

ARENT VAN NIEUKERKEN

ORCID: 0000-0002-5721-1840

POEZJA POINT I KONCEPTÓW A PAMIĘĆ – RZECZ O LIŚCIE POETYCKIM DO BRONISŁAWA Z.

1.

Często zwracano uwagę na intelektualny charakter poezji Norwida. Dyskursywne, „rozumujące” właściwości wielu, zarówno krótszych, jak i dłuższych utworów poety kojarzono niekiedy ze spuścizną epok przedromantycznych – klasycyzmu i baroku. Norwid pisał z jednej strony epigramaty, „fraszki”¹, a nawet „rozmowy zmarłych”, z drugiej zaś chętnie stosował formę traktatu poetyckiego (choć nazywa się to u niego poematem, a on sam uważał, że jako autor przypomina nieco starożytnego rapsoda). Połączenie poezji z rozumem nie jest, jak się zdaje, niczym niezwykłym w kontekście polskiego romantyzmu, pod warunkiem, że pojmuje się rozum w znaczeniu szerszym – jako Ducha, choć raczej nie heglowskiego. Rozum okazuje się jednym z aspektów Ducha, i to właśnie pod tym względem ta poezja jest „filozoficzna”. Zdaniem Kazimierza Wyki, który był wrażliwym krytykiem literackim, a zarazem jednym z twórców polskiej nowoczesnej nauki o literaturze, filozoficzność stanowi wręcz cechę dystynktywną drugiego pokolenia polskich romantyków, do którego badacz zalicza również Norwida, choć – jak podkreśla – u autora *Promethidiona* filozoficzność szła w parze z nastrojami bajronicznymi i werterowskimi². Wiadomo zresztą, że dla Norwida Byron był nie tylko poetą, lecz przede wszystkim filozofem „praktycznym”, rodzajem nowożytnego Sokratesa, a także – choć w specyficznym sensie, właśnie jako poeta – chrześcijaninem; inaczej mówiąc: poezja była wyrazem jego życia

¹ Zob. zbiór studiów *Fraszki Norwida (?)*, red. J. Leociak, Warszawa, 1996.

² K. WYKA, *Pokolenia literackie*, Kraków, 1977, s. 251.

jako – chciałoby się rzec – filozofii i religii „doświadczalnej”³. Tę samą tendencję do filozoficznego pogłębienia romantycznych stanów duszy można zresztą znaleźć w poezji Zygmunta Krasińskiego, mimo że autor *Przedświtu* reprezentuje jeszcze (jako przypadek graniczny) pierwsze pokolenie romantyzmu polskiego.

Porównując wiersze Norwida z poezją jego rówieśników, takich jak np. Roman Zmorski, rzuca się w oczy, że Norwidowska filozoficzność doświadczalno-poetycka ma jednak zupełnie inny charakter. Poeta dążył nie tylko do egzystencjalno-nastrojowego przedstawienia romantycznych tematów i zagadnień, lecz także do ich syntetycznego ujęcia, choć w swej poezji nie stronił też (w odróżnieniu od innych poetów jego pokolenia) od ich analizy⁴. Często – dotyczy to zwłaszcza twórczości z okresu Wiosny Ludów, a także późniejszej z pierwszych lat paryskich – odnosi się wrażenie, że Norwid świadomie przejmuje aparat pojęciowy polskiej filozofii romantycznej spod znaku Libelta, Cieszkowskiego i Trentowskiego. Tego rodzaju poetycka filozoficzność raczej nie świadczy o klasycystycznych i oświeceniowych źródłach dyskursywności Norwidowskiej poezji. Inaczej ma się jednak sprawa z pewnymi zabiegami retorycznymi, do których poeta miał szczególne upodobanie. Naczelną rolę odgrywa tu poetycka pointa. Funkcja tego ulubionego chwytu wielu pokoleń poetów od baroku po czasy stanisławowskie i „pseudo-klasyczne” (termin ten stosował jeszcze Wyka w „Pokoleniach literackich”⁵) jest jednak nietypowa. Właśnie wskutek tej nietypowości pointa (podobnie jak concept⁶) łączy wszystkie etapy Norwidowskiej poezji (z wyjątkiem może najwcześniejszych wierszy „warszawskich”, ale już w *Piórze* (Warszawa, 22 marca 1842) końcowa pointa podsumowuje i motywuje różnorodne metafory związane z po-

³ Zob. zakończenie pierwszej lekcji i całą drugą lekcję *O Juliuszu Słowackim*, poświęcone Byronowi i byronizmowi: „[...] ze stanowiska historii powiedziałbym raczej, że Byron – *Sokratesem jest poetów*, umiał albowiem żywić poetyczny w życie i w czyn wprowadzić [...]” (PWsz VI, 415; „Nie trzebaż to nam jeszcze filozofię ucłowieczyć, politykę i ekonomię uchrześcijanić, praktyki religijne odserdecznić – choćby w nas samych [...]” (PWsz VI, 418); „Religijnym był Byron więcej od Kościoła i wieku swego” (PWsz VI, 419).

⁴ Por. „Najczęściej zaś występują stany pomieszane, gdzie bajronizmu i werteryzmu od egzaltacji domowego chowu żaden chemik nie zdołałby oddzielić. W niezliczonych ‘dzieciach szalu’ [...] ‘kielichach goryczy’ [...] ‘ironiach życia’, ‘trupich głowach na biesiadzie’ [...] wieszczą się ponure nastroje uczuciowo-filozoficzne, których nie sposób przedstawić w jakiś analityczny sposób” (WYKA, *Pokolenia literackie*, s. 251-252).

⁵ W swoich *Pokoleniach literackich* (1938) Wyka łączy wątki naukowe „sensu stricto” z postawą krytyka literackiego (co moim zdaniem zasługuje na uznanie).

⁶ O znaczeniu pointy i konceptu pisałem w mojej książce „Ironiczny konceptyzm”. W niniejszym tekście zastanawiam się nad egzystencjalną funkcją tych figur w kontekście poezji pamięci.

ezją i z rolą bycia poetą). Ta figura retoryczna pozwala również określić specyfikę poetyki Norwida na tle „epoki” (a właściwie kilku epok).

