

PIOTR CHLEBOWSKI

ORCID: 0000-0002-8585-2928

## LIST DO MICHALINY DZIEKOŃSKIEJ Z 19 WRZEŚNIA 1852

### LEGENDA

Punktem wyjścia moich analitycznych rozważań jest utrwalona po drugiej wojnie światowej błędna praktyka edytorska, odnosząca się do jednego z fragmentów listów Norwida, uznanego za osobny utwór o innej proveniencji rodzajowej i gatunkowej. Zmianie kwalifikacji genologicznej towarzyszyło rozpowszechnianie i utrwalanie tej zmienionej postaci tekstu czy też raczej tekstów. Po tej operacji funkcjonował on bowiem podwójnie. W formie pierwotnej i zarazem pełnej: jako list, a równolegle wyodrębniony fragment tego listu jako wiersz. Moim zamiarem w pierwszej kolejności będzie pokazanie, że przyjęty sposób pozyskania „nowego” utworu w poczet Norwidowskiej liryki nie tylko wydaje się wątpliwy, ale i niesłuszny, pozbawiony tekstologicznych podstaw. Następnie będę starał się przedstawić głównie na płaszczyźnie kompozycji, że list poety stanowi poprzez zagęszczenie językowe i semantyczne swoistą całość tekstową, przekraczającą doraźną i przygodną poetykę epistolograficzną. Stąd też moja wypowiedź nie rości sobie pretensji do pełnego rozpoznania tekstu w jego ogólnych oraz szczegółowych aspektach semantycznych, skupiając się przede wszystkim na zagadnieniach tekstologicznych i edytorskich. Nie znaczy to oczywiście rezygnacji z potrzeby rozpoznawania sensów, w tym także w ich aspektach historycznych, choć stale poczynaniom moim przyświecał cel praktyczny: jak powinien być wydawany interesujący mnie tekst Norwida.

#### 1.

W tomie pierwszym *Pism wszystkich* jako ostatni w bloku wierszy sprzed wyjazdu poety do Ameryki Juliusz Wiktor Gomulicki zamieścił *Legendę*. Jej tekst rozpoczyna się od słów: „Oto siedzi na tronie Królowa”, a kończy słowami:

„I obrócona jest książka, jakoby czytania period nastąpił...”. Przypadek to dość szczególny i osobliwy. Dlaczego? Oto bowiem ten utwór czy też precyzyjniej ten tekst nie zyskał pierwotnie statusu odrębności wołą autorską, lecz wołą edytora, a jeszcze przy tym edytor – przypuszczalnie wbrew intencji autora – narzucił mu inną od zakładanej czy też kreowanej genologiczną kwalifikację.

## LEGENDA

Oto siedzi na tronie Królowa w kolorach narodu. Po lewej stronie kądziel – Marta.

Po prawej stronie te lilie, które nie przędą, ale piękniejsze od Salomona w chwale swojej – Maria.

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

I doprzęda już do połowy...

I zadumała się...

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

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

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

(PWsz I, 212)

*Legenda* stanowi fragment listu Norwida do Michaliny Dziekońskiej, który opublikował po raz pierwszy Zenon Przesmycki w 1932 w nr 11 czasopisma „Droga”. Pięć lat później tekst został wydany w zbiorowej edycji spuścizny epistolarnej Norwida w ramach *Wszystkich pism po dziś w całości lub fragmentach odszukanych*<sup>1</sup>. Autograf, który znajdował się w Grodnie i na podstawie którego Miriam opracował i opublikował wymieniony list, przypuszczalnie zaginął w trakcie wojny. Edytor w komentarzu podał datę: „dnia 19 września, jak wskazuje na kopercie stempel pocztowy”<sup>2</sup>. Z innego fragmentu komentarza i przedrukowanego obok innego jeszcze listu wiadomo, że Przesmyckiemu chodziło o rok 1852.

W jaki zatem sposób i na jakich zasadach ów tekst, mający bez wątpienia walory literackie, znalazł się w tomie Norwidowskich wierszy? Decydowała tu, jak się wydaje, wyłącznie wola edytora; to on usamodzielił tekst, więcej: wyznaczył – jak zobaczymy – jego granice i nadał mu status poetycki, a ściśle: wskazał na jego wierszowy charakter.

Wprawdzie w liście do Dziekońskiej, w którym Norwid wyodrębnił tytułami dwie części: *Wstęp* oraz *Legendę*, dostrzec możemy fragment, w którym dochodzi do semantycznego oraz estetycznego zagęszczenia, jednakże wyznaczenie granic

<sup>1</sup> C. NORWID, *Wszystkie pisma po dziś w całości lub fragmentach odszukane*, t. VIII: *Listy. Część I (1-401)*, Warszawa 1937, s. 131-133.

