

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK

ORCID: 0000-0003-4622-7529

NORWIDOWSKIE LEGENDY

Wybór tematu tego studium może wzbudzić wątpliwość, czy warto zajmować się Norwidowskimi legendami, skoro ich kanon już dawno ustalił Juliusz Wiktor Gomulicki i zrekonstruował ich genologiczny kształt¹. Interpretacje edytora zawarte we wstępie do wydania *Legend* Norwida zarysowują genezę poszczególnych dzieł i najważniejsze konteksty, a później historycy literatury rozwijali tę tematykę w pracach poświęconych pojedynczym utworom². Kanon Gomulickiego obejmuje jednak wyłącznie twory prozatorskie: *Garstkę-piasku*, *Bransoletkę*, *Cywilizację* oraz *Ostatnią z bajek*. Trzy pierwsze Norwid nazwał w podtytułach legendami i zamieścił je w swoim najważniejszym zbiorze wydanym za życia. Co do ostatniego utworu można mieć zastrzeżenia, czy w ogóle mieści się on w szeroko rozumianym nurcie legendowym, bowiem przeważają w nim cechy baśni i apologu. Istotne dla podjęcia tematu okazało się jednak to, że przywołana edycja Norwidowskich *Legend* nie obejmuje wszystkich utworów, które pisarz tak określił w tytułach lub podtytułach; pomija te, które są lirykami lub wierszami narracyjnymi i zostały napisane wcześniej od ‘legend’ należących do artystycznej prozy Norwida. W konsekwencji zostały one zmarginalizowane w badaniach nad twórczością pisarza. Moja wyjściowa hipoteza zakłada ciągłość nurtu legendowego w twórczości autora *Bransoletki* i stąd poszerzenie zakresu obserwacji o utwory, których Gomulicki nie uwzględnił w przywołanej na wstępie edycji *Legend*.

¹ C. NORWID, *Legendy*, wydał z pierwodruków i autografu oraz wstępem poprzedził J.W. Gomulicki, Warszawa 1964.

² Tamże, Wstęp J. Gomulickiego O „*Legendach*” Norwida, s. 5-38. *Cywilizacji* poświęcili np. oddzielne prace.: Zofia Trojanowiczowa, Maria Janion, Marek Adamiec, Wiesław Ratajczak; o *Bransoletce* pisali: Stefan Sawicki, Trojanowiczowa, Dariusz Pniewski.

Najbardziej znaczącym zbiorowym wydaniem dzieł Norwida za życia autora jest lipski tom *Poezji*, opublikowany w 1864 roku w oficynie Brockhousa³. Wbrew tytułowi, zawiera on nie tylko utwory poetyckie; wśród 23 pozycji znalazła się i rozprawa *O sztuce*, i dramat *Krakus*, i dzieła, które można zaliczyć do prozy artystycznej, nie precyzując na razie ich bliższej gatunkowej kwalifikacji, chociaż tę ostatnią podpowiada nam niekiedy sam autor. I tak na przykład cztery spośród utworów zamieszczonych w książce: *Garstka piasku*, *Bransoletka*, *Cywilizacja* i *Dwa męczeństwa* zostały w podtytułach nazwane legendami⁴. Jeżeli podtytuł uznać za określenie gatunkowe, a jest to częsty przypadek nie tylko w twórczości tego pisarza, to nietrudno o cień konfuzji, bo nasuwa się nie tylko wątpliwość, czy mamy tutaj do czynienia z jednolitą formą gatunkową, ale nawet – czy można w tym przypadku rozpoznać tożsamą przynależność rodzajową. *Garstka piasku* ma cechy baśniowego poematu prozą, *Bransoletka* i *Cywilizacja* – parabolicznych nowel. *Dwa męczeństwa* są formalnie wierszem lirycznym, ale kompozycyjną dominantą okazują się tutaj fabularne epizody zaczerpnięte z Dziejów Apostolskich. Pojawia się zatem pytanie: czy określenie ‘legenda’ użyte w podtytułach wskazuje na gatunek lub odmianę gatunkową i czy w ogóle warto je rozpatrywać w kontekstach genologicznych? By na nie odpowiedzieć, trzeba się najpierw przyjrzeć historii i konstytutywnym cechom tej formy. Następnie – Norwidskim użyciom terminu ‘legenda’: zarówno w funkcji tytułu lub podtytułu, jak również – w innych miejscach i kontekstach. Po trzecie – zrekonstruować w konkluzji odcienie znaczeniowe słowa i odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu mamy tutaj do czynienia z odniesieniami do konkretnej kategorii genologicznej, a jeśli tak, to dlaczego autor niekiedy ją wybiera, a nawet eksponuje w tytułach swoich utworów. Wreszcie – ustalić, w jakim stopniu autor odkształca gatunkowe cechy legendy, czy i w jakich aspektach modernizuje tę formę.

O TRADYCJI I FORMIE LEGEND

W *Słowniku terminów literackich*, opracowanym pod redakcją Janusza Sławińskiego ‘legenda’ została scharakteryzowana dosyć obszernie, z akcentem na jej genezę:

‘Legenda’ – opowieść o treści fantastycznej nasyconej pierwiastkami cudowności i niezwykłości, szczególnie z życia świętych, apostołów i męczenników zasłużonych w krzewieniu wia-

³ Tom ukazał się z datą wyd. 1863, był XXI. pozycją serii Biblioteka Pisarzy Polskich publikowanej w tym wydawnictwie.

⁴ *Bransoletka* – z rozwiniętym podtytułem: „legenda XIX wieku”.

ry chrześcijańskiej. L. hagiograficzna ukształtowała się w literaturze średniowiecznej (gatunek ten wprowadził do piśmiennictwa chrześcijańskiego Prudencjusz ok. 400 r.) i rozwijała się jako popierana przez Kościół forma popularyzowania katolicyzmu (najsłynniejszym zbiorem legend średniowiecznych była *Złota Legenda* Jakuba de Voragine, 1270). [...] Legenda była początkowo gatunkiem narracyjnym, uprawianym zarówno w wersji prozaicznej jak wierszowanej, z czasem uzyskała również formę dramatyczną (*miracle*) [...]. W drugiej połowie XVIII w. legendy zaczęły być traktowane jako materiał do opracowań literackich (J. W. Goethe, J.G. Herder), przy czym zmieniło się rozumienie gatunku, ponieważ wciągnięto w jego zakres również podania ludowe, zwłaszcza te, w których istotną rolę grała – uzasadniona na gruncie wierzeń religijnych – cudowna interwencja sił nadprzyrodzonych w sprawy ludzkie. Legenda w szerszym rozumieniu budziła żywe zainteresowanie romantyków [...] ⁵.

Z przywołanego wyżej obszernego fragmentu słownikowego hasła wynika, że to nie rodzajowe i gatunkowe cechy formalne konstytuują legendę. Wobec jej długiego trwania okazują się one płynne i zmienne. Rozpoznawalność legendy jako gatunku literackiego wiąże się z hagiograficzną tematyką, pierwiastkami cudowności i fantastyki, często także – z ahistorycznością. Łączy się także z wyraźnie ujawnianym celem kształtowania religijnych i moralnych postaw odbiorców. Nazywanie przez Norwida legendami swoich różnych rodzajowo utworów wygląda więc nie tyle na gest nowatorski, ile raczej – na rezultat czytania tradycji, której wehikuł stanowiła przede wszystkim *Złota legenda* (*Legenda Aurea*) Jakuba de Voragine. O jej popularności świadczą liczne rękopiśmienne kopie zachowane do naszych czasów w europejskich księgozbiorach. Antologię opracowaną przez dominikanina wypełniają przede wszystkim żywoty świętych, uporządkowane wedle chronologii roku liturgicznego, zawierające liczne wątki apokryficzne i fantastyczne. Dzieło to cieszyło się rosnącą popularnością od XIII do XVI wieku ⁶, wygasającą dosyć gwałtownie w dobie renesansu. Przetrwowało jednak „czas niepogody” w tradycji homiletycznej (*exempla*) i w oralnych przekazach kultury ludowej, by powrócić do literatury u progu romantyzmu jako inspirujący fragment średniowiecznego dziedzictwa. Na *Złotą legendę* zwrócił na przykład uwagę Tadeusz Czacki, który przypomniał jej znaczenie w europejskiej kulturze, opisując w 1798 roku włoski rękopis dzieła należący niegdyś do Krzysztofa Szydłowieckiego –

⁵ M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, „Vademecum Polonisty”, s. 211-212.

⁶ Marian Plezia wskazuje, że o popularności *Złotej legendy* świadczy ogromna liczba zachowanych rękopisów tego dzieła, oceniana na 600 do 800 (nie została bowiem dotąd całościowo zinventaryzowana) oraz to, że od wynalezienia druku, tylko w XV wieku, ukazały się 173 wydania tego zbioru legend (97 łacińskich; 76 – w językach narodowych) zob. M. PLEZIA, *Wstęp*, w: *Złota legenda*, tłum. z języka łacińskiego J. Pleziowa, wstępem, posłowiem i przypisami opatrzył M. Plezia, Warszawa 2000, s. 40, 41.

województwa krakowskiego i kanclerza koronnego⁷. W polskiej liryce romantycznej nawiązywali do dzieła Jakuba z Voragine: Stefan Witwicki, Antoni E. Odyniec, Lucjan Siemieński, Teofil Lenartowicz. Poeci postrzegali legendę jako gatunek związany z żywym, ustnym przekazem, na co wskazuje już sama etymologia słowa wywodzącego się od łacińskiego czasownika *legere* (czytać). Ważnym aspektem był też dominujący sposób lektury – średniowieczne legendy upowszechniano dzięki wspólnemu czytaniu w klasztorach i kapitułach w dniach, w których przypadało wspomnienie danego patrona. Służyły więc umacnianiu wspólnoty i w wymiarze horyzontalnym (wspólnota słuchaczy), i wertykalnym (kontakt z tymi, którzy dostąpili zbawienia). Najprawdopodobniej ta okoliczność czyniła legendę gatunkiem szczególnie Norwidowi bliskim ze względu na uwagę, jaką otaczał żywe słowo. Dawał temu wyraz i jako prelegent⁸, i jako poeta. Przytoczę w tym kontekście fragment wiersza *Wielkie słowa* jako jeden z licznych przykładów Norwidowskiego przekonania o wyższości głosu nad piśmem⁹.