Pointa jest podstawą „pomniejszego” gatunku, epigramatu, który w klasycystycznym ujęciu Euzebiusza Słowackiego „zwraca uwagę na jaki szczególny przedmiot”⁷ i odznacza się zwięzłością. Autor poetyki dodaje, że „teraz epigramma nie tylko się do napisów używa, ale też często do wyrażenia myśli w jakimkolwiek rodzaju. Jest często satyryczne, często *naiwne*, często śmieszność lub złośliwy ucinek zawierające przystosowanie. Zawsze powinno być i zwięzłe i niepopolicie wierszowane, a jego rozciągłość ma zawierać, jak zwykle, jeden okres”⁸. Kazimierz Wyka, autor *Pokoleń literackich* zwraca uwagę na pewną – jego zdaniem istotną – różnicę między klasycyzmem czasów stanisławowskich a „pseudoklasycyzmem” następnego pokolenia (porozbiorowego). Polega ona na tym, że „zanikają charakterystyczne dla pokolenia stanisławowskiego formy – satyra i bajka”⁹, w których „pointa” (dodaję to od siebie) odgrywa dużą rolę. Zanikanie tych gatunków krytycznych wiąże się ze zmianą rzeczywistości społecznej, z upadkiem Rzeczypospolitej jako podmiotu politycznego. Swoją drogą warto by spytać, czy owe gatunki zachowały swą żywotność w literaturach państw „ościenych”, np. w literaturze rosyjskiej. Socjologiczne podejście Wyki (*Pseudoklasycy wyzwalają więc artyzm od usług życiowych*) może budzić wątpliwości, ale stanowi ciekawy kontekst dla praktyki artystycznej Norwida, reprezentanta drugiego pokolenia polskiego romantyzmu, który wraca do takich „pomniejszych” „stanisławowskich” gatunków jak bajka. W dodatku nie brak w jego twórczości wątków satyrycznych¹⁰ (a także dydaktycznych). Wydaje się więc, że w emigracyjnej poezji Norwida pewne elementy stanisławowskiego systemu gatunkowego – systemu klasycystycznego (choć w innym sensie niż „pseudoklasycyzm” następnego pokolenia „klasyków warszawskich”) – odzyskują swą żywotność, tzn. (modyfikuję cytaty z Wyki) że wprzęga on artyzm w służbę życiu. Kontekst

⁷ E. SŁOWACKI, *Prawidła wymowy i poezyj (wyjęte z dzieł Euzebiusza Słowackiego)*, wyd. nowe poprawione, Wilno, 1858, s. 267. Wznowienie fragmentów wykładów ojca Juliusza w końcowych latach dominacji romantyzmu w literaturze polskiej pokazuje płynność granic między epokami. W swoich rozważaniach o rozmaitych gatunkach poetyckich autor nie ogranicza się do przykładów ze starożytności, renesansu i epoki klasycystycznej. Pojawiają się również przykłady, które opisałibyśmy obecnie jako typowe dla preromantyzmu.

⁸ K. WYKA, *Pokolenia literackie*, s. 268.

⁹ Tamże, s. 142.

¹⁰ Wyka twierdzi wprawdzie, że „Satyra jako forma główna dopiero po stu latach odrodzi się w pokoleniu Młodej Polski pod piórem Nowaczyńskiego i Lemańskiego” (s. 143). W przypadku Norwida można raczej mówić o satyryczności jako czynniku współtworzącym jego indywidualny system gatunkowy.

historyczny (nowym podmiotem politycznym jest społeczność emigracyjna) jest – rzecz jasna – zupełnie inny.

Z takiego punktu widzenia autor *Vade-mecum* niewątpliwie układał epigramaty odpowiadające kryteriom wyodrębnionym w poetologicznych rozważaniach Euzebiusza Słowackiego. Spełniają je np. Norwidowskie „fraszki” z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX w., choć język poety różni się od idiomu stanisławowskich klasyków. Jeszcze bardziej istotna wydaje się jednak obecność ujęć epigramatycznych w dłuższych utworach Norwida. Myślę o wierszach łączących liryzm z refleksją intelektualną i satyrą, o powieściach poetyckich i mniej lub bardziej „dygresyjnych”, o poematach filozoficznych i historiozoficznych. Łączy je ponadto (z wyjątkiem nielicznych utworów jednoznacznie satyrycznych) nastrój medytacyjny, autorefleksyjny. Sformułowania epigramatyczne są gęsto rozsiane po całym obszarze tekstu. Idą zazwyczaj w parze z innym zabiegiem stosowanym przez Norwida od początku swej poetyckiej drogi, a mianowicie z konceptem (*conchetto*), będącym rozbudowanym porównaniem lub wielopiętrową metaforą zaskakującą niezwykle połączeniem obrazów lub pojęć. Barokowa proveniencja tej figury nie ulega wątpliwości, lecz u Norwida koncept nie jest tylko retorycznym ozdobnikiem (jak np. w barokowej poezji erotycznej, niekiedy również erotyczno-mistycznej) ani mniej lub bardziej paradoksalnym (choć zawsze zwięzłym) ujęciem teologicznego dogmatu lub filozoficznej tezy. Trzeba tu zaznaczyć, że relacja między poetyką epigramatyczną a konceptem jest specyficzna. „Conchetto” wykorzystuje zazwyczaj typowy dla epigramatu zabieg *pointy*, choć epigramat niekoniecznie musi opierać się na paradoksie, który stanowi jedną z cech konstytutywnych barokowego konceptu. U Norwida *pointa* i koncept często wzajemnie się wzmacniają. Pod tym względem poeta różni się istotnie od klasyków stanisławowskich, których twórczość oczywiście doskonale znał.

Poeta żywo interesował się paradoksami konceptystycznymi, zwłaszcza gdy odnosiły się one do dogmatów wiary chrześcijańskiej, formułowanych już w późno-starożytnej patrystyce. Istotnym kontekstem poezji Norwida (wiąże się to z jej wzorowaną na romantyzmie tendencją do scalania, a zarazem nieuniknionej fragmentacji) jest przy tym brak współczesnej akceptacji dla owych paradoksów teologicznych, zakwestionowanych przez nowoczesną naukę i popularyzującą ją publicystykę, choćby słynne *Życie Jezusa* (*Vie de Jésus*, 1863) Ernesta Renana, który w eleganckim stylu przedstawił szerszej publiczności europejskiej idee niemieckiej teologii krytycznej. Norwidowskie koncepty często oddają paradoksy wiary chrześcijańskiej i bronią ich pośrednio, poprzez ukazanie, że „jasna” logika nowoczesnego rozumowania „naukowego” milcząco korzysta z przesłanek, które bynajmniej nie są oczywiste. Z drugiej strony nieoczywistości owej logiki „jawy”

