworzyć własną (konkretyzacyjną) ewolucję. I dlatego do niego wraca, dlatego musi pozostać mu wierny – zdradzając Don Kichota, zdradziłby tę część siebie, której depozytariuszem jest błędny rycerz: swoją przeszłą wrażliwość, być może także naiwność, arsenał emocji wówczas wybudzonych, jego emocji. To może w samym odtwarzaniu własnych odczytań jest (auto)ironiczny? Gdybym miała określić *Epos-naszą* przez analogię, widziałabym w nim nawiązanie do prostej życiowej czynności, w której ktoś ogląda, obserwuje siebie z minionych lat, czasu przeszłego (surogatem byłoby np. oglądanie albumu ze zdjęciami, albo zaczytywanie się w pamiętniku z lat młodości, choć nie tylko). Czy w tych czynnościach naturalnie każdorazowo ujawnia się ironia? Odpowiedź brzmi: nie ujawnia się, chyba że oglądaniu albumu lub czytaniu pamiętnika towarzyszy gorycz, sarkazm bieżącej chwili, z jakimi poddajemy się naszym ablucjom. Czy czytelnik przystępujący do lektury poematu Norwida czynić musi tego rodzaju założenie, w gruncie rzeczy marginalnego zasięgu? Dla mnie samej jako odbiorcy konkretyzującego ten utwór ironia jest nieobecna, wszechobecne jest za to co innego: bezbrzeżny smutek, bo tęskni się do tego, co zapamiętaliśmy jako dobre doświadczenie. Tęskni się do tego, jakim się samemu w tym doświadczeniu było (wrażliwym, może i niebotycznie naiwnym, ale i spontanicznym, zawierającym, w swojej wyobraźni współtwórczo lekkim, elastycznym), a już się takim nie jest – i z różnych względów być takim nie można. Norwid z *Epos-naszej* to poeta wspominający,

⁴⁹ Nawiązuję tu, rzecz jasna, do Ingardenowskiego sformułowania, w jakie doposażył także tytuł jednego z licznych paragrafów swojego dzieła. Zob. R. INGARDEN, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przekładu dokonała M. Turowicz, Warszawa 1960 (tu § 64. „Życie” dzieła literackiego w jego konkretyzacjach i jego przemiany jako następstwo różnic między nimi zachodzących).

zabiegający o udostępnienie innym swoich (czytelniczych) emocji – zbyt dla niego cennych i ważnych, by ironizować⁵⁰.

BIBLIOGRAFIA

- AUGUSTYN ŚW., *Wyznania*, przeł. oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Kraków 2001.
- CERVANTES SAAVEDRA M. DE, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, przekład z języka hiszpańskiego, wstęp i oprac. W. Charchalis, Poznań 2016.
- CHLEBOWSKA E., *W zbroi i bez kontusza – szlachecki portret Norwida*, „Studia Norwidiana” 32: 2014, s. 281-289.
- CHLEBOWSKI P., „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.
- ČERVENKA M., *Wers i czas*, przeł. L. Engelking, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4, s. 93-98.
- DÁMASO A., *Esej o metodach i granicach stylistyki*, przeł. S. Ciesielska-Borkowska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 1: *Metody stylistyki literackiej. Kierunki ergocentryczne*, Kraków 1970, s. 57-104.
- FIGUTH R., *Zaproszenie do „Quidama”. Portret poematu Cypriana Norwida*, Kraków 2014.
- FUENTES C., *Cervantes czyli krytyka sztuki czytania*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1981.
- GARLEJ B., *Emocjonalny wymiar konkretyzacji estetycznej w „Elegii na odejście pióra atramentu lampy”*, w: *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. nauk. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2016, s. 121-133.
- GARLEJ B., *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej*, Kraków 2018.
- GŁOWIŃSKI M., *Norwida wiersze-przypowieści*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23-25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 72-109.
- GŁOWIŃSKI M., *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3(21), s. 9-28.

⁵⁰ W czym powinno się ją (ironię) tak na dobrą sprawę „lokalizować”: w konkretyzacji (przedmiocie estetycznym) czy w interpretacji (przedmiocie intelektualnym)? Jest ironia w swojej naturze „emocjonalna”, „wyobrażeniowa” czy „myślna”, „retoryczna”? Jeśli uznałam poemat Norwida za zobrazowanie emocjonalnego wymiaru konkretyzacji, na poziomie czytelniczej konkretyzacji sama ironii nie odbierając, to wniosek stąd (przy założeniu, że ironia ma ukorzenie w emocjach) płynie taki, że interpretacja *Epos-naszej* odsądzająca się od ironii jest jak najbardziej prawomocna. Jeszcze inaczej, tylko ironia wywołana na poziomie emocji i odbierana w konkretyzacji, gruntowałaaby swój status intelektualny – musiałaby być uwzględniona w interpretacji dzieła. Bez ironii na poziomie emocji skonkretyzowanej nie ma ironii dostępnej interpretacyjnie. A tego rodzaju sytuacja zaszła w moim odbiorze poematu Norwida. Sprawa to jednak wielce zawiła, na co wskazuje problematyczność pojęcia ironii. Zob. W. RZOŃCA, *Ironia romantyczna a początki ironii typu modernistycznego – Kierkegaard i Norwid*, w: *Ironia modernistów. Studia*, red. nauk. M. Bajko, U.M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018, s. 41-68.