I

Czy też o jedną rzecz zapytaliście,
O jedną tylko, jakkolwiek nienowa!
To jest: *gdzie papier przepada jak liście,*
Pozostawując same *wielkie słowa*
[...]

IV

Ktoś je lat temu wypowiedział tysiąc,
Lecz one dzisiaj grzmiać – i ty za stosem
Ksiąg drukowanych, gotów byłbyś przysiąc,
Że – bliższe ciebie są myślą i głosem!
[...]¹⁰

⁷ Zob. tamże, Aneks: *Uwagi Tadeusza Czackiego nad „Złotą legendą”*, s. 51-53.

⁸ W 1860 roku wygłosił cykl odczytów *O Juliuszu Słowackim*, a osiem lat później zaprezentował w tej formie swój traktat poetycki *Rzecz o wolności słowa*. Z prac gruntownie analizujących tę problematykę zob. np. Piotra Chlebowskiego, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”*. *Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, czy Agnieszki Ziółowicz, *We wspólnym świecie. Studia o myśli, wyobraźni i postawie społecznej Cypriana Norwida*, Kraków 2022; tu zwłaszcza część trzecia pt. *Żywe słowo*.

⁹ Problem ten szczegółowo, w szerokich kontekstach przeanalizowała Paulina Abriszewska; zob. tejeż, *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida*, Lublin 2011, tu zwłaszcza rozdziały: V *Praktyka artysty* i VI *Chrześcijańskie źródła literackiej hermeneutyki Norwida*.

¹⁰ C. NORWID, „*Vade-mecum*” i pozostałe wiersze z lat 1865-1883, wybór i opracowanie J.F. Fert, Warszawa 2022, s. 109.

W przytoczonym na wstępie hasle ze *Słownika terminów literackich* znajdujemy tezę o zanikaniu w dobie romantyzmu gatunkowych granic między legendą a podaniem. W późniejszych pracach z zakresu genologii utworów folklorystycznych taka opinia bywała jednak podważana. Próbowano opisać i ustalić katalog cech różniących obydwie gatunki, ale precyzyjne analizy prowadziły zazwyczaj do konkluzji, że obszar wspólnych miejsc jest znaczny, a różnice dotyczą raczej stopnia ich występowania niż obecności lub nieobecności w każdym z gatunków. Najbardziej uchwytne różnice dotyczą kreacji przestrzeni: w podaniu związanej najczęściej z konkretnym, realnie istniejącym miejscem; w legendzie – rzadziej osadzonej w topograficznej faktografii. Z kolei w narracji legend mocniej ujawnia się schemat biograficznej opowieści¹¹. Obydwie gatunki wyrastają z połączenia w różnych proporcjach tradycji średniowiecznej literatury hagiograficznej i ustnych przekazów, żywych w sztuce ludowej.

LEGENDA JAKO LITERACKIE TWORZYWO I PRZEDMIOT NORWIDOWSKIEJ REFLEKSJI

Lokalizację Norwidowskich użyć terminu ‘legenda’ ułatwia *Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*¹², który odnotowuje 50 użyć słowa, z wyraźną przewagą w prozie artystycznej, dyskursywnej, epistolarnej. Przyjrzyjmy się najpierw funkcjom tytułów i podtytułów utworów Norwida wskazujących na legendę, bo inicjalne miejsce słowa projektuje tutaj kierunek lektury, a często także wyraźnie wskazuje interpretacyjne konteksty. Utwory nazwane legendami zawarte w lipskim tomie powstały po 1850 roku; najwcześniej, w tym właśnie roku, napisał Norwid *Dwa męczeństwa*. Nie znaczy to jednak, że zainteresowanie autora legendami chrześcijańskimi i podaniami należy wiązać z tą datą. Wiele wskazuje na to, że zrodziło się ono wcześniej – w czasie najdłuższego pobytu poety w Rzymie, a początki tego zainteresowania, narastającego pod wpływem lektur i wrażeń związanych ze zwiedzaniem katakumb i rzymskich kościołów, sięgają roku 1847 i właśnie wtedy były szczególnie intensywne.

Pierwszy wiersz opatrzony podtytułem *legenda (Amen)* – powstał w 1847 roku i został zadedykowany *Pani Zofii Zaleskiej od współ-Mazura (po kądzieli)*¹³, co

¹¹ Zob. *Podanie – legenda w tradycji ludowej i literackiej*, pod red. M. Jakitowicz i V. Wróblewskiej, Toruń 2007; tutaj zwłaszcza studia: Marty Wójcickiej, *Formuliczne zróżnicowanie podania ludowego i legendy* oraz Roberta Piotrowskiego, *Toposy wyobrażeniowe w legendach i podaniach*.

¹² Internetowy słownik języka Cypriana Norwida, oprac. J. Puzynina, T. Korpysz.

¹³ Zofia z Rosengardtów Zaleska (1822-1868) – warszawianka, uczennica Fryderyka Chopina, od 26 listopada 1846 roku – żona poety Józefa Bohdana Zaleskiego. Matka Norwida – Ludwi-

wskazuje pośrednio na jego okolicznościowy charakter. Zofia i Józef Bohdan Zalescy odbywali latem 1847 roku swoją podróż poślubną po Italii i w czasie pobytu w Rzymie poznali przebywającego tam Cypriana Norwida, z którym zaprzyjaźnili się i wspólnie z nim zwiedzali zakątki Wiecznego Miasta. Bezpośrednią inspiracją wiersza był zapewne wieczorny spacer do Koloseum, którego wspomnienie powraca w kilku miejscach w listach i utworach Norwida. Takiej genezy możemy się jednak tylko domyślać podążając tropem dedykacji, bo w tej *legendzie* nie ma ani żadnego wspomnienia tego biograficznego epizodu, ani też – opisu miejsca, które mogło pobudzić poetycką wyobraźnię autora. Utwór ma charakter narracyjny, opowieść składa się z kilku epizodów, a opowiadacz jest anonimowy i przesłonięty relacją o zdarzeniach, w które mocno wprowadzają już pierwsze wersy:

Skrwawione ciało haki żelaznymi
Imperatorscy ludzie wzięli z ziemi
I za arenę wynieśli, rzucili...

– A Aniołowie w niebie hymn nucili
Palmami wiejąc rozkwitającymi
I tę nawiali woń, o której święci
Gdzieś w katakumbach modłami zajęci,
Jak o szczególnej rzeczy rozmyślali...
– Tabliczki nagle wypuściwszy z dłoni
I papirusy, na których czytali:
Czy *słowo*, mówiąc, tyle złało woni? –¹⁴

Inicjalne zdarzenie jest finałem męczeństwa anonimowego człowieka, które dokonało się na antycznej arenie. Oto została domknięta jeszcze jedna ludzka pasja. Obrazy poetyckie w następnej strofie najpierw wskazują na niebo, którego mieszkańcy witają narodziny świętego psalmami i zaświatową wonią (*odor sanctitatis*), po czym akcja przenosi się do katakumb, gdzie zgromadzeni chrześcijanie doświadczają wstrząsu związanego z odejściem współwyznawcy. Zestawienie poetyckich obrazów sugeruje, że wiadomość o śmierci męczennika dotarła do nich w sposób cudowny, chociaż nie ponadzmysłowy, bo za pośrednictwem

ka ze Zdzieborskich Norwidowa urodziła się i wychowała na Mazowszu; dlatego Norwid określa siebie jako „współ-Mazura (po kądzieli)”.

¹⁴ Własne oprac. edytorskie na podst. autografu – do I tomu *Dzieł wszystkich* Cypriana Norwida (edycja w toku). Podaję lokalizację utworu w: C. NORWID, *Dzieła zebrane*, t. I, *Wiersze*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1966. Jeżeli będę przywoływała cytaty wierszy za tą edycją, to zaznaczę to skrótem: DZ I, nr strony.

zapachu. Tę reakcję zderza narrator ze sceptyczną opinią poganina o cyrkowym wydarzeniu, z którą kontrastuje następnie relację o pierwszym cudzie dokonującym się za sprawą męczennika i zapowiedzią wszystkich następnych:

– Lecz umarłego szata pozostała –
 Tej trędowaty dotknął się przechodzień
 I oczyszczony jest – i odtąd: „chwała!”
 Śpiewają... chromi doń się wleką co dzień
 I ślepych dziatwa wiedzie, nucąc: „chwała...”¹⁵

Opowieść przystaje do schematu fabularnego średniowiecznych legend, co jeszcze podkreśla stylizacja językowa i użycie nieregularnie rozsianych, dokładnych i prostych rymów (*święci/ zajęci; dłoni/woni*). Prostota nawiązująca i do średniowiecznych legend hagiograficznych, i do poezji ludowej kontrastuje z historiozoficzną myślą zawartą w ostatniej strofie. W finale wiersza podmiot odśladania swoją twarz dziewiętnastowiecznego poety rozważającego możliwość takiego cudu, w wyniku którego „z tłumu – naród wstanie” i wyraża nadzieję, że wydarzy się on w wyniku dotknięcia po wiekach śladów ofiary pierwszych chrześcijan.

O ówczesnej zażyłości poety z poetyką legend świadczy pośrednio to, że niewiele później pisze on wiersz lub poemat pod tytułem *Hippolitos* (zaginiony), dedykowany i przesłany Hipolitowi Skimborowiczowi. Wspominając o tym utworze w późniejszych listach, określał go jako „legendę chrześcijańską z czasów Waleriana Imperatora”¹⁶. Bohaterem był najprawdopodobniej biskup Portusu pod Osją, zamordowany ok. 235 roku¹⁷. W tym samym czasie powstają też pierwsze redakcje misterii dramatycznych *Wanda* i *Krakus*, w których w taki sposób splatają się formy polskich podań z pierwiastkami chrześcijańskich legend, by wskazać antycypacje i symboliczne znaki zbliżającej się chrześcijańskiej epoki. Autor nie akcentuje tutaj wprawdzie w podtytułach filiacji z legendą, ale kształtuje losy tytułowych bohaterów na wzór biografii utrwalonych w hagiograficznych opowieściach nie stroniących od cudowności i fantastyki.