nie czyni dogmatów wiary „logicznymi” w sensie wnioskowania na podstawie zawężonej interpretacji „empirii”, typowego dla nowoczesnej umysłowości. Poeta (a także odbiorca) znajduje się więc w stanie poznawczego zastoju. Konceptystyczne ujęcia demaskują ułudę pochopnych uogólnień opartych na obserwacjach empirycznych, traktujących status obserwatora jako „neutralny” – niepodlegający perspektywiczności jako warunkowi poznania, ale z drugiej strony nie prowadzą do żadnych prawdziwych objawień – co najwyżej do simulacrum objawienia. Koncept stanowi w pewnym sensie ślepy zaułek poznawczy, choć właśnie ów brak jawnego wyjścia z impasu otwiera przestrzeń dla objawienia jako możliwość transcendencji. Zaułek jest więc ślepy, ale wynika to z ludzkiej niezdolności do prawdziwej wiary. Owa paradoksalna sytuacja pozornej (choć skądinąd jak najbardziej „rzeczywistej”) niemożności objawienia znajduje wyraz w upodobaniu, z jakim Norwid stosuje pointę. Ten retoryczny zabieg odsłania ślepe zaułki ludzkiego poznania, ale również do pewnego stopnia unieszkodliwia wynikający stąd impas intelektualny, wskazując na coś, do czego poznanie nie może się wznieść. Zakończenie elegii *Na zgon poezji* jest dobrym przykładem tej strategii retorycznej („Wiedząc, iż ogień dla bez ognia ludzi, / Choćby w krzemieniach spał, w niebie się zbudzi”¹¹). Motyw ludzi za życia zmarłych, podobnych do kamieni, występuje w twórczości Norwida częściej, ale sposób, w jaki został tu rozwinięty, unaocznia wyżej wspomniany impas poznawczy. Dlaczego ów ogień (kojarzący się z Prometeuszem) dopiero w „niebie się zbudzi”? Czy okoliczność, że człowiek nie może sam z siebie wykrzesać ognia, skazuje go na bierność? Taki wniosek byłby dla katolika nie do przyjęcia. W człowieku musi być jakaś podatność na „współpracę” z „niebem” (z „łaską”). Jak można sobie wyobrazić owo współdziałanie?

Odpowiedź (choć dość zagadkową) na to pytanie znajdujemy w zakończeniu poematu *Assunta*, którego geneza jest ściśle związana z elegią *Na zgon poezji*, kojarzącą w zaskakujący sposób śmierć przyjaciółki Norwida, Zofii Węgierskiej, z losami poezji w epoce kupiectwa i przemysłu. Na ostatnią oktawę składa się szereg dość różnorodnych i aluzyjnych ujęć konceptystycznych. Ich paradoksalność i zagadkowość podsumowuje (ale nie wyjaśnia, raczej zaciemnia) końcowa pointa, nieprzypadkowo oparta na oksymoronie („bezmowne”, „wniebogłosy”, „przemilczenia”):

Ja nie z tych waśni me natchnienia czerpię –
I w górę patrzę... nie tylko wokóło:

¹¹ C. NORWID, *Vade-mecum i pozostałe wiersze z lat 1865–1883*, wybór i opracowanie J. Fert, Warszawa, 2022, s. 219.

Znać się mnie nie dość – ja się nadto cierpię,
 Samotne moje ocierając czoło;
 Aż spocznie kędyś jak żniwo na sierpnie,
 Który podzwania rączo i wesoło –
 Pomnąc, że gdzie są *bezmowne* cierpienia,
 Są wniebogłosy... bo są – przemilczenia...

(DW III, 354)

To, co jest istotne, nie daje się wypowiedzieć, ale jest obecne właśnie jako niewypowiedzialne, sytuując się „ponad” i „poza”. Motyw milczenia odgrywa istotną rolę również w poezji francuskiego symbolizmu (zwłaszcza u Stefana Mallarmé), a także w twórczości Hugo von Hofmannsthal’a, gdzie był wyrazem „kryzysu języka” (*Sprachkrise*); różnica polega jednak na tym, że u Norwida głębsze przyczyny poetyki milczenia są natury teologicznej¹². Można jedynie próbować je scharakteryzować poprzez oksymorony, od których roi się w twórczości Norwida (drugą stroną milczenia jest obfitość słów wydobywających teologiczne aporie). Wobec treści tego werbalnego ślepego zaułka trzeba przybrać postawę cierpliwego wyczekiwania. Owa bierność okazuje się jednak z istoty czynna: ujęcie paradoksów składających się na ów ślepy zaułek wymaga dużego wysiłku poznawczego i retorycznego. Tego typu pointy ujmują w sposób zaskakująco paradoksalny pewną niewiedzę – niemożliwość dojścia do „prawdziwej” (tzn. „naukowo” weryfikowalnej) wiedzy. Poeta nie chce zadowolić się pozorną wiedzą mniej lub bardziej „pozytywistycznych” konwencji. Woli mądrą niewiedzę. Taka postawa może oczyścić przedpole dla zbawczego działania łaski...

¹² Zob. uwagi Piotra Śniedziewskiego w ciekawej książce *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce* (Poznań 2008), zwłaszcza rozdział *Zanik głosu poety*, s. 122-124, choć badacz tylko na marginesie interesuje się teologicznym kontekstem milczenia. Cytuje on we wprowadzeniu opinię Marii Delaperrière „iż milczenie traci pod koniec XIX wieku charakter religijny i staje się immanentnym elementem kreacji poetyckiej”, po czym zwraca uwagę, że w romantyzmie (Mickiewicz, Lamartine, Hugo) „milczenie w obliczu niemożliwej do objęcia tajemnicy związane jest na ogół z sakralnym pojmowaniem świata”, dodając, „iż jest to również przypadek Norwida”. Inna, symbolistyczna interpretacja milczenia zakłada „obraz transcendencji bez absolutu”, stwarzany przez potęgę języka, który Śniedziewski odnajduje u Antoniego Malczewskiego, Baudelaire’a, Lautréamonta, a przede wszystkim u Mallarmégo” (s. 21). Wniosek badacza jest słuszny: „Wszystkie podobieństwa w praktyce poetyckiej oraz zbieżności projektów teoretycznych Mallarmégo i Norwida mają więc zupełnie różne konsekwencje metafizyczne” (s. 21-22). Wydaje się, że z takiego punktu widzenia ulega zatarciu to, co odróżnia Norwidowski projekt poetycki od romantycznego sacrum. U podstawy tej różnicy leży właśnie Norwidowski konceptyzm.

2.