- HALKIEWICZ-SOJAK G., *Średniowieczne inspiracje w poezji Cypriana Norwida*, „Colloquia Litteraria” 2016, t. 20, nr 1, s. 11-27.
- HUSSERL E., *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. i przypisami opatrzył J. Sidorek, tłumaczenie przejrzał i wstępem poprzedził A. Póltawski, Warszawa 1989.
- INGARDEN R., *Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, w: tenże, *Szkice z filozofii literatury*, t. 1, Łódź 1947, s. 67-86.
- INGARDEN R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
- INGARDEN R., *Formy poznawania dzieła literackiego*, w: *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, wyboru dokonał H. Markiewicz, Wrocław 1982, s. 61-85.
- JERMALONEK T., *Norwid w siedmiu odsłonach...*, „Studia Norwidiana” 31: 2013, s. 192-207.
- KIJOWSKI A., *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. 2, Warszawa 1991.
- KORPYSZ T., *Nie tylko „Epos-nasza”. O obrazie Don Kichota w pismach Norwida*, w: *Norwid. Z warsztatów norwidologów bielańskich*, red. T. Korpysz, B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2011, s. 9-33.
- KORPYSZ T., „Czytać jest to dogłębiać wyrażenia...”, w: *Norwid – interpretacje*, red. T. Korpysz, Warszawa 2021, s. 13-18.
- ŁAPIŃSKI Z., *Norwid*, Kraków 1971.
- PĄKCIŃSKI M., *Ironiczny „skok stylu”: Miciński i Witkacy pomiędzy wzniosłością a groteską*, „Napis” 2008, nr XIV, s. 351-367.
- PNIEWSKI D., *Czy Norwid był „kolorystą naszej wiązanej mowy”? Uwagi o barwie i świetle w „Quidamie” Norwida*, „Studia Norwidiana” 20-21: 2002-2003, s. 17-30.
- RZOŃCA W., *Ironia romantyczna a początki ironii typu modernistycznego – Kierkegaard i Norwid*, w: *Ironia modernistów. Studia*, red. nauk. M. Bajko, U.M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018, s. 41-68.
- SAWICKI S., *Norwida walka z formą*, w: tegoż, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 9-23.
- SEWERYN A., *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013.
- SKUBAŁANKA T., *Norwid a poezja współczesna. Szkic stylistyczny*, „Colloquia Litteraria” 2008, nr 4-5, s. 171-191.
- SŁAWIŃSKI J., *Miejsce interpretacji*, „Teksty Drugie” 1995, z. 5, s. 27-44.
- SPITZER L., *Perspektywizm językowy w „Don Kichocie”*, przeł. D. Danek, w: K. VOSSLER, L. SPITZER, *Studia stylistyczne*, wybór tekstów i oprac. M.R. Mayenowa, R. Handke, Warszawa 1972, s. 328-376.
- STEFANOWSKA Z., *Norwidowski Farys*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*. Materiały konferencji naukowej 23-25 września 1971, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 18-38.
- STEFANOWSKA Z., *Norwid o niewoli narodowej*, „Studia Norwidiana” 3-4: 1985-1986, s. 75-84.
- STOFF A., *O pojęciu interpretacji*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1993, z. 266, s. 87-109.
- STOFF A., *Aksjologiczny sens konkretyzacji estetycznej w teorii poznania dzieła literackiego Romana Ingardena*, w: *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Warszawa 2018, s. 69-88.

STRÓŻEWSKI W., *Norwid, Platon, Chopin*, w: *Norwid – interpretacje*, red. T. Korpysz, Warszawa 2021, s. 47-54.

TREUGUTT S., *Otwarcie konferencji*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23-25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 3.

ZAMĄCIŃSKA D., *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985.

EPOS-NASZA CYPRIANA NORWIDA, CZYLI JESZCZE O KONKRETYZACJI „(NIE)ZAPISANEJ” *DON KICHOTA*

Streszczenie

W artykule podjęto teoretycznoliteracki problem (nie)możliwości „poetyckiego zapisu konkretyzacji”, jak Michał Głowiński określił *Epos-naszą* Cypriana Norwida. Odnosząc się do wybranych założeń filozofii fenomenologicznej (konkretyzacji estetycznej Ingardena i „uobecniania” Husserla) oraz do ustaleń norwidologów dotyczących specyfiki jego poezji, przedstawiono i uargumentowano wnioski o stanowieniu przez poemat Norwida konkretyzacyjnej impresji, formalnie będącej wspomnieniem, ponadto zaś – wspomnieniem pozbawionym ironicznego zabarwienia.

Słowa kluczowe: *Epos-nasza*; Norwid; „poetycki zapis konkretyzacji”; wspomnienie; „uobecnianie”; Ingarden; Husserl.

EPOS-NASZA BY CYPRIAN NORWID, THAT IS ON “(UN)WRITTEN” CONCRETISATION OF *DON QUIXOTE*

Summary

The article deals with the theoretical-literary problem of the (im)possibility of “a poetic representation of concretisation”, as Michał Głowiński described Cyprian Kamil Norwid’s *Epos-nasza*. Referring to selected assumptions of phenomenological philosophy (Ingarden’s aesthetic concretisation and Husserl’s “presenting”) and to the findings of Norwidologists regarding the specificity of his poetry, a conclusion was presented and justified that Norwid’s poem constituted a concretisation impression, formally being a memory, and moreover, a memory devoid of an ironic tinge.

Keywords: *Epos-nasza*; Norwid; “a poetic representation of concretisation”; memory; “presenting”; Ingarden; Husserl.

Translated by Katarzyna Rogalska-Chodecka

BEATA GARLEJ – dr hab., prof. ucz., pracownik Katedry Teorii Literatury w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Adres: ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa; e-mail: b.garlej@uksw.edu.pl.