W „legendowych” utworach Norwida pisanych później, w okresie Wiosny Ludów, większej wagi nabierają wątki historiozoficzne. Artysta przeżywał ten burzliwy czas najpierw w Rzymie, a od początku 1849 roku – w Paryżu, a więc w europejskich centrach ówczesnych wydarzeń politycznych. W tej sytuacji zmienia się rozłożenie akcentów w Norwidowskiej poezji. Refleksja poety nie skupia się już

¹⁵ Własne oprac. edytorskie [G. H-S.], jak wyżej.

¹⁶ List do Antoniego Zaleskiego z listopada–grudnia 1858 (DW XI, 277)

¹⁷ Autorki *Kalendarza życia i twórczości Norwida* wskazują, że Norwid oglądał miejsce pochówku św. Hipolita w katakumbach San Lorenzo (Kalendarz I, 283).

na interpretacji dziejów bajecznych, lecz na współczesności z jej ideowym i politycznym zamętem. A jednak przywiązanie do legendowej poetyki powraca i bywa niekiedy wyraźnie sygnalizowane. Tę zmianę, ale i żywotność przewyciężanego tonu dobrze ilustruje wiersz *Wigilia (legenda dla przyjaciół)* napisany w 1848 roku. Autor przeznaczył *Wigilii* ważną rolę wstępu do cyklu utworów, które nazywał „pieśnią społeczną”. Cykl ten składa się z wierszowanego traktatu społeczno-politycznego *Pieśni społecznej cztery stron*, rapsodu *Niewola* oraz poematu *Psalmów-psalm*. Dedykując Augustowi Cieszkowskiemu ten ostatni utwór, autor podkreślił funkcję inicjalnej ‘legendy’, pisząc: „Tobie Szanowny Mężu i bracie, ten dzisiejszy *Psalmów-psalm* przypisuję, a tak zamknięta jest pieśń moja, której *Wigilia* jest prologiem [...]”¹⁸. Norwid wiązał z tym zespołem utworów nadzieję na dokonanie zwrotu w polskiej poezji i refleksji historiozoficznej. Oddawał hołd zasługom poprzedników, ale zarazem sugerował, że trzeba otworzyć nowy rozdział polskiego piśmiennictwa.

A teraz – bracia, cóż?... gdy każda z ziem już opiana
W szabelny Pola dźwięk, w gwiazd harmonijkę Bohdana
W Juliusza pryzmat barw, każdego kryształ wyrazu;
Gdy każdy wiersza tok jak struna dobrze ograna,
Gdy prozy nawet grunt ogniem zrumienion podziemnym
I każdy słowa pęk od-śniwa zdaniem promiennym...¹⁹

Kryje się w tym cytacie pytanie o niezagospodarowany obszar, który mógłby lub powinien być zadaniem dla młodej poezji. To, czego dokonali wielcy poprzednicy nazywa Norwid „wiosną pieśni”; w tej metaforze zawarta jest zapowiedź przekwitania. – Pora zatem na poezję lata i jesieni, na czas dojrzewania i owocowania; ta sugestia będzie odtąd powracała w utworach dzięki metaforom kłosów i ziarna, na przykład w *Fortepianie Szopena, Polce, Dedykacji...* Program nowej poezji miałby z jednej strony nie rezygnować z zakorzenienia w Biblii i chrześcijańskiej tradycji, z drugiej – propagować poezję moralnego czynu zmieniającą współczesność, bo: „Na jednej brakło nam nucie:/ Na nucie struny tej, co jest cięciwą łuczniaka,/ Tej, co zamyka pieśń, a rzeczywistość odmyka,”²⁰. Można w tym miejscu zapytać: A cóż innego proponowali wielcy romantycy – Mickiewicz, Słowacki, Krasiński? Na czy polega tutaj novum? – Norwid odpowiada na taką wątpliwość dwuwersem: „Bo nasza rzecz jest wieczność w Polsce, a rzecz Wasza – / Polska w dziejach Wiecznego”. – Wybrzmiewa tutaj

¹⁸ DW IV, 75.

¹⁹ Tamże, s. 79, w. 58-63.

²⁰ Tamże, s. 78, w. 42-44.

wezwanie do rezygnacji z poznawczego maksymalizmu romantyków aspirujących do rozszyfrowania Bożego planu dziejów i apel o podjęcie skromniejszego, ale realnego zadania – wdrażania w polską codzienność odziedziczonych wartości tak, by kształtowały współczesność. Taki program otwiera na hermeneutykę podań i legend i może dlatego *Wigilia* została opatrzona takim właśnie podtytułem. Jednak w przeciwieństwie do wcześniej odczytywanych tutaj utworów, liryczne „ja” odsłania tym razem swoją osobowość i ujawnia własne dążenie do odegrania jeśli nie przywódczej, to w każdym razie programotwórczej roli. Prolog „pieśni społecznej” przypomina tradycję legendy chrześcijańskiej tym, że pojawia się w nim ewangeliczna matryca poetyckich obrazów, zasygnalizowana już mottem. Jest nią opowieść o kuszeniu Jezusa zaczerpnięta z Ewangelii św. Mateusza (Mt 4, 11). Ten ewangeliczny motyw zostaje w wierszu potraktowany jako uniwersalny wzór działania szatana w dziejach świata – także w tej ich odsłonie, która jest współczesnością autora. W połowie wieku, w zrewoltowanym Rzymie 1848 roku polski poeta rozpoznaje pokusy w szatańskich obietnicach: wiedzy, która wydarłaby Bogu tajemnicę czasu, władzy nad biegiem historii i nieograniczonego dostatku. Już w inicjalnej tercynie przestrzega przed ułudą tych obietnic:

Za odległe gdzieś rzeczy
Dziś – włosienie kaleczy,
A północne ledwo były dzwony.²¹

Ta przestroga jest dominującym tonem *Wigilii*, powtarza się czterokrotnie, otwierając kolejne strofy. Przesłanie utworu wzywa do poznawczej i ewangelicznej pokory i do wynikających z takiej postawy czynów. W kulturze projektującej zbiorowe działanie wedle postheglowskich inspiracji takie wezwanie nie mogło jednak liczyć na odzew i wśród tych, do których je autor adresował pozostało bez echa. Niebawem Norwid szerzej wyłoży jeszcze swoje koncepcje sztuki i czynu w *Promethidionie* oraz w dramacie *Zwołon*, zalecając by ludzka twórczość korespondowała z wysiłkiem odczytywania Bożej woli, ale i tym razem nie zostanie zrozumiany. Po tym doświadczeniu historiozoficzny wątek jego twórczości chwilowo przygaśnie, a w legendowych utworach poeta skupi się znowu na problemach egzystencjalnych i moralnych. Podejmie je także w wierszach wykorzystujących formę legendy.

W styczniu 1850 roku pisze w takiej konwencji wiersz *Dwa męczeństwa*. Utwór ma kształt dyptyku unaoczniającego dwa epizody z życia św. Pawła. Podmiot jest tu całkowicie ukryty za fabularną zasłoną. Snuje swoją opowieść na wzór postawy bohatera wiersza, „Na chwałę swą nie krzesząc z tego nic, bo gasną

²¹ DZ I, 231.

/ Słowa takie, *wy-mową* będąc, nie *wy-słową*”²². Epizod opowiedziany w pierwszej części ‘legandy’ rozgrywa się na rynku greckiego miasteczka. Sceneria została skomponowana z malarską precyzją. Jej tłem jest słoneczny pejzaż południa z konturami białych posągów, ocieniony nieco koronami palm. Uwagę narratora skupiają ludzie „różnego mienia i sumienia” słuchający mowy Pawła Apostoła. Liryczne jakości w opisie postaci mistrzowsko wydobywają promieniujące z ich poetyckiego wizerunku światło, które towarzyszy zasłuchaniu, gdy „cichości skrzydło ich nakryło”; jest to mocna sugestia niewidzialnego, duchowego wzlotu zgromadzonych, wywołanego słowami mówcy. W drugiej części kontrastowo zmienia się charakter przestrzeni i międzypersonalne relacje. Wydarzenia rozgrywają się w zamkniętych pomieszczeniach, w zgiełku niosącym nastroj niepokoju i zagrożenia. Odruchy i słowa postaci o przygłuszonych sumieniach („na jedno zakłętym sumieniu” – powie narrator) są gwałtowne i gniewne, skontrastowane z cichością zasłuchania z pierwszej części. Ale i tych negatywnych bohaterów – prześladowców Pawła – poeta niekiedy unieruchamia za sprawą lirycznej retardacji. Dominuje w wierszu, jak w średniowiecznych legendach, opowieść o zdarzeniach i sytuacjach, spoza której podmiot wychyla się wyraźnie tylko w finale, by przekazać moralne przesłanie. Podobnie jak w legendach, opowieść przetwarza jedynie to, co zostało już dawno opowiedziane przez św. Łukasza w *Dziejach Apostolskich* i *Dwa męczeństwa* bezpośrednio wskazują ten swój hipotekst²³, ale też, podobnie jak średniowieczne hagiografie, wzbogacają go szczegółami i przekształcają niektóre motywy fabuły.

Pierwsza część wiersza (w. 1-35) odnosi się do wydarzeń, które stały się udziałem Pawła i Barnaby w Listrze (Dz 14, 7-14).

A w Listrze siedział pewien człowiek chorujący na nogi, chromy od urodzenia, który nigdy nie chodził. Ten słuchał Pawła mówiącego, który spojrzawszy nań i widząc, że ma wiarę, aby być uzdrowionym, rzekł wielkim głosem: wstań na nogi twoje prosto. I wyskoczył, i chodził.