Pointa wydaje się na pierwszy rzut oka figurą raczej „nieromantyczną”, choć odgrywa ważną rolę w bajronowskim poemacie dygresyjnym, gdzie pomaga narratorowi wyrazić ironiczny dystans wobec wykreowanego przezeń świata. Pointa sprzeciwia się jednak typowemu dla romantycznego światoodczucia napięciu między dążeniem do całości (i syntezy) a fragmentarycznością realizacji. Wiąże się to ze statusem twórcy, który z jednej strony wierzy w kreacyjną moc poezji, z drugiej zaś świadom jest względności swego usytuowania wobec procesu twórczego, który go w pewnym sensie przewyższa. Poeta niewątpliwie odgrywa w nim ważną rolę, choć z drugiej strony ów proces mu się wymyka. Ponadto pointa ujednoznacznia relację między elementami składającymi się na pewną sytuację egzystencjalną, wyodrębnia je z rozterek ujmującego je podmiotu. Norwidowi najbardziej jednak zależało na ocaleniu sfery syntetyzujących ambicji poezji, której w twórczości drugiego pokolenia romantyków (w większym stopniu niż pierwsze pokolenie zainteresowanego egzystencjalną wymową zagadnień filozoficznych) zagrażała rosnąca konwencjonalizacja motywów i obrazów odkrytych i spopularyzowanych przez pokolenie wieszczów. Konwencjonalizacji ulegała przy tym również konstrukcja podmiotu, który rozumie siebie w sposób „historyczny”, uczestniczy w rzeczywistości jako stawaniu się i sam staje się w tym procesie. Norwidowi udało się przezwyciężyć stopniową reifikację romantycznego podmiotu poprzez połączenie fascynacji filozoficznymi, teologicznymi i historiozoficznymi aspektami ludzkiej egzystencji z pewnymi zabiegami retorycznymi, które czytelnikowi kojarzyły się z inną, bardziej klasycystyczną poetyką. Skonwencjonalizowaną mglistość egzystencjalną romantycznych aporii odświeża retoryczna określoność pointy, choć inaczej niż w poezji „klasyków” ta określoność wskazuje na światoodczucie zakorzenione w paradoksach teologicznych i „metafizycznych”. Odmienność światopoglądowego kontekstu przeobraża tradycyjną funkcję pointy i łączy ją ściśle z konceptem. Wynikiem Norwidowskiej reinterpretacji „stylu point” (*Pointenstil*¹³) jest dziwność Norwidowskich point na tle powszechnej w jego czasach recepcji baroku w której to epoce *conchetto* było dominującym zabiegiem retorycznym. Barokowe koncepty, w sposób wytworony, choć „sztuczny” (dziewiętnastowieczni krytycy używali tu chętnie formuły „fałszywy dowcip” albo nawet „pretensjonalność”) ujmujące rozmaite paradoksy

¹³ E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern – München 1984, s. 295-297. W następnym paragrafie (s. 297-305) autor wiąże pointę i „manierystyczny” epigramat z „hiszpańskim” konceptem barokowym, podkreślając łacińskie źródło tego stylu, choć barok dążył do przekraczania norm retoryki antycznej.

– teologiczne, filozoficzne, erotyczne, czasem bluźniercze lub satyryczne, były jeszcze bardziej obce wrażliwości poetyckiej czytelników z drugiej połowy XIX w. niż klasycystyczne pointy. Dziwność poezji Norwida z punktu widzenia ówczesnych czytelników była wynikiem obecności zarówno zabiegów retorycznych kojarzonych z klasycyzmem, jak figur proweniencji barokowej.

Konceptystyczność baroku można było co najwyżej tłumaczyć jako zjawisko historyczne, „obecnie” (w epoce romantyzmu) przewyżnione, ale jednak mające swą funkcję w historyczno-literackim procesie rozwojowym. Koncepty Norwida, wydobywające złudność nowoczesnej wiedzy doświadczalnej i zagadkowość przednowoczesnych dogmatów teologicznych, wydawały się za to tylko anachroniczne i dziwaczne. To, co z punktu widzenia poety było wyrazem niewiedzy i pokory wobec tajemnicy wiary – wobec jej siły przeobrażania otwierających się na nią serc – większość jego czytelników (również głęboko „wierzących”, takich jak Józef Bohdan Zaleski) rozumiała jako stylistyczną niezręczność albo – gorzej – afektację¹⁴. Zwalczając konwencjonalizację idiomu romantycznego w imię syntetyzujących ambicji romantycznego światoodczucia, ale za pośrednictwem zabiegów klasycystycznych i barokowych (a więc rodem z dwóch epok literackich, które często – choć nie do końca słusznie – traktowano jako opozycyjne wobec siebie), poeta zerwał nić porozumienia ze swymi odbiorcami.

3.

Poetycka kariera Norwida, przedstawiciela drugiego pokolenia polskiego romantyzmu, przeplata się z działalnością kilku późniejszych pokoleń literackich, przy czym na szczególną uwagę zasługuje emigracyjny status poety. Rytm rozwoju literatury polskiej w XIX w. rozmiął się w coraz większym stopniu z rozwojem literatury jego kraju emigracji – Francji. Jednakże również w tym kontekście ewolucja Norwidowskiej poetyki wydaje się dość wyjątkowa. Ponadto próby odnowienia romantycznego ducha poprzez konceptystyczną rekontekstualizację skonwencjonalizowanych zwrotów i obrazów są typowe nie tylko dla poezji Norwida w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, ale zdarzają się również (czasem nawet w większym zagęszczeniu) w jego późnych wierszach, pisanych po r.

¹⁴ Typowa jest opinia tradycyjnego historyka literatury z kresu tej epoki, Józefa Tretiaka. Jego zdaniem Norwid był niedoskonałym poetą: „Wszakże nie polskość była tu przedewszystkiem winna, tylko nieszczęśliwa nieudolność poety do wypowiedzenia swoich myśli i obrazów z artystycznym wdziękiem, swobodą i jasnością, z którym to brakiem wiązała się jakaś pretensjonalność, źle usposabiająca czytelnika dla poety” (J. TRETIAK, *Bohdan Zaleski na tułactwie*, Kraków, 1914, cz. II: 1838-1886, s. 348). Tretiaka dziwi uwielbienie pokolenia Młodej Polski dla poety, ponieważ do „rozumienia języka Norwida [brakuje] klucza”.

1870, przy czym takie oparte na pointach ujęcia dość często powtarzają motywy i obrazy znane z wcześniejszych etapów Norwidowskiej twórczości. Istotny jest jednak stopniowo modyfikujący się kontekst, w których te koncepty i pointy występują. Poeta reagował bowiem żywo na zmiany wrażliwości literackiej. Filozoficzność egzystencjalna drugiego pokolenia romantyków schodzi na plan dalszy. Realistyczna, a później naturalistyczna powieść stopniowo opanowuje scenę literacką, najpierw we Francji, nieco później również w Polsce. Poezja, utwór wierszowany, staje się zaś coraz bardziej „specjalistycznym” rodzajem artystycznym, rezygnując (choć nigdy nie całkowicie) z natchnień historiozoficznych i w zamian skupiając się na odtwarzaniu powierzchni życia (nieważne w jakiej epoce). Specjalizacja często sprzyja skostnieniu istniejącego stanu rzeczy, nie zachęca do poszukiwań formalnych.