<sup>2</sup> MIRIAM [Z. Przesmycki], *Przypis*, w: C. Norwid, *Dwa listy do Michaliny Dziekońskiej*, „Droga” 1932, nr 11, s. 940.

owego zagęszczenia nie jest ani proste, ani oczywiste, wbrew metatekstowym sygnałom delimitującym. Oto tekst listu Norwida według obowiązującej edycji naukowej *Dzieł wszystkich* poety:

WSTĘP

Że zrobiłem Pani chwilową przykrość – posyłam tę legendę – którą proszę porzucić gdzie na boku, a czytając nie myśleć naprzód, że proszę o odpowiedź, że mam cię najlżejszy niedobrowolności dla Pani, że *czegokolwiek bądź chcę od świata*, bo zaprawdę piszę to z błogością taką, jakiej życzyłbym najpotężniejszym i najbogatszym na świecie. Bo Bóg i Ojciec mój najdroższy nie zapomina nikogo na planecie – więc bywa, że jestem tak szczęśliwy jak mało dziś. A że zrobiłem Pani przykrość i wiem o tym, więc poświęcam Pani tę legendę.

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

LEGENDA

Przyjdzie taki czas, kiedy wiele rzeczy, które się wydaje, że nie wiedzieć co są, że oto są *brednie*, a po francusku mówiąc, że są *mystyczne 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 dalekim, Polski ani znając, malowała „Mater-Admirabilis”, wiedziała więcej o sprawie tej wedle Chrześcijaństwa niż wiele głów uczonych. A najszanowniejsza Matka M. jest nieskończenie wykwinnego 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 życia Marty w stronę Marii...

I dopręda 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 obrocona jest książka, jakoby czytania period nastąpił...

---

Kiedy to będą wiedzieć, to będą wiedzieć, że sztuka jest mnie 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 przy 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!*

---

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

Ale teraz – to nic – teraz kto to przeczyta, to albo powie: „cóż nowego?” – albo dla zabawki uradowania się myślą poduma o tym – albo powie: „dzieciństwo!”, w duchu nie mogąc zaprzeczyć, że tak jest. Albo mię policzy do tych zarozumiałców i wariantów, których już tyle wymarło w Polsce i za Polską... Albo powie (jeżeli jest du parti de l'ordre), że taki człowiek jest niebezpieczny, socjalista, i że dobrze by go zatracić powolnym prześladowaniem, bo to Pan Bóg tak czyni, chociaż Żydzi, dzieci tak w beczkach igłami natkanych tarzając, także mówią, że to przyjemnie Panu Bogu.

Ale kiedyś – tam – kiedyś...

Zobaczy Pani, jaki będę miał grób.

C. K. Norwid  
1852 roku, Paryż  
(DW X, 432-434)

Sygnaly czy też funktoiry wydzielaające w liście dwa wyraźne człony, zatytułowane: „Wstęp” oraz „Legenda”, legły u podstaw koncepcji, którą przyjął Gomulicki w tomie *Okruchy poetyckie i dramatyczne*. Uznał on, że środkowa część *Legendy*, zaczynająca się – raz jeszcze powtórzmy – od słów: „Oto siedzi na tronie Królowa” jest tym tekstem właściwym, *par excellence* literackim, więcej: poetyckim. Nazwał go „poemacikiem” [sic!]. Nie wyjaśniał motywów swego postępowania ani nie roztrząsał zasad podejmowanej decyzji, wprowadzając edytorski opis profilowany z góry podwójną tezą. Po pierwsze: należy usamodzielnic ten tekst, wyodrębnić go z listu. I po drugie: należy założyć, że jest to tekst poetycki; co miało uzasadniać tezę pierwszą, a zarazem tłumaczyć decyzję.

Sam poemacik wyróżniony jest w autografie oddzielnym wypośrodkowanym tytułem, po którym idzie swego rodzaju wprowadzenie prozą [...], inne aniżeli „Wstęp” do całego listu Norwida. Pod ostatnim wersetem poemaciku finalik graficzny (oddany w pierwodruku tzw. „szpicem”), pod którym następuje odrębny epilog prozą [...], również zakończony w autografie takimż finalikiem jak i sam poemacik<sup>3</sup>.

Opis jest formułowany w taki sposób, jakby Gomulicki widział autograf; pisze bowiem: „wyróżniony jest w autografie”. A przecież – jak podaje wyżej – dokument ten przypuszczalnie „przepadł w Grodnie w 1920 r., wraz z większą częścią archiwum adresatki”. Nic nie wskazuje – edytor nic na ten temat nie pisze – aby znał on ów rękopis, choć przecież wypowiedź formułuje tak, jakby miał go przed oczami. Opis typografii tekstu – oczywiście przy założeniu, że Przesmycki starał

<sup>3</sup> J.W. GOMULICKI, *Dodatek krytyczny*, w: C. NORWID, *Okruchy poetyckie i dramatyczne*, zebrał i oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1956, s. 206.