Rzesze zaś, zobaczywszy, co uczynił Paweł, podniosły głos swój, mówiąc po likańsku: Bogowie, stawszy się ludziom podobni, zstąpili do nas. I nazwali Barnabę Jowiszem, a Pawła Merkurym, ponieważ on przodował w mowie. Kapłan też Jowisza, który był przed miastem, przepędziwszy przez wrota woły z wieńcami, chciał z ludem złożyć ofiarę. Gdy to usły-

²² C. NORWID, *Dwa męczeństwa*. Cytaty z tego utworu przywołuję we własnym opracowaniu edytorskim w wersji przygotowanej do I tomu *Dzieł wszystkich Norwida* (edycja w toku). Szerzej o tym utworze pisałam w studium: „*Dwa męczeństwa*” – edytorskie i komparatystyczne wejście do poetyckiego laboratorium Norwida, w: *O Norwidzie komparatystycznie*, pod red. M. Siwiec, Kraków 2019, s. 317-329.

²³ Używam tego terminu w znaczeniu wskazanym w teorii intertekstualności G. Genette’a.

szeli apostołowie, Barnaba i Paweł, rozdarłwszy odzienie swoje, wskoczyli między tłum, wołając i mówiąc: Mężowie, cóż to czynicie? I my jesteśmy śmiertelni, wam podobni ludzie!²⁴

W wierszu Norwida nie ma Barnaby i, w porównaniu z tekstem źródłowym, występuje kilka różnic w układzie zdarzeń. Po pierwsze, brakuje tu wzmianki o cudownym uzdrowieniu chromego. To znaczące pominięcie kieruje uwagę odbiorców nie ku czynowi, lecz ku słowom Pawła. Podobnie, nieobecność Barnaby eksponuje pierwszoplanową w całej sytuacji rolę mówcy i jego słowa. Reakcja tłumu okazuje się w tym kontekście odpowiedzią na porywającą mowę, a nie – na dokonany cud. Po drugie, autor wiersza szerzej niż w *Dziejach Apostolskich* rozbudowuje argumentację Pawła, która ma przekonać zebranych o jego ludzkiej kondycji, mocniej też akcentuje pokorę („jestem prochów proch”). I w jednej, i w drugiej opowieści o epizodzie w Listrze zostaje zaakcentowane w postawie Apostoła to, że stara się on nie zaśłaniać sobą Boga i wskazać słuchaczom, że sytuacja, której doświadczają jest Bożym darem i powinna kierować ich ku dawcy, a nie ku pośrednikowi. Tyle tylko, że w *Dz Paweł* wskazuje na pierwszą Osobę Trójcy Świętej, a w *Dwóch męczeństwach* – na Chrystusa i Ducha Świętego („A dla Chrystusa, jeżeli też poczynam dziwy/ Te są z Świętego Ducha – więc *Veni Creator/ Śpiewajcie [...]*”). Wszystkie te różnice zmierzają w Norwidowskiej legendzie do zaakcentowania ograniczeń ludzkiej kondycji; wprowadzenie motywu cudu osłabiłoby ten zamysł. Z kolei wskazanie na moc Chrystusa i Ducha Świętego pozwala zwrócić uwagę na immanentny wymiar boskiej obecności, do której ludzkie poznanie i słowo może w pewnym stopniu dotrzeć, podczas gdy transcendentny Bóg-Stwórca istnieje poza zasięgiem percepcji i wyobraźni człowieka.

Relacja między drugą częścią Norwidowskiego dyptyku a biblijną podstawą jest jeszcze bardziej złożona. Poeta połączył w swojej narracji dosyć swobodnie epizody zaczerpnięte z trzech różnych rozdziałów (*Dz 21, 22, 26*). Wszystkie dotyczą rzymskich procesów św. Pawła²⁵, a ich kontaminacja służy podkreśleniu heroizmu i ludzkiej godności więźnia. Konkluzja *Dwóch męczeństw* podkreśla wznobrotwórczy charakter postawy bohatera.

²⁴ Cytat wg edycji: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka SJ, tekst zmodernizowali, wstępem i komentarzami opatrzyli ks. Stanisław Styś SJ i Władysław Lohn SJ, Kraków 1962.

²⁵ Racje oskarżycieli składane wobec urzędników różnych instancji odwołują się do *Dz 22, 22-29*; Scena oskarżonego z sędzią, w trakcie której Apostoł powołuje się na swoje prawa jako obywatela rzymskiego została zaczerpnięta z rozdziału *22, 22-29*, a słowa cesarza wydającego wyrok (w. 79-80) parafrazują wypowiedź króla Agrypy z *26. rozdziału Dz*.

Więc był Apostoł Paweł pętany *jak zwierzę*
 I *jako Bóg* obwołan – a wytrwał przy wierze,
 Że człkiem był – albowiem stało się wiadomo,
 Że człowiek zwierząt bogiem, gdy Bóg: *ecce homo*.²⁶

Kondycja człowieka została w ten sposób umieszczona na osi wertykalnej, w dole której znajduje się pierwiastek animalny, a w górze – czysto duchowy, boski. Apostoł odrzuca pokusę uznania, że osiągnął ten drugi, ale przeciwstawia się heroicznemu prześladowcom, którzy chcą go sprowadzić do pierwszego poziomu; nie pozwala się ani ubóstwić, ani „spętać jak zwierzę”.

Takie rozpoznanie ludzkiej kondycji niesie nie tylko przesłanie moralne, ale i koncept, który okaże się trwały i ważny w całej poetyckiej antropologii Norwida. Koncept ten, wyprowadzony z chrześcijańskiej filozofii i etyki, przypomniany w połowie XIX wieku, stawiał jednak pisarza w podwójnej opozycji: zarówno wobec refleksji romantyków, którzy z nadzieją na przeanielenie człowieka, kładli nacisk przede wszystkim na duchowy wymiar egzystencji, jak i wobec naturalistycznych tendencji narastających w drugiej połowie stulecia.

W tym samym 1850 roku napisał Norwid jeszcze jeden wiersz, który już swoim tytułem (*Znów legenda*) wskazuje na zadomowienie autora w literackim świecie legend i podań. Różni się on jednak istotnie od przywoływanych dotąd w tym studium. Autor też odwołuje się tutaj do hipotez, na które ogólnie wskazuje już w pierwszym wierszu: „Powieść tę w chacie kmiecej nad Bugiem słyszałem”²⁷, ale tym razem przetwarza wątki fabularne zaczerpnięte z ludowych podań, a nie – z hagiograficznych legend czy fragmentów biblijnych. Zdaniem folklorystów, są to podania, które były dobrze znane na wschodnim Mazowszu i Podlasiu, a więc w regionie, w którym Norwid spędził dzieciństwo²⁸.

Wiersz jest dyptykiem, lecz w przeciwieństwie do *Dwóch męczeństw* relacja między dwiema sekwencjami utworu ma nieoczywisty charakter. Bohaterem pierwszej części jest wędrowny dziad zwany Dziwem: wędrowiec, żebrak i artysta w jednej osobie. Jego rzeźbiarskie dzieła – kije wspierające starca w drodze – są personifikowane niczym przedmioty w baśniach („Stryjem” zwał gruszkowy/ A „chłopcem” drugi [...]). „Stryjowi” poświęcił autor legendy ekfrastyczny opis, akcentując sztukmistrzostwo żebraka:

²⁶ W DZ I por. s. 259.

²⁷ DZ I, 263-264; cytat s. 263. Dalsze cytaty z tego utworu pochodzą z tej edycji.

²⁸ Zob. Komentarz J. W. Gomulickiego w: DZ II, 375-377; J. Krzyżanowski, *Norwidowska parabola o to legendach i podaniach*, w: *Podanie – legenda w tradycji ludowej i literackiej*, s. 65-74 (zob. przypis 8).

Kij wielki nosił, starą urzeźbioną brzytwą
 W skrzydlaty potwór, wężów ciekący gonitwą
 Ku dolnym sękom owej gruszkowej maczugi;
 (DZ I, 263)

W finale opowieści, już po śmierci wędrowca, okazuje się jeszcze, że domeną twórczości Dziwa była nie tylko rzeźba, ale i sztuka słowa. Do zgonu żebraka dochodzi w czas lutowych mrozów, przy niegościnnych wrotach, których nie otwarto mu, by zabawić się obserwacją jego bezradności i w konsekwencji – śmierci. Zanim umarł, wyszeptał przy zamkniętej bramie jakieś słowa, które z nadejściem wiosny cudownym sposobem odtajały i, niczym ziarno, wyrosły na bujną roślinę.

[...] wiosny nastąpiło tchnienie,
 Co wyprowadza z ziemi półsenne nasienie
 Za rękę, jak półsenne dziecko do pacierza.
 Listkami i pączkami w strop, gdzie z krzyżem wieża.
 [...] Wychodzą ludzie... „Przebóg! cóż to w progu wschodzi?
 Co aż na wrota pnie się? Gdzie jest ksiądz dobrodziej?”
 [...] „Cóż jest? kto one słowo posiał? precz z czarami!”
 A słowo rośnie, liściem szepcząc, pąka dziobem
 Czerwonym piejąc, wszystko szczególnym sposobem!
 (Dz I, 264)

Poeta nie wyprowadza z tej opowieści nauki moralnej wprost, nie zamyka jej celną codą. Stosuje ostre kompozycyjne cięcie i opowiada o innym epizodzie, pozornie nie mającym związku z tym pierwszym. Fabuła nawiązuje do baśni o śpiącej królownie. Dziewczyna zasnęła, a może popadła w letarg lub umarła wskutek nadmiaru, symbolizowanego przez „mnóstwo kwiatów, które nasłał jej królewic”. Pod zamkniętymi drzwiami jej komnaty gromadzą się bliscy zatroskani sytuacją. Po ostrożnym otwarciu drzwi znajdują ją jednak żywą i rozmodloną („u klęcznika”).