Ta sytuacja nie pozostawała bez konsekwencji dla Norwida, który w ostatnich latach swojego życia nie tworzył już „ambitniejszych” w sensie romantycznym, „syntetycznych” utworów wierszowanych. Po *Rzeczy o wolności słowa* i *Assuncie* Norwid przestał pisać poematy. Równocześnie odnosi się wrażenie, że pisanie wierszy stało się dlań zajęciem epizodycznym, często wywoływanym przez chęć skomentowania „bieżących” wydarzeń, ważnych (*Na smętne wieści z Watykanu*), a także błahych, anegdotycznych (*Epizod*), choć w tym ostatnim wypadku (chodzi o bitwę pod Sadową) „Szczegół” okazuje się „Ogółem”¹⁵ (ów typowo Norwidowski paradoks klóci się z „gawędziarską” postawą podmiotu lirycznego w tym wierszu – w ogóle odnosi się wrażenie, że głos podmiotów mówiących w tych późnych utworach jest niestabilny; stąd interpretacje tych wierszy często diametralnie się różnią). Pisze za to poeta coraz więcej prozy – nowele, teksty eseistyczne, rozprawy, różne drobiazgi. Usiłuje też napisać dramat historiozoficzny o Cezarze i Kleopatrze, którego jednak nigdy nie dokończył. Ogólnie rzecz biorąc, można powiedzieć, że wiersze Norwida z tego okresu mają charakter coraz bardziej okolicznościowy. Jest jednak jeden utwór stanowiący pod tym względem wyjątek, choć pierwotnie był wykoncypowany jako list. Ów późny (pochodzący z r. 1879) tekst – wierszowany list *Do Bronisława Z [aleskiego]* – odznacza się nastrojem melancholijnej kontemplacji połączonej ze wspomnieniami z dzieciństwa, a także z czasów emigracji. Tłem jest Zakład św. Kazimierza, w którym Norwid spędzał ostatnie lata życia. Utwór został napisany w nierymowanych, dość luźnych heksametrach. Okazuje się, że również w tym utworze (jego atmosfera wydaje się chwilami wręcz „Proustowska”) ważną rolę odgrywa poetyka point i konceptów, choć w powiązaniu z innymi, oryginalnymi zasadami kompozycyjnymi, które służą przedstawieniu mechanizmów rządzących ludzką pamięcią.

¹⁵ C. NORWID, *Vade-mecum i pozostałe wiersze*, s. 245.

Atmosfera tego niezwykłego utworu poetyckiego w niczym nie przypomina nastrojów z wcześniejszych wierszy Norwida. Wierszowany list „Do Bronisława Z.” jest przykładem poezji starości (choć Norwid miał w r. 1879 zaledwie 58 lat). Poeta (podmiot mówiący) zarysowuje świat wielopokoleniowy, naznaczony „dziedzicznym” doświadczeniem emigracji, w którym on sam należy do „starszych”, tzn. doświadczonych losem. Nadaje mu to pewien autorytet, który podważa jednak nostalgiczna tonacja utworu. Zjawisko to jest typowe dla większości utworów „starego” Norwida, w których wracają tematy, motywy i słowa-klucze z wcześniejszej twórczości – zwłaszcza z okresu *Vade-mecum*. Różnica polega na tym, że to co kiedyś było elementem polemiki z czasem, próbą przeformowania projektu poetycko-intelektualnego, staje się w tych „ostatnich” wierszach przedmiotem melancholijnych rozważań o poniesionych przez poetę porażkach, choć jego idee (ideały) estetyczne i etyczne nie uległy zmianie. Wciąż ma on nadzieję, że czas kiedyś odkryje ich prawdę, choć współcześni ich nie zrozumieli.

Jako list poetycki *Do Bronisława Z.* różni się istotnie od wcześniejszych – renesansowych, barokowych i klasycystycznych – realizacji tego gatunku, w których główną rolę odgrywa intencja dydaktyczno-etyczna, a elementy autobiograficzne zazwyczaj schodzą na plan dalszy. To zresztą nie pierwszy list poetycki Norwida. Słynny zbiór wierszy „*Vade-mecum*” kończy się długim epilogiem adresowanym do *Walentego Pomiana Z.* (Zakrzewskiego – 1821-1862). Ten rymowany list, napisany trzynastozgłoskowcem, ma jednak przede wszystkim charakter metapoetycki – Norwid broni „ciemnego” języka swoich „dzieł”, w szczególności poematu *Quidam*, podkreślając, że w połowie XIX w. tylko w taki sposób można wcielić poezję w życie. Czynniki autobiograficzne jest tu obecny tylko pośrednio, zwłaszcza w odniesieniu do losu pokolenia Norwida, w którym podstawowym doświadczeniem egzystencjalnym była samotność emigracyjna (Walenty Zakrzewski, który miał pomagać Norwidowi w przygotowaniu *Vade-mecum* do druku, popełnił samobójstwo w r. 1862). *Do Bronisława Z.* jest zaś utworem świadomie autobiograficznym – stanowi próbę podsumowania i usprawiedliwienia drogi życiowej poety.

Jego struktura opiera się na przedstawieniu procesów dokonujących się w pamięci, a dotyczących różnych etapów w życiu poety. Krzysztof Trybuś, który poświęcił rozdział Norwidowskiej pamięci w książce *Pamięć romantyczna. Studia nie tylko z przeszłości*¹⁶, nie analizuje tam późnego listu poetyckiego Norwida, choć jego próba określenia roli pamięci w twórczości poety częściowo oddaje też charakter wspomnień będących treścią tego wiersza:

¹⁶ K. TRYBUŚ, *Pamięć romantyczna. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2013, s. 178-221.

[...] wyobraźnia poeticka Norwida porusza się nieustannie pomiędzy pamięcią fundacyjną emigracyjnej wspólnoty, sięgającą do czasu jej początków, a pamięcią biograficzną, odnoszącą się do własnych doświadczeń życia. Wyobraźnię tę kształtują figury pamięci, które moderują włączanie obrazów z dawnego czasu w horyzont terażniejszości, poddając tym samym pamiętaną przeszłość ciągłym rekonstrukcjom¹⁷.