się w pierwodruku być jej wierny – nie stanowi tu jednak jakiegoś rozstrzygającego argumentu na rzecz wyodrębnienia. Do tego ów opis w ujęciu Gomulickiego został potraktowany tendencyjnie, tak jakby miał służyć owej tezie dążącej do usamodzielnienia fragmentu tekstu. Przesmycki – pierwszy wydawca listu Norwida do Michaliny Dziekońskiej – nie wspomina o żadnym finaliku, pomijając zupełnie absurdalność przymiotnikowego określenia „graficzny” w odniesieniu do rękopisu: choć istotniejsza wydaje się uwaga na temat ornamentacyjności lub ozdobności znaku. Faktycznie w miejscu, o którym pisze Gomulicki, pojawia się w pierwodruku szpic, ale skąd edytor pozyskał wiedzę, że ów szpic oddaje finalik, doprawdy trudno orzec. Miriam nic na ten temat nie pisze w komentarzu, ani nawet nie wysuwa takich sugestii, ani też nie wskazuje na to w jakimś innym miejscu. Typograficzny wywód Gomulickiego wydaje się po prostu fantazją.

Wszakże poważniejsza od domniemanego końca wydzielonego tekstu jest operacja edytorska przeprowadzona na wyznaczeniu początku poetyckiej *Legendy*. Otóż, po tym tytule – jak powiada edytor: „idzie swego rodzaju wprowadzenie prozą”. Tytuł zatem – zdaniem edytora – jakby nie obejmował owego wprowadzania, choć go przecież poprzedza. To tak, jakby tytuł poematu *Rzecz o wolności słowa* odnosił się wyłącznie do czternastu pieśni pisanych wierszem, a nie odnosił się do prozatorskiego wstępu. Nie trzeba chyba specjalnie przekonywać, że logika takiego wywodu, a co za tym idzie: logika postępowania, nie ma zupełnie sensu. Musiał Gomulicki jednak wyczuwać daleko posuniętą bezsensowność swoich działań, ponieważ w *Dzielach zebranych* opublikował *Legendę* wraz z owym „wprowadzeniem prozą”. Jednakże chcąc zaakcentować literackość, a nawet poetyckość opisowego fragmentu, „wprowadzenie” oddał *petitem*. Wyodrębnił zatem z listu do Dziekońskiej *Legendę*, przy czym jej pierwszą część po śródtytule (v. tytule), część identyfikowaną jako prozatorską, uznał za mniej ważną wobec tej drugiej, właściwej – w pełni chyba tożsamej z tytułem – oddanej krojem większym, jak wszystkie inne właściwe teksty Norwida w tomie. Jednakże w *Pismach wszystkich* z 1971 r. – o czym była mowa na początku – powrócił do swojej pierwotnej praktyki z tomu *Okruchy poetyckie i dramatyczne*: drukując pt. *Legenda* wyłącznie ekfrazę odnoszącą się do znanego fresku *Mater Admirabilis*, znajdującego się od 1844 r. w korytarzu rzymskiego klasztoru Sacré Coeur, Trinità dei Monti. W komentarzu znów pisał o poetyckości i symboliczności [sic!] opisu tego przedstawienia, i znów padła tu kwalifikacja gatunkowa: „poemacik prozą” (PWsz II, 355)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> W komentarzu w *Dzielach zebranych* Gomulicki określa wyizolowany fragment listu Norwida jako wiersz, choć zarazem sygnalizuje tu swoje wahanie w zakresie nomenklatury: „Wiersz Norwida – a właściwie poemat prozą, będący pod względem formy czymś pośrednim pomiędzy jego *Monologiem* [...] a wierszem *Na zgon Józefa Zaleskiego* [...] – stanowi z jednej strony inte-