Symbolika jest tutaj wieloznaczna i trudna do rozszyfrowania nie tylko z powodu nieoczywistego związku obu części utworu, ale także ze względu na symboliczne sensy każdej z osobna. Gomulicki odczytuje historię śmierci Dziwa w kluczu biograficznym – jako opowieść o niezrozumianym i odrzuconym artyście, którego sztuka po śmierci zmartwychwstanie. Dziwo (‘dziwak’) byłby w tym kontekście zaszyfrowanym wizerunkiem autora²⁹. Można i tak; są ku temu pewne przesłanki. Drugą część traktuje edytor jako parabolę odnoszącą się do „uśpienia”

²⁹ Zob. Komentarz J.W. Gomulickiego w: DZ II, 375-377.

polskiego narodu i społeczeństwa; królowa byłaby przy takim odczytaniu alegorią Polski³⁰. Są to możliwe, ale niewystarczające kierunki interpretacji. Te dwa epizody zostały jednak w wierszu, z woli jego autora, zestawione obok siebie z jakiegoś powodu i opatrzone wspólnym tytułem oraz mottem. Poszerzając interpretacyjne pole, warto może zapytać na początku o to, jakie słowa mógł wypowiedzieć umierający Dziwo: przekleństwo, przebaczenie, modlitwę? A może mamy tu do czynienia z nawiązaniem do opowieści Pielgrzyma z klechdy Kazimierza Władysława Wójcickiego o losie dwóch wędrowców? – Pierwszy z nich zabłądził w górach w czasie mroźnej zimy i nie mógł znaleźć drogi powrotnej, a gdy ją odnalazł i wykrzyknął: „Tu więc droga!”, nie miał już siły z niej skorzystać i umarł, a jego ostatnie słowa upadły na śnieg i zamarzły. Odtajały jednak na wiosnę i znalazł je inny błędzący, któremu uratowały życie³¹. – Jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o sens słów Dziwa nie uzyskamy; autor wiersza nie przytacza ich, więc muszą pozostać tajemnicą. Może jednak interpretacyjna wędrówka po kontekstach rozjaśni nieco ich tajemniczość? – Warto spojrzeć na tę kwestię także z perspektywy motto: „O głupi! co ty siejesz, nie bywać ożywiono, jeśliby nie umarło”³². To przywołanie Janowej i Pawłowej nauki o śmierci i zmartwychwstaniu wskazuje egzystencjalną drogę człowieka i koresponduje z parabolą o zamarniętym siewie z ludowej legendy. Może więc ostatnie słowa umierającego żebraka niosły nadzieję zmartwychwstania? – To oczywiście tylko interpretacyjna hipoteza, bo niejednoznaczność jest w Norwidowskiej *Legendzie* cechą dominującą i sygnałem symbolicznej złożoności utworu. Czy rozjaśni ją nieco odpowiedź na pytanie o to, co łączy zestawione w wierszu epizody? – Życiowe sytuacje obojga bohaterów wiersza są kontrastowo odmienne: z jednej strony ubóstwo i odrzucenie; z drugiej – dostatek i troska otoczenia. Ale jedną i drugą postać łączy poszukiwanie czegoś przekraczającego ich życiowe sytuacje; z tego wydaje się wynikać zarówno uparta wędrówka artysty-żebraka, jak i modlitwa królowny. Argumentem przemawiającym za interpretacją w takim egzystencjalnym kluczu jest też motto, w świetle którego można uznać, że obie części wiersza są wprowadzeniem do *ars moriendi*, a zróżnicowana sytuacja społeczna bohaterów wskazuje na uniwersalność tego człowieczego doświadczenia. Taka interpretacja otwiera czy-

³⁰ Tamże, 377.

³¹ K.W. WÓJCICKI, *Klechdy*, t. I, Warszawa 1837, s. 45-46.

³² Motto jest kontaminacją dwóch fragmentów z Nowego Testamentu: z Ewangelii św. Jana – „Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam: Jeśli ziarno pszeniczne zostanie wrzucone w ziemię i nie umrze, zostanie samo, jeśli zaś umrze, przyniesie obfity plon” (J 12, 24) oraz z Listu św. Pawła do Koryntian – „Niemądry! To, co siejesz, nie wyda nowego życia, dopóki nie ulegnie rozkładowi” (Kor 1 15, 36).

telnika na szerokie Norwidowskie rozumienie słowa/ Słowa, którego semantykę analizowała Jadwiga Puzynina, konkludując:

Słowo obejmuje [...] w tym znaczeniu całą kulturę duchową narodu, a odpowiadająca jej forma – to nie tylko język naturalny [...], a ogół znaków wyrażających „ducha narodu”. Mamy tu do czynienia z poszerzeniem zakresu *słowa*, jakie charakterystyczne jest dziś dla wyrazu język³³.

Jeżeli przyjąć takie szerokie znaczenie słowa, to trzeba by przyjąć, że zamarniętym słowem może być w wierszu nie tyle to, co wyartykułował umierający u niegościnnych wrót, ale także jego milczenie i wspomnienie zgonu wracające do świadków jako wyrzut sumienia.

Niewykluczone jednak, że nie tylko interpretacje wskazujące na graniczne sytuacje, których doświadcza człowiek przystają do tej „legandy”. Może powagę przełamuje tutaj cień ironii i „ciemność” wiersza wynika z przekory autora, który chciał zakpić z tych czytelników, którzy zarzucali mu ciemność słowa i ironicznie zademonstrować, że potrafi napisać niejasny wiersz złożony z elementów prostych ludowych podań; w końcu dedykował ten utwór Teofilowi Lenartowiczowi.

Nierozstrzygalność pytań, które może postawić tutaj interpretator wskazuje na odmienność tej „legandy” w porównaniu z odczytywanymi wcześniej i prowadzi do kwestii oryginalności artystycznej Norwidowskich utworów tego nurtu. *Znów legenda* – ten rzadko interpretowany, zagadkowy utwór można uznać za zapowiedź zwrotu w sposobie traktowania przez poetę materiału literackiego czerpanego z legend i podań. Był to chronologicznie ostatni wiersz opatrzony takim tytułem lub podtytułem. Skoro jednak Norwid nie zrezygnował z nawiązywania do tego gatunku, a wszystkie późniejsze utwory, w których to nawiązanie sygnalizował w formule tytułowej, pisał prozą, to możemy przypuszczać, że w tym punkcie dokonywał się w twórczości Norwida przełom w poszukiwaniu nowej formy dla legendowego żywiołu, polegający na wyborze formy raczej epickiej niż lirycznej i przejściu od kreacji podmiotu ukrytego do podmiotu ironicznego i jawnie odautorskiego³⁴.

NORWIDOWSKA REANIMACJA GATUNKU CZY JEJ NOWA WERSJA?

Następnym ogniwem, rozproszonego, a rekonstruowanego w tym studium legendowego nurtu, jest krótką, prozatorską ekfrazą, której tematem stał się opis maryjnego fresku *Mater Admirabilis*. – Tak w każdym razie można określić ten utwór,

³³ J. PUZYNIŃA, *Słowo Norwida*, „Prace Językoznawcze” nr 119, Wrocław 1990, s. 36.

³⁴ O ironicznym podmiocie u Norwida – zob. np. L. BANOWSKA, *Byt i „światło-cień”*. *O antropologii poetyckiej Cypriana Norwida*, Poznań 2019.

jeżeli odwołam się do jego edycji z pierwszego tomu *Pism wszystkich Norwida*³⁵. Sprawa okazuje się jednak znacznie bardziej skomplikowana, gdy przyjrzeć się jej z edytorskiej perspektywy. Autor przesłał *Legendę* w liście do Michaliny Dziekońskiej z września 1852 roku jako literacki upominek, z przeprosinami za wcześniejszą korespondencyjną gafę. Nie dołączył jednak tekstu na odrębnej kartce, lecz wplótł w środek listu, wyodrębniając ten fragment tytułem i dzieląc go asteryskami³⁶. Przytaczam poniżej cały fragment, do którego odnosi się tytuł *Legenda* wedle najbardziej prawdopodobnej autorskiej intencji, wyodrębniając pogrubieniem część, którą Gomulicki wydzielił jako osobny utwór poetycki.

LEGENDA

Przyjdzie taki czas, kiedy wiele rzeczy, które się wydaje, że oto są *brednie*, a po francusku mówiąc, że są *mistyczne gadaniny próżniaka* – że, mówię, wiele biednych naszych polskich *marot* będą i w eleganckiej a uczonej Francji zrozumiane!

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

Oto siedzi na tronie Królowa w kolorach narodu – po lewej stronie kądziel, *Marta*. Po prawej stronie te lilie, które *nie przęda*, ale piękniejsze od Salomona w chwale swojej, *Maria*.

A Królowa-Korony-Polskiej przędzie nić czynnego żywota Marty w stronę Marii...

I doprędała już do połowy...

I zadumała się...

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

I zadumały się tak, jak sama *Przędka*, i są w pełni rozwinięcia.

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

*

Kiedy to będą wiedzieć, to będą wiedzieć, że sztuka jest mniej lub więcej dojrzałym *widzeniem*, w miarę jak sztukmistrz jest mniej lub więcej dojrzałym Chrześcijaninem.

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

A jak sztuka *tak* stanie, to *tak* stanie wszelka praca, a jak wszelka praca *tak* stanie, to wszelki trud i ucisk rozraduje się z Boga mojego Jedyne... *i będzie wolność!*³⁷

³⁵ PWSz I, 212.

³⁶ Problem ten gruntownie przeanalizował Adam Cedro w swojej interpretacji utworu, zob. tegoż, *O „Legendzie” Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 9-10: 1991-1992, s. 95-112.

³⁷ C. NORWID, List do Michaliny Dziekońskiej / *Legenda*, DW X, 432-434.