W liście do Bronisława Z. symbolem „pamięci fundacyjnej emigracyjnej wspólnoty” jest fascynujący obraz starca („o mało nie stuletniego”) w konfederacie, który „jak cień/ Niedołamanej chorągwi przy narodowym pogrzebie, / Przeszedł mimo i zagasł w długim jak nicość korytarzu”¹⁸. W odróżnieniu od niektórych wcześniejszych utworów Norwid kładzie tu nacisk na stopniowy rozkład tej wspólnoty, spowodowany utratą więzi z ojczyzną (której dzieci i wnuki emigrantów nie miały okazji poznać i – jak sugeruje zrezygnowany ton listu – nigdy już nie poznają, roztapiając się w społeczeństwie kraju, który ofiarował gościnę ich dziadkom i ojcom).

Przyjrzyjmy się teraz strategii przedstawiania pamięci w tym liście poetyckim. W pierwszych liniijkach utworu pamięć jest już uruchomiona. Obraz bawiących się z odłamkami szkła dzieci pojawia się spontanicznie, nie poprzedzają go żadne kontekstualizujące uwagi. Dopiero w następnym akapicie podmiot mówiący zwraca się do adresata listu i dookreśla swój obecny status emerytowanego emigranta, po czym przedstawia kolejne fragmenty pamięci. Jedno wspomnienie wywołuje następne, choć podmiot nie doświadcza pamięci jako strumienia. Przejawia się ona bowiem w postaci „wysp” (termin ten zawdzięczam Bernadecie Chachulskiej), na pierwszy rzut oka wyizolowanych „wycinków” z przeszłości¹⁹, oddzielanych przez fragmenty bardziej dyskursywne. Te „wyspy” pamięci nasycą zmysłowy konkret, który kontrastuje z wypowiedziami uogólniającymi (częściowo w mowie cudzej – są to więc cytaty, choć przerobione na Norwidowski idiom poetycki). Z jednej strony mamy swoiste autobiograficzne „dagerotypy” – z drugiej zaś typowe dla Norwida refleksje próbujące unaocznic nieobecność (chrześcijańskiego) sacrum i transcendencji w naszym postrzeganiu codziennej rzeczywistości, choć sacrum ze swojej istoty nie jest ukryte, ale właśnie otwarte – albo może lepiej: otwierające się, wychodzące naprzeciw. Takie paradoksalne rozważania mają w sposób niejako naturalny charakter konceptystyczny. *Concetto* zwraca zaś uwagę na wypowiedź jako świadomą konstrukcję artystyczną, co na pierwszy

¹⁷ Tamże, s. 179.

¹⁸ C. NORWID, *Vade-mecum i pozostałe wiersze*, s. 228.

¹⁹ W trakcie dyskusji nad referatem, który był podstawą tego tekstu, Bernadetta Chachulska zwróciła uwagę na pewne podobieństwa do liryków lozańskich Mickiewicza, w których brak jednak wstawek komentujących i łączących (a także oddzielających) „wyspy pamięci”.

rzut oka może wydać się sprzeczne z usamodzielniającą się falą „głębokiej pamięci”²⁰. Poprzez pryzmat tych wspomnień i opartych na nich ujęć konceptystycznych obcujemy jako adresaci listu poetyckiego z życiem codziennym Norwida w Zakładzie św. Kazimierza.

Pierwszy „akapit” (stosuję tu termin zazwyczaj zarezerwowany dla prozy) zawiera wspomnienie z wiejskiego dzieciństwa poety. Grad potłukł szyby, ale w odłamkach szkła odbijają się kolory tęczy. Jest to motyw występujący częściej w poezji Norwida, zazwyczaj kojarzący się z przymierzem, które Jahwe zawarł z Noem po Potopie. Tu jednak naiwna radość bawiących się dzieci staje się natchnieniem dla „mędrca” (jakże różnego od Mickiewiczowskiego starca „ze szkiełkiem” w balladzie *Romantyczność*), który nagle rozumie naturę światła. To intuicyjne poznanie umożliwia wynalazek teleskopu: „[...] a myśl zawróciła teleskopem / W słońce miliardy i w światów szlak przez Drogę Mleczną!”²¹ (PWsz II, 237). Najbliższe i najdalsze obejmują się w uścisku różnych „pór” życia człowieka. Nasycone wiejskim konkretem wspomnienie (wiersz zaczyna się *in medias res* – konstrukcja sugerująca, że podmiot liryczny na jawie śni o własnej przeszłości) przywołuje ponadto początki polskiego romantyzmu – romantyzm pierwszego pokolenia: młodego Mickiewicza i w młodym wieku zmarłego Antoniego Malczewskiego („czy weneckie znasz zapusty?” to zapustna piosenka masek w *Marii*). Treść tych wczesnoromantycznych reminiscencji ulega jednak natychmiast reinterpretacji; okazuje się, że sama nowoczesna nauka jest zakorzeniona w ludycznej naiwności dziecięcego poznania, co pozwala jej służyć *ad maiorem Dei gloriam*, (motyw ten wraca w ostatnich liniijkach listu, gdzie mowa jest o „Newtonowym jabłku”: „azali Newtonowe jablko/ Prawd nie pocuczyło znamienitych?”²²

W drugim akapicie podmiot mówiący przywołuje – bez wyraźnego związku z wiejskim obrazem na początku listu, a także bez dalszego kontekstu – swoje spotkania z dwoma wodzami ruchu romantycznego (choć można dopatrzeć się w tym przeskoku pewnej logiki; pierwszy akapit i aluzja do *Marii*” reprezentują romantyzm krajowy, przedlistopadowy, po czym następuje odwołanie do doświadczenia emigracyjnego, które jest nie mniej romantyczne, choć inaczej). Najpierw „Norwid” wspomina o rozmowie z francuskim historykiem romantycznym Micheletem, „którego młodzieńcze czarne oczy / Przy jak śnieg białej grzywie włosa stoją mi jeszcze w pamięci, / Mówił mi był: że ‘sztuki przyszłość polega na tym,/ by wyrazić dobroć’... piękność bowiem i świętość/ Częstotliwiej zachwy-

²⁰ Por. pojęcie „me-memory” Aleidy Assmann.

²¹ C. NORWID, *Vade-mecum i pozostałe wiersze*, s. 227.

²² Tamże, s. 230.

cał niejeden dostoyny mistrz”²³. Następnie podmiotowi mówiącemu przypomina się wypowiedź Mickiewicza – „Wallenroda autor w *Rzymie* (pomnę to jak dziś)”, że współczesnym „szukmistrzom” zbywa na zdolności uchwycenia ludzkiego pragnienia sacrum. Jego źródłowe przedstawienie zakłada bowiem zdolność pośredniczenia pomiędzy widzialnym światem a czymś, co wprawdzie w nim się odciska i poprzez niego wyraża, lecz zachowuje swą własną – zupełnie odrębną – w pewnym sensie niedostępną naturę:

Rzekł: „nie patrzy dziś sztukmistrz, albo wejrzenie k’temu nie ma,
By uważył postać i lica córki zakonnej,
Gdy, przyjąwszy Sakrament, od ołtarza stopni odchodzi –
Źródliśka są tam!...” – *Dziadów* autor, pomnę, jak to mówił ze mną²⁴.