Określenie dziwnie osobliwe. Wydzielony fragment nie ma przecież dużych rozmiarów (stąd niefortunne zdrobnienie). Odwrotnie: jest tekstem niewielkim, pozbawionym narracyjności na rzecz deskrypcji. Oczywiście w historii literatury, w tym bliskiej czasowo Norwidowi, nie brakuje utworów operujących wyłącznie lub niemal wyłącznie opisem, zaliczanych przy tym do poematów opisowych, ale cechuje je znaczny rozmiar i zgoła rozległy przedmiot zainteresowania. Oczywiście poetyka romantyczna czy poromantyczna nierzadko zderzała rozmiar z wagą i znaczeniem podejmowanego tematu, budując napięcie na linii: temat – forma, jednakże trudno w tym przypadku rozpoznać ten typ strategii. A może zatem Gomulickiemu chodzi o takie zagęszczenie semantyczne i formalne tekstu, które prowadzi od prozy w stronę poezji? Przypuszczam, że właśnie tak. Dostrzegł on – co było cenne – skupienie pewnych cech językowych oraz strukturalnych, które mają wyraźnie funkcję naddaną w stosunku do epistolarnego komunikatu, ale żeby ujmować ją jako „poezję”, to wydaje się sporym nadużyciem w stosunku do tekstu i związanych z nim autorskich intencji. Bez wątpienia Norwid zwiększył stopień organizacji przekazu, choćby poprzez separację poszczególnych jednostek syntaktycznych, czyli zdań. Zwracają uwagę konstrukcje, organizujące przebieg refleksji: „Oto siedzi”, „po lewej”, „Po prawej” w części pierwszej oraz anaforyczne „I” z następującym po niej czasownikiem lub wyrażeniem czasownikowym pojawiającymi się w pięciu kolejnych wersach – części drugiej. Zwłaszcza anafora wprowadza rytm, obrazowo oddający czynność przedzenia, opartą na powtarzalności gestów wykonywanych przez „Prządkę”. Więcej jeszcze: każde zdanie tego fragmentu zostało graficznie wyodrębnione jako osobna jednostka, osobne ogniwo składniowe. Bez wątpienia to wzmacnia siłę przedziałów składniowych. Natomiast paralelizmy oraz utożsamienie jednostek syntaktycznych z jednostkami obrazowymi wpływa na wypuklenie członowania składniowo-intonacyjnego wypowiedzi (deskrypcji) i podkreśla strukturalną odrębność odcinków. A zatem inny podział niż w zwykłej prozie. Ale znów: czy tenże podział tworzy wiersz, tworzy poezję? Wedle zasady: wiersz odróżnia od prozy to, że jest wypowiedzią inaczej członowaną. Ale wówczas każdy gest recytatorski czy stylizacyjny należałoby uznać za tworzenie poezji<sup>5</sup>. Czy fakt, że ułożenie tekstu prozaicznego w wersy – zdań w wersy – na tyle zmienia struk-

---

resujący utwór poetycki, odbicie tych samych natchnień maryjnych, którym zawdzięczamy napisaną o parę miesięcy wcześniej *Litanie* [...], z drugiej zaś oryginalną próbę »ikonologiczną«, a mianowicie próbę symbolicznego odczytania treści obrazka, na którym jego autorka odmalowała Matkę Boską siedzącą w fotelu [...].” (J.W. GOMULICKI, *Komentarz*, w: C. NORWID, *Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. II: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966, s. 440).

<sup>5</sup> Wykorzystuję tu tok wyводу S. Sawickiego zastosowany przy rozgraniczeniu pojęć: proza – wiersz, zob. tenże, *Wokół opozycji: wiersz – proza*, w: tegoż, *Poetyka – interpretacja – sacram*, Warszawa 1981 s. 19-23 i in.

ture wypowiedzi w interesującym nas fragmencie listu, że staje się ona wierszem? Oczywiście poważne wątpliwości budzi w tym przypadku termin wers. Trudno bowiem udowodnić, że tak poeta chciał traktować wyodrębnione jednostki. Na pewno mamy tu do czynienia z separacją syntaksy, ale samo wyodrębnienie zdań – narzucające faktycznie inny porządek wypowiedzi – nie czyni je wersami. A całość wypowiedzi nie czyni wierszem, a tym bardziej – poezją. Nie mamy tu do czynienia z sytuacją analogiczną jak przy wierszu zaczynającym się od słów: „Przez nowożytnie plemiona” czy przy *Mojej piosnce* [II]. Ten pierwszy pochodzi z listu poety do Józefa Komorowskiego (z 6 września 1853), a drugi z listu do Marii Trębickiej (z 21-23 września 1853). W obu przypadkach nie ma wątpliwości, że faktycznie mamy do czynienia z wyodrębniającym się względem przekazu epistolarnego tekstem, co sygnalizuje nadawca poprzez funktery wprowadzające i zarazem izolujące. To pierwszy z wymienionych przypadków. I przypadek drugi: tekst wiersza pozbawiony jest związków kompozycyjnych i semantycznych (przynajmniej bezpośrednich) z przekazem listowym.