Gomulicki wyodrębnił środkową część epistolarnej *Legendy*, trafnie kierując się kryterium estetycznym; jest to rzeczywiście najpiękniejszy fragment utworu, ale sam miał najwyraźniej wątpliwości, czy edytor może tak postąpić, bo we wcześniejszym wydaniu wierszy z 1966 roku zamieścił utwór z częścią wstępną (do asterysku). Kłopot edytorski wynika z autorskiej kontaminacji fragmentu prozy poetyckiej z komentarzem do niej, lirycznej miniatury z listem. Zarówno Adam Cedro jak i Jadwiga Puzyńska³⁸ opowiadają się za zachowaniem Norwidowskiego komentarza do ekfrazy jako integralnej części utworu. Puzyńska używa argumentu semantycznego, wskazując na odmienne znaczenie słowa 'legenda' od przywoływanych dotąd, wprowadzone jej zdaniem tutaj przez Norwida. 'Legenda' oznacza także zespół objaśnień, komentarz (np. 'legenda' mapy, schematu, obrazu...). Badaczka dokumentuje przykładami, że Norwid używał wyrazu także w takim znaczeniu. Jeśli więc przyjąć, że i w tym przypadku mamy do czynienia z wieloznacznym tytułem, to *Legenda* byłaby nie tylko wyrazem poetyckiej ekspresji, ale i komentarzem do fresku rozpisany na cały zacytowany wyżej fragment listu. Puzyńska podkreśla, że „rozważania o związku sztuki, pracy i wolności z dojrzałym chrześcijaństwem mieszczą się w wersji legendy-komentarza do fresku z rzymskiego klasztoru Sacré Coeur.”³⁹

Ten maryjny fresk namalowała w 1844 roku młoda postulanka – Paulina Perdrau (wg niektórych źródeł – Pordian). Obecnie znajduje się on w kapliczce wyodrębnionej na jednym z korytarzy klasztoru w Trinita dei Monti – kościele wznoszącym się nad Schodami Hiszpańskimi w Rzymie⁴⁰. Maryja została przedstawiona na fresku jako młodzianka dziewczyna ubrana w jasnoczerwoną, świetlistą suknię i białą szatę wierzchnią; siedzi na fotelu, a może na tronie, stojącym przed bramą do świątyni. Przymknięte oczy i układ rąk sugerują stan medytacji lub modlitwy. Tę sugestię wzmacnia symbolika rekwizytów w otoczeniu Madonny: wrzeczono przytrzymywane delikatnie w prawej dłoni, z lewej strony – kądziel, z prawej – wazon z rozkwitającą gałązką lilii, u podnóżka – otwarty kosz z odłożoną na wierzchu, otwartą książką. Fresk był opatrywany różnymi tytułami: *Najświętsza Panna w świątyni*, *Madonna con Giglio*, *Madonna del Giglio (Madonna z Lilią)*, *Mater Admirabilis (Matka Przedziwna)*; pomysłodawczynią tego ostatniego tytułu miała być Makryna

³⁸ J. PUZYŃSKA, *Notatki językowe: „Legenda”*, „Studia Norwidiana” 17-18: 1999-2000, s. 291-298.

³⁹ Tamże, s. 296.

⁴⁰ Norwid w latach 1847 – styczeń 1849 miał pracownię nieopodal, przy dzisiejszej ulicy Via Sistina. Bywał w kawiarni Cafe Greco u stóp Schodów Hiszpańskich, a w tej części Rzymu do dzisiaj można odnaleźć polonica.

Mieczysławska, która rezydowała po przybyciu do Rzymu w klasztorze Sacré Coeur⁴¹. Utwór Norwida nie ma cech hagiograficznej legendy; brakuje fabuły – to statyczny obraz a nie ciąg zdarzeń. Jest zatrzymaną w czasie chwilą medytacji. Medytacja Madonny apeluje do przyjęcia kontemplacyjnej postawy przez odbiorcę, którego refleksja powinna zmierzać do odkrywania drogi wiodącej ku chrześcijańskiej dojrzałości, łączącej *vita contemplativa* i *vita activa* – medytację i pracę, postawę zasłuchanej w słowa Jezusa Marii z pracowitością Marty. Siostry Łazarza z Betanii są w tradycji chrześcijańskiej upostaciowaniem tych dwóch postaw⁴², więc ich przywołanie jest tutaj czytelną ewangeliczną aluzją i jednoznacznym wskazaniem moralnym.

Sześć lat później Norwid rozwinął myśl z *Legendy*. – Sentencja zawarta w ostatniej części utworu głosząca, że: „sztuka jest mniej lub więcej dojrzałym widzeniem, w miarę jak sztukmistrz jest mniej lub więcej dojrzałym Chrześcijaninem” znalazła rozwinięcie w *Bransoletce* – noweli demaskującej, jak to jest, gdy ludzie XIX stulecia traktują tradycję chrześcijańską „dla zabawki”⁴³ – i stąd podtytuł utworu: *Legenda dziewiętnastego wieku*. Akcja utworu rozgrywa się we Florencji i jest relacjonowana przez odautorskiego narratora i jego „poważnego przyjaciela”, deszyfrowanego w dedykacji jako Antoni Zaleski⁴⁴.

Ileż to razy? Dobry mój Antoni,
Z mężem poważnym chodziłem pod ramię,
W mieście, którego lew i lilia broni,
A Danta szukasz, czy nie spotkasz w bramie:
Sztuka tam, pomnisz, od Religii idzie,
Jako posłane na przechadzkę dziecko,
[...]⁴⁵

Florencja pojawia się tutaj w trzech aspektach: po pierwsze jako miejsce pamięci zarówno indywidualnej, jak i pamięci kultury, ale ten wymiar miasta wyraźnie zarysowuje się jedynie w dedykacji. Przedstawiając zdarzenia, w któ-

⁴¹ Zestawienie tytułów obrazu i ostatnia informacja za: A. Cedro, s. 101, 103. Tam również barwna reprodukcja fresku.

⁴² Zob. Łk 10, 39-40.

⁴³ Zob. s. 16, przypis 37.

⁴⁴ Norwid poznał Antoniego Zaleskiego we Florencji w 1844 roku, a w 1858 roku odnowił z nim przyjaźń w Paryżu, gdy ten (ziemianin, a nie artysta) wystąpił z propozycją pomocy w zebraniu i wydaniu rozproszonych pism Norwida.

⁴⁵ C. NORWID, *Legendy*, s. 40.

rych uczestniczy, narrator kreuje dwie inne odsłony stolicy Toskanii: pierwsza – to obraz florenckiego środowiska wyższych sfer oglądanego z perspektywy salonu w ostatnim dniu karnawału; druga jest spojrzeniem na ubogą dzielnicę, gdzie narrator trafia o brzasku w środę popielcową, kończąc swoją wędrówkę po mieście w mieszkaniu umierającego śmieciarza. Odautorski narrator był lub jest bywalcem i obserwatorem wszystkich trzech florenckich kręgów. Ten pierwszy zachował we wspomnieniach, ale jego minione doświadczenie i poznanie dostarcza mu teraz kryterium do oceny dwóch pozostałych. Miejscem rozmowy narradora z przyjacielem jest „ośmiokątny salon z lekka oświetlony, w którego kameralnej przestrzeni opowieść wydobywa tylko jeden rekwizyt – obraz Rembrandta (lub jego kopię) przedstawiający „jako Zbawiciel łamie chleb, między dwoma siedząc uczniami w gospodzie przydrożnej.”⁴⁶ Mroczny salon przylega do balowej Sali – rozświetlonej i roztańczonej w ostatnim dniu karnawału.

Kształt salonu kojarzony z chrześcijańską symboliką ósemki wiąże Gomulicki z ośmiokątnym kształtem florenckiego Baptysterium św. Jana oraz z liczbą sakramentów, których temat wyznacza fabularny rytm *Bransoletki*. Kłopot wynikający z tego, że sakramentów jest siedem, a nie osiem, interpretator rozwiązuje, uznając że Norwid wprowadza dodatkowo, na prawach *licentia poetica*, temat „sakramentu przyjaźni”⁴⁷. Jest to nieprzekonujący koncept; sądzę, że autor noweli nawiązuje tutaj raczej do ośmiu błogosławieństw⁴⁸, które były przedmiotem medytacji w jego twórczości, co znalazło najpełniejszy literacki wyraz w *Psalmów-psalmie*. Motywikę poszczególnych sakramentów artysta subtelnie ewokuje za pomocą kojarzenia ich z dziełami sztuki i tak na przykład: Baptysterium wskazuje na sakrament chrztu, obraz ze szkoły Rembrandta – na sakrament eucharystii, złota bransoletka – na sakrament małżeństwa, a w finale noweli – także na ostatnie namaszczenie. Taki literacki zabieg pozwala zgromadzić przykłady ilustrujące tezę z dedykacji, że „Sztuka od Religii idzie”. I ośmiokątny salon, i zdobiący go obraz są mroczne; tak jakby autor chciał tu nawiązać do zdania z Prologu Ewangelii Janowej: „Światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” (J 1, 5) i zilustrować zmaganie obydwu jakości za pomocą obrazów. Można tu jednak dostrzec także paradoksalne odwrócenie symbolicznych znaczeń jasności i ciemności – wątle światło w salonie symbolizuje wierność mądrości i prawdzie sakramentów, podobnie jak ciemna izba rodziny śmieciarza; jasna sala balowa okazuje

⁴⁶ Tamże, s. 41.

⁴⁷ Tamże, s. 16, 17.

⁴⁸ Zob. Mt 5, 3-11.

się miejscem ich zdrady⁴⁹. Blask wielkiego świata zabawy i mody jest bowiem światłem fałszywym, faktyczną moralną ciemnością. Wskazuje na to postawa efemerycznej bohaterki, zmieniającej w rytm mody nie tylko suknie, ale i imiona; jej stosunek do sakramentów i zabawa w uczucia. Eulalia-Edgarda-Barbara nie jest wyjątkiem – odrzucony kochanek „z gniewu mni chem chciał zostać! [...]”. Potem wszyscy poszliśmy na kazanie – a te było *O sakramentach w ogólności*.” – I jeszcze puenta; „Eulalia poszła za Bankiera i są szczęśliwi!”⁵⁰.

Warto postawić pytanie o miejsce Norwidowskiej noweli na tle tradycji literackiej, bo genologia tej *Legendy XIX wieku* ma niewiele wspólnego z tradycjami średniowiecznych legend i ludowych podań. Gatunkowej matrycy trzeba tu szukać w alegoriach baroku, symbolicznie romantyzmu i dalej, a jej osobowe punkty to: Calderon, Słowacki, Krasiński i... próba antycypacji symbolizmu, który dopiero miał nadejść⁵¹. Gomulicki zwraca uwagę w swoim wstępie do Norwidowskich *Legend*, że poeta czytał w 1858 roku *Kochanków nieba* Calderona w przekładzie Karola Balińskiego i ta lektura mogła wzbudzić jego szersze zainteresowanie dramatami hiszpańskiego pisarza o sakramentach (*autosacramentales*)⁵² i pozwoliła dostrzec ostatnie tony ‘legendy’ rozumianej nie tyle genologicznie, co historiozoficznie. Świadczy o tym na przykład taka oto wzmianka z listu do Ludwika Nabelaka z 7 września 1858:

Shakespeare może powiedzieć: „ja znam Zło”, a Calderon może powiedzieć: „ja znam Dobro”, a Zygmunt może powiedzieć: „ja znam historię”. U Calderona historii jeszcze nie ma – jest tylko i jest dopiero *legenda* (DW XI, 248).