Zanik zdolności wskazywania na [nie]obecność sacrum skłania poetę do wspomniania kontaktów z dawno nieżyjącymi romantykami. Trzykrotne powtórzenie „pomnę” sugeruje, że chodzi tu o intensywne wrażenia zmysłowe, uruchamiające pamięć, która następnie o własnych siłach uzupełnia opowieść coraz to nowymi szczegółami. Czas niejako ulega zawieszeniu: „młodzieńcze czarne oczy [...] stoją mi jeszcze w pamięci”; „pomnę to jak dziś”; „pomnę” (podobnie dzieje się w późnej emigracyjnej poezji Miłosa, np. w poemacie „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada”). Zmysłowym konkretem uaktywniającym pamięć są tu oczy i kontrast: czarne oczy Micheleta i jego białe włosy – zachwycone spojrzenie zakonnicy, mimo że stan jej duszy wywołany został czymś niewidzialnym, niezmysłowym. Całość tych aktów pamięci przygotowuje końcową aforystyczną pointę tego akapitu, którego dwudzielna struktura nie przeciwstawia jednego czynnika drugiemu, lecz zestawia je z sobą; idą one w parze, wzajemnie się warunkując, ponieważ są warunkowane przez coś nieuwarunkowanego. Na to uwarunkowane warunkowanie wskazuje cały ten „ustęp”:

Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie,
Dwie tylko: *poezja i dobroć*... i więcej nic...
Umiejętność nawet bez dwóch onych zblednieje w papier,
Tak niebłaha są dwójką te siostry dwie!...”²⁵

Źródłowe zadanie poezji, która kontynuuje romantyczne ambicje syntetyzujące (siłą rzeczy zawsze urzeczywistniające się jako fragment) w epoce umiejętności szczegółowych polega na przeobrażeniu rzeczywistości codziennej w przestrzeń

²³ Tamże, s. 227.

²⁴ Tamże, s. 227-228.

²⁵ Tamże, s. 228.

poetycką, która dzięki twórczej mocy słowa okazuje się zakorzeniona w sacrum. Doświadczenie sacrum wskazuje zaś (jak „postać i lica córki zakonnej” po przyjęciu Sakramentu) na transcendencję. Pointa przeobraża się tu w aforyzm, który jednak poza rozbudowaną sytuacją liryczną straciłby swą życiodajną energię. Stałby się ogólnikowym banałem.

W kolejnych akapitach listu poetyckiego podmiot mówiący opisuje życie w Zakładzie św. Kazimierza. Obecność pensjonariuszy i przechowywanych przez nich przedmiotów przekształca zakład w miejsce zanikającej pamięci:

[...] tu, tam – uchylone Ci drzwi okażą
 Rdzawą na murze szablę albo groźny i smętny profil:
 O mało nie stuletni ówdzie mąż w konfederatce, jak cień
 Nie dołamanej chorągwi przy narodowym pogrzebie,
 Przeszedł mimo i zagasł w długim jak nicość korytarzu – —²⁶

Owo miejsce po woli odchodzącej pamięci wydaje się być usytuowane w innej czasoprzestrzeni niż znajdujące się w pobliżu dwumilionowe miasto Paryż, miasto samobójstw i zbrodni, zamieszkane przez „za bogactwy goniących śmiertelnych”. Jest to powrót do motywu szalonego ruchu znanego nam z wiersza z *Va-de-mecum* pt. *Stolica*: „Ruchy dwa, i gesty dwa tylko; / Fabrykantów, ścigających coś z rozpaczą, / I pokwitowanych z prac, przed chwilką, / Co – tryumfem się raczą...”²⁷. Pozaczasowość Zakładu nie stanowi tu jednak zalety, choć – jak widzieliśmy – skłania do wspomniania dalszej przeszłości. Dominuje w tym liście poetyckim nuta zmęczenia i rezygnacji, której nie może zatrzeć dość zabawny opis imienin „główniej w zakonie matrony”. Również w nim wszystko wskazuje bowiem na przeszłość, na życie sprzed emigracji, którego wskrzesić się przecież nie da. Nić została zerwana i nostalgia tylko pogłębia poczucie smutku. Mali tancerze i tancerki wykonujący krakowiaka powtarzają ruchy i gesty, które zrodziły się w „nieznajomej im ziemi”. Właśnie w tej chwili najmocniej i najtragiczniej daje o sobie znać przeszłość (znów za pośrednictwem pierwszej osoby liczby pojedynczej czasownika w czasie teraźniejszym: „pomnę”), choć zdanie to pojawia się w nawiasie: „(tak, pomnę, że się bawiłem z wolą matki, przedzgonną obok złożonej chorobą!...)”²⁸. Wracamy zatem do początku utworu. Motyw osieroczonego dzieciństwa poety rymuje się tu z obrazem dzieci bawiących się „złamkami rozbitej szyby”. Ujawnia się „pamięciowa” struktura listu jako reprezentacji pór „ludzkiego” życia Norwida.

²⁶ Tamże, s. 228.

²⁷ Tamże, s. 35.

²⁸ Tamże, s. 229.

Konstrukcja tego nietypowego listu poetyckiego opiera się więc na chwilach („wyspach”) pamięci, które łączą przeszłość i terażniejszość w splot wrażeń, przypominający reminiscencje senne u Prousta, a także opisy, które w późnej poezji Miłosza przygotowują moment wieczny, choć u Norwida oczywiście nie może być mowy o *apokatastasis*. Jednak mimo wspomnianej już nuty nostalgicznej rezygnacji nadzieja na jakiś głębszy sens doświadczenia emigracyjnego nie jest całkowicie obca światu przedstawionemu w liście poetyckim *Do Bronisława Z.* Już wcześniej trwałymi wartościami okazały się „poezja i dobroć” – w zakończeniu nasuwają się dwie dodatkowe wartości o charakterze społecznym: „Ojczyzna” i „Ludzkość”. Wyłaniają się one za pośrednictwem dość śmiałego konceptu z gęstej masy zmysłowych wrażeń:

Alic *final* nachodzi: *moral* i próżniące się szybko kosze,
Z których wylatują pomarańcze, a te rozchwycone są rękami,
Które, objąć nie mogąca całej owocu okrągłości,
Powiększają onegoż wielkość, wytworność i cenę.
Szczęście – widzisz, mój drogi! – jest – i Ojczyzna – i Ludzkość
[...] – jest i potęga istna sztuki
Żywej wtedy, gdy bliskie umie idealnym znamienować²⁹.