## 2.

Popatrzymy teraz na rzecz całą od strony epistolografii, a zatem od strony oryginalnego źródła przekazu. Przesmycki nie traktował *Legendy* jako tekstu odrębnego względem całego listu Norwida do Michaliny Dziekońskiej. Inaczej Gomulicki: wyodrębniając ekfrazę jako wiersz, jednocześnie wprowadził nowe typograficzne rozwiązania do listu, które dodatkowo motywowały jego tekstologiczne zabiegi: wzmacniały podjęte decyzje edytorskie. Tak należy odczytywać wydzielanie ekfrazy asteriskami w liście. O ile gwiazdkę po słowach „czytania period nastąpił...”, a przed zdaniem: „Kiedy to będą wiedzieć [...]” można uznać za typograficzny ekwiwalent tzw. szpicu, zastosowanego w pierwodruku, o tyle wprowadzenie przez Gomulickiego takiej samej gwiazdki przed zdaniem: „Oto siedzi na tronie Królowa [...]” za typograficzne (semantyczne) nadużycie, niczym nie uzasadnione w konfrontacji z pierwodrukiem. O sugestywności i konsekwencjach takiego kompozycyjnego posunięcia może świadczyć interpretacyjny tekst Waldemara Smaszca, opublikowany na łamach „Poezji” z 1983 r., poświęcony *Legendzie*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Wydzielanie i traktowanie ekfrazy z listu Norwida do Michaliny Dziekońskiej jako osobnego poetyckiego tekstu – zapoczątkowane przez Gomulickiego – zostało utrwalone i zadomowiło się w świadomości norwidologów. Świadczy o tym choćby interpretacyjny komentarz Dominiki Wojtasińskiej zamieszczony w jej monografii poświęconej Norwidowskiemu pojęciu „kobiety zupełnej”. Badaczka wręcz pisze tu o *Legendzie* jako „utworze przesłanym Michalinie Dziekońskiej w liście z września 1852 roku” (zob. teźże, *O koncepcji kobiety „zupełnej” w pismach Cypriana Norwida*, Toruń 2016, s. 147), co wprowadza w błąd odbiorcę, który mógłby sądzić, że tekst jest to

Komentator – podążając tropem Gomulickiego – architektoniczny układ uznaje za oczywisty i za oryginalnie autorski, a nie edytorski, choć zarazem wskazuje na pewne trudności, jakie rysują się między częściami wyodrębnionymi przez Norwida „nagłówkami pisanymi wersalikami” a rzeczywistym sygnalizowanym graficznie (np. asteryskami) podziałem dokumentu:

Interesujący nas utwór został wprawdzie wydzielony wyraźnie z treści samego listu, ale przecież sprawa nie wydaje się bynajmniej prosta. Cały tekst autor podzielił na pięć części, z tym, że istnieje również inny podział, wprowadzony przez nagłówki pisane wersalikami: WSTĘP i LEGENDA. Drugi z nich to właśnie tytuł omawianego tu wiersza, nie został jednak umieszczony bezpośrednio nad tekstem. Układ graficzny może sugerować, iż tytuł ten dotyczy czterech części listu. Już powierzchowna lektura pozwoli nam na wyłączenie z tej części ostatniej części ze względu na jej *stricte* prywatny charakter („...tu Pani piszę na pamiętkę...” itp.). Ale pozostałe trzy części wydają się tworzyć pewien układ zamknięty, dość charakterystyczny dla autora *Vade-mecum*<sup>7</sup>.

Wskazawszy na kłopoty Gomulickiego z wydzieleniem i określeniem ostatecznego kształtu *Legendy* Smaszcz raczy nas dość dziwną, by nie powiedzieć przewrotną, konkluzją (prowadzoną pod włos Norwidowych przekonania):

[...] myślę jednak, że na tej „redukcji” sam wiersz nie tylko nie stracił, ale przeciwnie, odezwany od kontekstu, zyskał na uniwersalności i może być omawiany jako przykład rzadkiej w twórczości Norwida liryki czystej<sup>8</sup>.

Nie wiem, co kryje się pod hasłem „liryki czystej”, bo krytyk tego nie wyjaśnia. Ale wiem, że pisząc z atencją na temat owej „redukcji” Gomulickiego, jakby zignorował nie bez ironii wybrzmiewające słowa z „*Ad leones!*”: „Redakcja nie jest *telefonem* [...]. REDAKCJA JEST REDUKCJĄ.....” (DW VII, 214). Dlatego ten mechanizm samowolnego wyłączenia, „redagowania” przez „redukowanie” słusznie podważył Adam Cedro, zwracając przy tym uwagę na wadliwość metodologicznych podstaw:

Wydaje się, że mamy do czynienia z niezbyt poprawnym metodologicznie chwytem wrywania utworu z najbliższego mu kontekstu po to tylko, by „pasował” on do wcześniejszych zało-

---

jakiś osobny, dołączony do listu Norwida tekst poetycki zatytułowany *Legenda*. Wojtasińska proponuje przy tym nieco inny wariant – w stosunku do Gomulickiego – gatunkowej kwalifikacji wydzielonego fragmentu, podtrzymując wszakże jego poetycki status. Nazywa ową ekfrazę „poetycką medytacją” (tamże s. 148).

<sup>7</sup> W. SMASZCZ, *Trzy analizy*, „Poezja” 1983, nr 4-5, s. 177.

<sup>8</sup> Tamże.



żeń interpretującego – w tym przypadku wyizolowany opis poetycki ma stać się przykładem „poezji czystej” [?]. Teza to zbyt pochopna – przynajmniej wobec *Legendy*<sup>9</sup>.