Użyte w tym zdaniu słowo ‘legenda’ wskazuje na jeszcze jeden zakres znaczeniowy wyrazu – historiozoficzny właśnie, ukształtowany pod wpływem myśli Giambattisty Vica, odnoszący się do pierwszej epoki w dziejach cywilizacji. Nor-

⁴⁹ Szerzej – i w aspektach malarskich, i symbolicznych pisał o świetle w *Bransoletce* Dariusz Pniewski; zob. tegoż, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005 (tu zwłaszcza rozdziały: *Dwie rzeczywistości przedstawione w „Bransoletce”* oraz *Dwoista natura światła*, s. 138-148; zob. także: D. PIEKARZ, „A światłość w ciemności świeci...” *Konfrontacja światłości z ciemnością w Ewangelii Janowej*, „Verbum Vitae”, 29: 2016, s. 251-269.

⁵⁰ C. NORWID, *Legendy*, s. 54.

⁵¹ Spośród badaczy Norwida najobszerniej o antycypacji modernistycznego symbolizmu w twórczości artysty pisał Wiesław Rzońca; zob. tegoż, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.

⁵² C. NORWID, *Legendy*, s. 13-16. Zob. *Wybór dzieł Kalderona*, t. I, *Kochankowie nieba* przez Karola Balińskiego, Poznań 1858.

wid będzie przywoływał taką semantykę słowa w odczytach *O Słowackim*, a doprecyzuje w *Milczeniu*.⁵³

I oto, jeżeli nasza prawda-milczenia nie jest błędem, tedy umysłowego tok rozwoju dawa następujące periody:

Legendę – Epopeję – Historię – Anegdotę... Rewolucję.

[...]

Anegdota dziś wydaje romans i powieść, i cały ten rodzaj pobieżnej literatury, której żywiołu właściwa historia nie obejma. (PWsz VI, 246)

Norwid, podobnie jak Vico, wprowadził periodyzację dziejów wedle kryterium przemian sztuki słowa. Połączył ją ze swoją koncepcją milczenia i przemilczenia zakładającą, że każda epoka pomija jakiś wymiar wspólnego doświadczenia, a następna – to przemilczenie dopełnia, przyjmując je za centralny problem społecznego świata. Swoją współczesność rozpoznał jako konieczny czas „Anegdoty”. Domagał się jednak, by kultura kumulowała pamięć poprzednich formacji, a „Legendę” postrzegał jako prolog każdej cywilizacji towarzyszący narodzinom jej samoświadomości.

Czytanie Calderona i namysł nad jego barokowymi *autos sacramentales* mogło się wiązać także z kielkującą wówczas koncepcją wygłoszenia odczytów o Słowackim i ponowną lekturą romantycznych poprzedników. W strukturze *Bransoletki* widoczne są również nawiązania do *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego, której autor przedstawił zarówno upadek hrabiego Henryka jak i jego oponenta jako proces profanowania kolejnych sakramentów⁵⁴. Wzory z literackiej przeszłości nie są jednak w *Bransoletce* dominujące. Dostarczają jedynie przesłanek, by szukać symbolicznego języka pozwalającego uchwycić niejasne kształty przeżywanego przez autora i bacznie analizowanego dziś.

Zderzenie romantycznego kodu z biograficznym doświadczeniem jest jeszcze wyraźniejsze w *Garstce piasku – Legendzie* napisanej w tym samym (1858) roku. Bezpośrednim biograficznym impulsem powstania tego utworu była śmierć i pogrzeb Konstantego Linowskiego, którego autor znał, darzył szacunkiem i przyjaźnią. Tę nekrologiczną *Legendę* poprzedza więc dedykacja dla zmarłego przypominająca nagrobny napis: „Pamiętce Konstantego Pomiana Linowskiego – Pułkownika, który – r. 1807 w ojczyźnie urodzony – od 1830 za nią i dla niej żył

⁵³ Zob. G. VICO, *Nauka nowa*, tłumacz. J. Jakubowicz, oprac. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1966; E. FELIKSIĄK, *Poezja i myśl*, tu rozdziały: *Norwid i Vico* (s. 213-248) oraz *Vico, Michelet, Norwid* (s. 249-261).

⁵⁴ Por. Z. KRASIŃSKI, *Nie-Boska komedia*, w: tegoż, *Dziela zebrane, Dramaty I*, red. M. Strzyżewski, oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2017, s. 85-231.

– a w roku 1858 w Paryżu umarł.⁵⁵ Całkiem realistyczna, melancholijna przedchadzka odautorskiego narratora po cmentarzu łączy się z fantastycznym motywem. – Oto garść piasku przyniesiona z nekropolii i wrzucona do domowej klepsydry staje się wewnętrznym narratorem i opowiada dwie historie, których czas zdarzeń dzieli wieki, ale łączy paralelny los bohaterów; obaj byli wygnańcami. Pierwszy – przywódca rzymskiego legionu – został skazany na banicję przez cesarza Gajusa Kaligulę i umarł w dalekiej Lutecji⁵⁶. Na jego grobie nie zachował się żaden napis, a życie i śmierć pozostały anonimowe. Drugi – współczesny „wyznaniec chrześcijański” obdarzony rysami Linowskiego przekroczył granicę wieczności, a pamięć o nim utrwalona na nagrobku stała się właśnie częścią tradycji „jako słup graniczny onego to niewidzialnego miasta, którego *charaktery ludzi strzegą*”⁵⁷. Przeciwwstawienie pogańskiego i chrześcijańskiego zgonu akcentuje różnicę między brakiem eschatologicznej nadziei pogan a otwarciem na wieczność chrześcijan, które dokonało się dzięki paschalnej ofierze Jezusa. Wskazuje też, że tylko w tym drugim przypadku pojawia się motywacja kultywowania pamięci budująca tradycję⁵⁸. Forma tej *Legendy* wiele zawdzięcza przede wszystkim romantycznej tradycji. Podział na fragmenty stylizowane na biblijne wersety, lakoniczność i wzniosłość narracji, motyw losu bohaterów wygnańców nawiązują i do Mickiewiczowskich *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*, i do *Anhellego* Słowackiego. Przy czym związek z tym drugim utworem jest tutaj wyraźniejszy; biografie postaci z *Garstki piasku* są oglądane w perspektywie zgonu, a refleksja poety oscyluje między historiozofią a medytacją o egzystencji, podobnie jak w *Anhellim*.

Ostatni utwór Norwida nazwany przez autora *legendą* został napisany w 1861 roku. Nosi tytuł *Cywilizacja*. Alegoryczny wymiar opowieści jest budowany na znanym od starożytności toposie statku – łodzi – okrętu. W tradycji chrześcijańskiej, zwłaszcza we wczesnej patrystyce, obraz ten występuje często jako symbol Kościoła płynącego po otwartym morzu i narażonego na burze. Zadaniem statku – Kościoła jest przewiezienie do wieczności powierzonych mu dusz⁵⁹. Takie znaczenie toposu wybrzmiewa jak ironiczny dysonans w finale Norwidowskiej *Legendy*. W punkcie wyjścia dominuje jednak motywacja w pełni realistyczna znaj-

⁵⁵ C. NORWID, *Legendy*, s. 56.

⁵⁶ Lutecja – rzymska nazwa późniejszego Paryża.

⁵⁷ C. NORWID, *Legendy*, s. 66.

⁵⁸ Stefan Sawicki przywołuje ten utwór jako jeden z najbardziej wyrazistych przykładów Norwidowskiego „wywyższania tradycji”. Zob. tegoż, *Norwida wywyższenie tradycji*, „Studia Norwidiana” 8: 1990, s. 3-14.

⁵⁹ Zob. D. FORSTNER OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłumacz. i oprac.: W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990; hasło *Statek i kotwica*, s. 425-428.

dująca oparcie w opowieści pierwszoosobowego narratora relacjonującego swoją podróż na pokładzie nowoczesnego parowca o nazwie „Cywilizacja”. Dopiero w miarę pojawiania się w jego polu widzenia współpasażerów: postaci stypizowanych, pozbawionych imion (oficer kawalerii, emigrant, misjonarz, czuły człowiek...) coraz wyraźniej zaznacza się alegoryczne znaczenie nazwy statku. Parowiec okazuje się metaforą cywilizacji technicznej, w której jest „równno, pięknie i gładko” i dodajmy – wygodnie. Narrator ze względu na komfort podróży wybrał podróż parostatkiem, a nie „romantycznym” żaglowcem, o czym czytelnik dowiaduje się już na wstępie z jego rozmowy z „młodym przyjacielem”⁶⁰. Narracja cały czas oscyluje między realistyczną, bogatą w szczegóły relacją a sugerowaną coraz wyraźniej – w miarę zbliżania się do finału – przypowieścią o cywilizacji w dobie rewolucji technicznej. Realizm opowieści jest zakorzeniony w niedawnych autorskich doświadczeniach, przypomnianych nieoczekiwanie w 1861 roku prasowymi doniesieniami o pewnej morskiej katastrofie. – Norwid wrócił w 1854 roku z Ameryki północnej do Europy parostatkiem o nazwie „Pacific”; dwa lata później okręt nie powrócił z kolejnej oceanicznej podróży i długo nie udawało się ustalić, co się z nim stało. Dopiero pięć lat później – 30 lipca 1861 – w „Le Moniteur Universel” zostaje opublikowany list podpisany: W. Graham, znaleziony w butelce wrzuconej do morza tuż przed zatonięciem statku.