Norwidowskie pointy i koncepty są istotnym czynnikiem mocy poezji, która łączy bliskie z idealnym, przeobrażając sytuację na pierwszy (a nawet drugi) rzut oka bez wyjścia (choć wypada przypomnieć, że większość czytelników nie rozpoznała tej mocy i uważała, że Norwidowskie pointy niczego nie wyjaśniają; za życia Norwida utwór nie został zresztą opublikowany).

Spróbujmy jednak dokładniej się przyjrzeć „finałowi” poetyckiego listu *Do Bronisława Z.* Obrazy są i tu maksymalnie nasycone zmysłowym konkretem (wizualnym i namacalnym – można się nadto domyślać zapachów i dźwięków) i w sposób prawie impresjonistyczny uobecniają indywidualną perspektywę podmiotu mówiącego, który patrzy z boku, a nie z góry czy z jakiejś uogólniającej perspektywy. Jest uczestniczącym obserwatorem tej sceny rozdawania owoców. Ciekawe jest tu zwłaszcza obraz uniezależniających się od ciał rąk, który nie dehumanizuje tej scenki rodzajowej, lecz przygotowuje końcowy paradoks. Części wskazują tu na całość – kosze, pomarańcze i ręce unaoczniają radość cieszących się z poczęstunku dzieci, które wcześniej tańczyły i wystawiły krótką sztukę hiszpańskiego poety barokowego Tirso de Moliny. Ten aluzyjny sposób reprezentacji pozwala jednak na uogólniający wniosek. Tak jak dziecięce dłonie nie mogą objąć całej pomarańczy, tak z punktu widzenia „Ojczyzny” nie sposób do końca

²⁹ Tamże, s. 230.

wyobrazić sobie natury „Ludzkości”, co jednak wcale nie przekreśla nadziei na choćby potencjalne istnienie takiej „wyższej” wspólnoty ludzkiej (stanowiącej podstawę pozytywistycznego ideału uniwersalności). Tym samym wygnanie z ojczyzny i doświadczenie emigracyjne może mieć głębszy sens (choć wnioski ten nie jest do końca oczywisty ani zniewalający). Albo inaczej: gdyby się okazało, że z punktu widzenia naszej obecnej wiedzy emigracja nie ma sensu, nie powinno nas to pozbawiać nadziei. Wprawdzie nie możemy całkowicie „objąć” tego, co nas przewyższa, ale nie oznacza to, że owo „coś” nie istnieje...

BIBLIOGRAFIA

- CURTIVS E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1984.
NORWID C., „*Vade-mecum*” i pozostałe wiersze z lat 1865-1883, wybór i opracowanie J. Fert, Warszawa 2022.
Norwidowskie fraszki (?), red. J. Leociak, Warszawa 1996.
SŁOWACKI E., *Prawidła wymowy i poezyj (wyjęte z dzieł Euzebiusza Słowackiego)*, wydanie nowe poprawione, Wilno 1858.
ŚNIEDZIEWSKI P., *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.
TRETIAK J., *Bohdan Zaleski na tulactwie*, cz. II (1838-1886), Kraków 1914.
WYKA K., *Pokolenia literackie*, Kraków 1977.

POEZJA POINT I KONCEPTÓW A PAMIĘĆ – RZECZ O LIŚCIE POETYCKIM DO BRONISŁAWA Z.

Streszczenie

Artykuł łączy analizę wierszowanego listu *Do Bronisława Z[aleskiego]* z rozważaniami o poetyce Norwida. Od początku twórczości poeta miał upodobanie do pewnych figur retorycznych, takich jak pointa i koncept. Figury te (popularne w poezji baroku) występują w poezji Norwida często w momentach impasu intelektualnego, ujmują tę sytuację poprzez różne paradoksy, wskazują na konieczność otwarcia się na nadprzyrodzone światło wiary, na objawienie. W *Do Bronisława Z.* poetyka point i konceptów idzie w parze z wielowarstwową konstrukcją czasową i przestrzenną świata przedstawionego (przypominająca prozę Prousta). Utwór jest rodzajem monologu wewnętrznego łączącego dzieciństwo poety z późnym okresem jego emigracji. Przeszłe chwile mają charakter wysp pamięci. Ich sens ujmują spointowane, czasami uogólniające sformułowania o charakterze konceptystycznej. O wyjątkowej aurze listu poetyckiego Norwida decyduje połączenie poetyki point i konceptów z wielowarstwową („powieścio-

wą”) strukturą czasową. Pod tym względem utwór wydaje się nie tylko podsumowaniem drogi życiowej poety, lecz także kolejną fazą w jego poetyckich poszukiwaniach, która niestety już nie mogła być kontynuowana.

Słowa kluczowe: list poetycki; pointa; concept; pamięć.

POETRY OF POINT AND CONCEPTS VS. MEMORY –
A THING ABOUT THE POETIC LETTER *TO BRONISŁAW Z.*

Summary

The article presents an analysis of the letter in verse *To Bronisław Z[aleski]* in connection with reflections on Norwid's poetics. Already at the start of his poetic career Norwid showed a preference for certain rhetorical figures, such as the epigrammatic „point” and the concetto. These figures (once popular in baroque poetry) often appear in Norwid's poetry at moments of intellectual dead-lock, a situation which is grasped through paradoxes, and which points to the necessity of creating space in the self for the supernatural, „revealed”, light of faith. In the poetic letter *To Bronisław Z[aleski]* the poetics of „points” and concetti is closely linked with a multilayered temporal and spatial construction of the represented world which is reminiscent of Proust's prose. The text presents itself as an internal monologue and establishes a link between the childhood of the speaker and the later times of his exile. The moments from the past are represented as isolated „isles of time”. Their meaning is expressed by pointed, sometimes generalizing statements in the form of concetti. Norwid's poetic letter owes its specific aura to a combination of the poetics of „points” and concetti with a multilayered, „novelistic”, temporal structure. In this respect the text does not only appear to „sum up” the poet's life, but it also initiates a new stage in his poetic explorations which – regrettably – was not destined to be continued.

Keywords: verse letter; epigrammatic point; concetto; memory.

ARENT VAN NIEUKERKEN – dr hab., 1957, pracownik Uniwersytetu w Amsterdamie (UvA), zagraniczny członek Polskiej Akademii Nauk (PAN), autor dwóch książek (*Ironiczny Konceptyzm*, Kraków 1998; *Perspektywiczność sacrum*, Warszawa 2007) i wielu artykułów, m.in. o poezji Norwida, Miłosza, Herberta i Szymborskiej.