Na marginesie warto zwrócić uwagę, że Smaszcz poprzedzając swój komentarz przedrukiem całego listu Norwida do Michaliny Dziekońskiej wyodrębnił, wprowadzając tzw. światło, dwie inne linijki tekstu, poprzedzające sygnaturę poety. Uczynił to nawet wbrew edycji Gomulickiego w ramach *Pism wszystkich*, gdzie fragment:

Ale kiedyś – tam – kiedyś...  
Zobaczy Pani, jaki będę miał grób.  
(PWsz VIII, 181)

nie uzyskał (zgodnie z lekcją pierwodruku Miriama) typograficznej i kompozycyjnej odrębności. W ten sposób Smaszcz nie tylko dążył do aksjologicznego wypuklenia finału całego tekstu, ale także na zasadzie ekwiwalencji zmierzał do wprowadzenia go – na podobnych zasadach co wspomniany opis fresku – w przestrzeń poetyckości. Przytoczone wyżej dwa wersy – ponownie poprzez członowanie i wyizolowanie z otocza – stają się krótkim wierszem, co ma zapewne dodatkowo umotywować wyodrębnienie centralnej ekfrazy. Paradoks takiego postępowania polega na tym, że zasada serialności zjawiska w obrębie tej samej jednostki tekstowej (listu), tylko osłabia motywację wydzielenia poprzedniego fragmentu: pokazuje bowiem przenikanie różnych żywiołów gatunkowych i rodzajowych w przekazie. Działa zatem na rzecz jego całości. Pozwala na rozpoznanie struktury przekazu jako wielopostaciowej i różnorodnej: heterogenicznej.

Adam Cedro uznając za niewłaściwie, a nawet błędne działania edytorskie Gomulickiego wobec listu Norwida (podtrzymywane i wzmacniane we wspomnianej lekturze Smaszcza), starał się podejść do zagadnienia w sposób pragmatyczny. Nie wykluczając, że *Legendę* można „traktować jako wypowiedź obejmującą całość listu” (ściśle jego części zaczynającej się od tytułu: *Legenda*), zarazem podkreślał:

[...] natomiast przy ewentualnym oddzielnym publikowaniu mieszczącego się w jej wnętrzu opisu najlepiej zrezygnować z takiego tytułu, a poprzestać na oznaczeniu utworu incipitem. Posłużyć się też można określeniem innym (np. *Z Legendy*), zaznaczając przy tym, że taki tytuł pochodzi od edytora<sup>10</sup>.

Z tej rady skorzystał skrzętnie Stefan Sawicki, który publikując poetycki opis *Mater Admirabilis* w przygotowanym przez siebie tomie wierszy religijnych Norwida oznaczył go właśnie incipitem, a nie tytułem: *Legenda*. Uczony przy tym wyjaśniał:

<sup>9</sup> A. CEDRO, O „Legendzie” Cypriana Norwida, „Studia Norwidiana” 9-10: 1991-1992, s. 98.

<sup>10</sup> Tamże, s. 99.

Decyduję się na tytuł incipitowy, gdyż *Legenda* (przyjęta jako tytuł przez J. W. Gomulickiego) odnosi się w liście Norwida do Michaliny Dziekońskiej (19 IX 1852), skąd pochodzi ten tekst, do większej całości. Zwrócił mi na to uwagę A. Cedro<sup>11</sup>.

Sądzę wszakże, że sprawa tytułu – choć niezwykle ważna i jak widać kłopotliwa – nie stanowi w tym przypadku najważniejszego problemu. Ten łączy się przede wszystkim z próbami wyodrębniania fragmentu listu Norwida do Dziekońskiej. Wprost: wyrywania go z macierzystego środowiska. Czy w ogóle oddzielne publikowanie opisu fresku ma sens? Dopuszczają to – poza Miriamem – właściwie wszyscy wymienieni w toku wywodu uczeni i edytorzy. Przede wszystkim Gomulicki i Smaszcz, ale także Sawicki i Cedro. Ci pierwsi nie mają problemu z manipulacją edytorską związaną z tytułem. Kolejni dwaj dostrzegając nadużycie wobec tekstu, zarazem postulują inne wyjście, a mianowicie, incipit lub przeformułowanie: *Z Legendy*, choć właściwie powinno być: *Z „Legendy”* albo jeszcze słuszniej: [*Z „Legendy”*]. Wszyscy uznawali, że poetycki opis nie tylko stanowi centralny element wypowiedzi Norwida, lecz jest przy tym względem niej elementem odrębnym. Samodzielnym tekstem.