Na pokładzie *Pacifiku*, z Liverpoolu do Nowego Jorku. Okręt tonie, na pokładzie panuje wielkie zamieszanie, otaczają nas góry lodu; wiemy, że śmierć jest nieunikniona. Piszę o przyczynie naszej zguby, aby przyjaciele poznali nasz los. Znalazca tej notatki proszony jest o udostępnienie [tej wiadomości] opinii publicznej⁶¹.

– pisał sternik z tonącego okrętu. Artykuł bardzo musiał poruszyć Norwida, skoro wycinek z gazety z wiadomością o liście rozbitka wkleił do swojej „Książki pamiętek” razem z biletem okrętowym z Nowego Jorku do Liverpoolu i dopiskiem: „List z butelki, która dotąd jest jedyną pozostałością statku”⁶².

Ten nieodległy w czasie biografii wstrząs splótł się z wrażliwością poety na symboliczny wymiar obserwowanych i zapamiętanych epizodów i doprowadził do kontaminacji legendy z anegdotą. W finale utworu okazuje się, że wbrew narastającemu przekonaniu o samowystarczalności cywilizacji technicznej, wszystkie

⁶⁰ Ten marynistyczny motyw szeroko rozwija w swojej interpretacji Norwidowskiej *Legandy* Wiesław Ratajczak, zob. tegoż, *List z butelki, czyli koniec epoki żaglowców*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka, t. IV *Jaki Norwid?*, red.: B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz, s. 193-205.

⁶¹ Kalendarz II, 34 (przekład na j. polski – za *Kalendarzem*).

⁶² Zob. tamże, 33.

statki rozumiane – zgodnie z symboliką dawnych legend – jako metafora ludzkiego żywota, zmierzają do metafizycznego portu poza granicę śmierci.

*

Czytanie ‘legendowych’ utworów Norwida odsłoniło trzy rozumienia ‘legendy’ obecne w jego twórczości. Pierwsze wskazuje na gatunek literacki o zróżnicowanych formach: nawiązujący do legend hagiograficznych i/lub podań ludowych. Później tę wyjściową formę łączy pisarz z paraboliczną nowelą, nie stroniąc od tradycji barokowej i romantycznej i – od literackich eksperymentów. Po drugie – odnosi on znaczenie słowa ‘legenda’ do zespołu objaśnień i komentarzy do obrazów, układów przestrzeni, map. Te dwa zakresy wyrazu łączą się z genologią. Trzeci – dotyczy historiozofii; ‘legenda’ w tym znaczeniu jest ekspresją narodzin każdej, świadomej siebie cywilizacji. To semantyczne zróżnicowanie otworzyło drogę do wielokierunkowych literackich poszukiwań i stąd niejednorodność Norwidowskich *Legend*. Na ich przykładzie można uchwycić zarysy szerszego problemu – skłonności pisarza do kontaminacji gatunków literackich i reinterpretacji zastanych form, by przemówiły do wyobraźni współczesnych i potomnych⁶³.

BIBLIOGRAFIA

- ABRISZEWSKA P., *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida*, Lublin 2011,
Biblia Tysiąclecia, Nowy Testament, oprac. ks. K. Romaniuk, Poznań – Warszawa 1980.
CALDERON P. DE LA BARCA, *Kochankowie nieba*, w: tegoż, *Wybór dzieł Kalderona*, t. I *Kochankowie nieba* przez K. Balińskiego, Poznań 1858.
CEDRO A., *O „Legendzie” Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 9-10: 1991-1992, s. 95-112.
CHLEBOWSKI P., *„Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000,
FELIKSIAK E., *Poezja i myśl*, Lublin 2001.
FORSTNER D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzaska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
Genologia Cypriana Norwida, pod red. A. Kuik-Kalinowskiej, Słupsk 2005.
GŁOWIŃSKI M., *Ciemne alegorie Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 103-114.

⁶³ Jest to problem dostrzegany przez badaczy i ciągle przybliżany, ale nie dający się zamknąć w genologicznych schematach, por. np. M. GŁOWIŃSKI, *Ciemne alegorie Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3; S. SAWICKI, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1988; W. KUDYBA, *„Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo”. Norwida mówienie o Bogu*. Lublin 2000; Studia zebrane w: *Genologia Cypriana Norwida*, pod red. A. Kuik-Kalinowskiej, Słupsk 2005; D. Plucińska, *Norwida koncepcja literatury*, Pułtusk – Warszawa 2013.

- GŁOWIŃSKI M., KOSTKIEWICZOWA T., OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA A., SŁAWIŃSKI J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, „Vademecum Polonisty”.
- Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*, oprac. J. Puzynina, T. Korpysz.
- KRZYŻANOWSKI J., *Norwidowa parabola o zamarłym słowie*, w: tegoż, *Paralele*, Warszawa 1977.
- KUDYBA W., „*Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo*”. *Norwida mówienie o Bogu*, Lublin 2000.
- O Norwidzie komparatystycznie*, pod red. M. Siwiec, Kraków 2019.
- PIEKARZ D., „*A światłość w ciemności świeci...*” *Konfrontacja światłości z ciemnością w Ewangelii Janowej*, „*Verbum Vitae*” 29: 2016, s. 251 – 269.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim* W.O. Jakuba Wujka SJ, tekst zmodernizowali, wstępem i komentarzami opatrzyli St. Styś SJ i Wł. Lohn SJ, Kraków 1962.
- PLUCIŃSKA D., *Norwidowska koncepcja literatury*, Warszawa – Pułtusk 2013.
- PNIEWSKI D., *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Cypriana Norwida*, Lublin 2005.
- Podanie – legenda w tradycji ludowej i literackiej*, pod red. M. Jakitowicz i V. Wróblewskiej, Toruń 2007.
- PUZYNINA J., *Notatki językowe: „Legenda”, „Studia Norwidiana” 17-18: 1999-2000*, s. 291-298.
- PUZYNINA J., *Słowo Norwida*, „Prace Językoznawcze”, Wrocław 1990.
- RATAJCZAK W., *List z butelki, czyli koniec epoki żaglowców*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka, t. IV: *Jaki Norwid?*, red. B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz, s. 193-205.
- RZOŃCA W., *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.
- SAWICKI S., *Norwida walka z formą*, Warszawa 1988.
- SAWICKI S., *Norwida wywyższenie tradycji*, „Studia Norwidiana” 8: 1990, s. 3-14.
- VICO G., *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, oprac. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1966.
- WÓJCICKI K.W., *Klechdy*, t. I, Warszawa 1837.
- ZIOŁOWICZ A., *We wspólnym świecie. Studia o myśli, wyobraźni i postawie społecznej Cypriana Norwida*, Kraków 2022.
- Złota legenda*, tłum. z łac. J. Pleziowa, wstępem, posłowiem i przypisami opatrzył M. Plezia, Warszawa 2000.

NORWIDOWSKIE LEGENDY

Streszczenie

Z literackim gatunkiem legendy łączy się zazwyczaj w badaniach prozatorskie utwory Norwida opatrzone takimi tytułami (koncepcja Juliusza W. Gomulickiego), napisane w latach 1858-1861 (*Garstka piasku, Bransoletka, Cywilizacja*). Podtytuł lub tytuł *legenda* pojawiał się jednak i częściej, i wcześniej w wierszach pisarza. Autorka uwzględnia w swoich interpretacjach cały korpus Norwidowskich tekstów nazwanych przez ich twórcę legendami. Konfrontuje ich kształt genologiczny ze średniowiecznymi legendami hagiograficznymi i podaniami ludowymi, pokazuje, jak poeta przekształcał źródłowe formy i jakie pytania stawiał w tych utworach. O ile wczesne poetyckie legendy wiążą się z antropologią literacką i historiozofią i mają wyraźne moralne przesłanie, to późniejsze paraboliczne nowele portretują współczesność Norwida, który ogląda swoje czasy w lustrze wartości przekazanych przez Biblię i hagiograficzne legendy. Z analiz zawartych w artykule wyłania się semantyczna niejednoznaczność tej nazwy gatunkowej; autorka wyodrębnia trzy znaczenia tego słowa obecne w utworach pisarza: dwa genologiczne i jedno historiozoficzne.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid; legenda; podanie; paraboliczna nowela; tradycja literacka; semantyka poetycka.

NORWID'S LEGENDS

Summary

The literary genre of legend is usually associated in research with Norwid's proseworks bearing such titles (conceptualised by Juliusz W. Gomulicki), written between 1858 and 1861 (*Handful of Sand, Bracelet, Civilization*). However, the subtitle or title *legend* appeared more frequently and earlier in the writer's poems. In her interpretations, the author takes into account the entire corpus of Norvidian Texas called legends by their creator. She confronts their genological shape with medieval hagiographic legends and folk tales, and show how the poet transformed the Skurce forms and what questions he posed in these works. – While the Elary poetica legends are linked to literary anthropology and historiosophy and have a clear moral message, the later parabolic novellas portray Norwid's contemporaneity as he views his times in the mirror of the values conveyed by the Bible and hagiographic legends. The semantic ambiguity of this genre name emerges from the analyses in the article; the author distinguishes three meanings of the word present in the writer's works: two genological and one historiosophical.

Keywords: Cyprian Norwid; legend; tale; parabolic novella; literary tradition; poetic semantics.

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK – prof. dr hab., badaczka i interpretatorka poezji XIX i XX wieku. W centrum jej zainteresowania znajduje się twórczość Norwida, której poświęciła liczne artykuły i książki autorskie (*Byron w twórczości Norwida* 1994, *Wobec tajemnicy i praw-*

dy. *O Norwidowskich obrazach „całości”* 1998, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach* 2010). Pisała także o twórczości Zygmunta Krasieńskiego, Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza i dwudziestowiecznej recepcji poetyckiej emigracyjnego romantyzmu polskiego oraz dzieła Norwida (w twórczości Zbigniewa Herberta, Karola Wojtyły, Stanisława Balińskiego, Tadeusza Różewicza). Współredaguje rocznik „*Studia Norwidiana*”, uczestniczy w pracach nad wydaniem krytycznym *Dzieł wszystkich* poety. Zawodowo związana z polonistyką Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, członkini zarządu Toruńskiego Towarzystwa Naukowego.