## 3.

Warto bliżej przyjrzeć się otoczu deskrypcji Norwida, aby przekonać się o jej strukturalnej i semantycznej zależności od pozostałych partii listu. Początkowe fragmenty części zatytułowanej *Legenda* odsłaniają przekonanie nadawcy – ujęte w trybie futurum – dotyczące właściwego rozumienia i rozpoznania wartości religii, powszechnie podważanego we współczesnym mu świecie (jak choćby w oświeconej Francji). Stanowią one wstęp do zagadnienia: rzeczywistość – religia, ujętego na płaszczyźnie sztuki. Prowadzą wprost do centralnie usytuowanego w liście opisu fresku *Mater Admirabilis*. Zarysy problemów (czy jak się mówiło w czasach Norwida: problematów) poprzedzających deskrypcję mają stosowne odpowiedniki w formie twierdzeń uogólniających, pojawiających się po ekfrazie. Między poszczególnymi elementami wyłaniającej się retorycznej konstrukcji: tezami – ikonograficznym exemplum – wnioskami-uogólnieniami zachodzi nie tylko istotna kompozycyjna symetria, ale także zasada logiki wywodu, dla którego każdy z tych elementów jest niezbędny, zaś rezygnacja z któregokolwiek z nich nie tylko zaburza stabilność konstrukcji, ale podważa jej sens.

---

<sup>11</sup> S. SAWICKI, [Komentarz], w: C. NORWID, „*Nie są nasze – pieśni nasze*”. *Wiersze religijne*, wybór, wstęp, komentarz S. Sawicki, Kielce 2021, wyd. 2, s. 96. Wyd. pierwsze pochodzi z 1991.

Przyjdzie taki czas, kiedy wiele rzeczy, które się wydaje, że nie wiedzieć co są, że oto są brednie, a po francusku mówiąc, że są *mistyczne gadania próżniaka* [...]. (DW X, 432)

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. (DW X, 433)

Wtedy ludzie będą wiedzieli, że zakonnica, co tam oto sobie w Rzymie dalekim, Polski ani znając, malowała „Mater-Admirabilis”, wiedziała więcej o sprawie tej wedle Chrześcijaństwa niż wiele głów uczonych. (DW X, 432)

A jak będą wiedzieć nie dla zabawki, jak dziś, ale dla prawdy, to *tak* stanie sztuka przy progu Kościoła, obrzucając mury i kupolę jego bluszczem lekkim. (DW X, 433).

A najszanowniejsza Matka M. jest nieskończenie wykwintnego smaku osobą i wielką znawczynią w rzeczach najgłębszej estetyki. Mój Boże! ta prosta Matka, co tak lubi kapustę sadzić...? (DW X, 432)

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!* (DW X, 433)

W partii tekstu opartego na uogólnieniach bezpośrednio poprzedzającego poetycki opis fresku Norwid zarysowuje trzy wątki refleksji. Pierwszy wskazuje na fałszywe widzenia religii jako „bredni” lub „mistycznej gadaniny próżniaka”. Drugi mówi o właściwym rozpoznawaniu rzeczywistości poprzez sacrum. Trzeci ujawnia wartość estetyczną sztuki sakralnej czy też religijnej, której źródłem jest dookólna rzeczywistość. Zarysowującym się na wstępie zagadnieniom odpowiadają symetrycznie ujmowane konkluzje, sformułowane po opisie. Po pierwsze: wszyscy rozpoznają sens i istotę religii, gdy „będą wiedzieć, że sztuka jest mniej lub więcej dojrzałym widzeniem” (DW X, 433). Po drugie: „dojrzałe widzenie” służące prawdzie podnosi sens i wartość sztuki, która stanie „przy progu Kościoła, obrzucając mury i kupolę jego bluszczem lekkim”. Po trzecie: związek sztuki z rzeczywistością tego świata i rzeczywistością sacrum odsłania jej praktyczny wymiar: kieruje w stronę pracy, a ta z kolei prowadzi ku wolności, co wybrzmiewa znanymi tezami zarysowanymi w *Promethidionie*:

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!* (DW X, 433)

Logiczne i retoryczne relacje, jakie łączą wskazane przed chwilą partie *Legendy*, rozciągają się także na część deskryptywną, uznawaną od czasu Gomulickiego za odrębną (a przy tym poetycką). Otóż, opis silnie uwypukla alegoryczną interpretację trzech przedmiotów – adekwatnie zresztą do fresku – lilii, kądzieli oraz księgi. Dwa pierwsze symbolizują dwie postawy: *vita contemplativa* oraz *vita activa*, co stanowi aluzję do Ewangelii św. Łukasza, do sceny spotkania Jezusa z dwoma

siostrami Łazarza: Marią i Martą. Zwracał już na to uwagę Cedro słusznie przy tym krytykując pomysły interpretacyjne Gomulickiego, który w liliach i postawie Marii widział sztuki piękne, a kądziel (postawę Marty)<sup>12</sup> identyfikował z pracą. Zapewne wnioski te edytor formułował na zasadzie kojarzenia i łączenia opisanych atrybutów z pojęciami, które Norwid wprowadzał w przed chwilą omawianych uogólniających konkluzjach. Na marginesie warto zauważyć, że jeśli edytor *Pism wszystkich* kojarzył relacje, jakie łączyły deskrypcję z konkluzjami, to jego teza o odrębności opisu względem innych partii tekstu wydaje się nie tylko problematyczna, lecz tendencyjna: motywowana z góry przyjętymi założeniami. Wróćmy wszakże do wyводу Cedry, podkreślającego wyjątkowość Norwidowskiego ujęcia *Mater Admirabilis*:

Należy podkreślić, że odwołanie się do Ewangelii Łukasza (10, 38-42) jest najbardziej oryginalnym momentem tej interpretacji wizerunku. Norwid bowiem nie idzie tutaj ani za potoczną, ani za tradycyjną wykładnią symboliki wrzeciono i kądzieli, odwołującą się do poematu o dzielnej niewieście z Księgi Przysłów (31, 13-24). Proponuje odczytanie inne, lecz również oparte na Biblii. Autorska opcja postuluje określony kierunek „przędzenia” aktywności życiowej, splatania jej z niemi kontemplacji, bogacącej duchowy wymiar człowieka. Podkreśleniu wartości *vita contemplativa* służy zreczenie wyprowadzona parafraza słów Jezusa (Mt 6, 28-29; Łk 12, 27), określających, na czym polega piękno lilii, „które nie przędą”.

[...]

Wartość znaczeniowa tradycyjnych motywów maryjnych zostaje rozszerzona i wzbogacona poprzez oryginalne wykorzystanie kontekstu biblijnego, poprzez potraktowanie tych przedmiotów jako znaków upodmiotowionych postaw, nie zaś – jak chce Gomulicki – jako pojęć abstrakcyjnych (praca, sztuki piękne), określających niektóre dziedziny ludzkiej aktywności<sup>13</sup>.

Kwestię oryginalności Norwidowskiej interpretacji należałoby poddać krytyce. Alegoryczna egzegeza atrybutów lilii i kądzieli zaproponowana przez poetę wydaje się nacechowana znaczną dozą dowolności. Nie są to przecież motywy – jak powiada Cedro<sup>14</sup> – ale atrybuty, co wprowadza ograniczenia znaczeniowe i konwencjonalne. Lilia oraz kądziel w ikonografii Maryjnej łączy się z utrwalonym ukła-

<sup>12</sup> Ciekawe, że w opisie Norwid wymienia kądziel pomijając wrzeciono, choć zarazem podkreśla samą czynność przędzenia, co zapewne w domyśle musi zakładać – zgodnie z przedstawieniem na fresku – obecność tych dwóch przedmiotów. Obecna między nimi nić – to oczywiście nić żywota ludzkiego. Św. Augustyn wskazuje: „[...] spójrzcie na dwa przedmioty do przędzenia: kądziel i wrzeciono. Na kądzieli jest namotana wełna, która po wyciągnięciu w nić przechodzi na wrzeciono. To, co zatknięte zostało na kądzieli, ma się dopiero dokonać, to zaś, co nawinięte zostało na wrzeciono, już się dokonało. Twoje więc dzieło jest na wrzecionie, nie na kądzieli. Na kądzieli bowiem znajduje się to, czego dokonasz, na wrzecionie zaś to, co uczyniłeś” (cyt. za: D. FORSTNER OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Tużczyński, wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 404).

<sup>13</sup> A. CEDRO, *O „Legendzie” Cypriana Norwida*, s. 105-106.

<sup>14</sup> Tamże, s. 105 i in.

dem odniesień<sup>15</sup>. Norwidowe dość niespodziewane odczytanie, właściwie łamiące dotychczasową praktykę w sztuce, motywowane było przede wszystkim refleksją ogólną kierowaną do Dziekońskiej na temat sztuki chrześcijańskiej i artysty chrześcijańskiego: zasadnicza myśl modelowała (co dość częste w praktyce Norwida) exemplum. Przykład w retorycznym postępowaniu poety ulega daleko posuniętym odkształceniom realizowanym pod ciśnieniem ogólnej myśli. W tym przypadku jej sens jest dość oczywisty: miarą dojrzałości artysty chrześcijańskiego jest jego biegłość i doskonałość warsztatowa połączona z doskonałością duchową. W takim właśnie porządku: od czynności (aktywności) do kontemplacji, co silnie podkreśla drugie zdanie opisu: „A Królowa-Korony-Polskiej przędzie nić czynnego życia Marty w stronę Marii...”<sup>16</sup>. Maryja z rzymskiego fresku jest nazwana przez Norwida „Przędką”, zaś w poprzednim liście do Dziekońskiej – zapowiadającym nadesłanie tekstu ze znajdującą się w nim *Legendą* – poeta mówi o „Najdziwniejszej-Przędce”<sup>17</sup>, nawiązując do utrwalonego łacińskiego tytułu: *Mater Admirabilis*<sup>18</sup>.

Norwid przy swej deskryptywnej egzegezie sięga po refleksję silnie zakorzoną w tradycji chrześcijańskiej od czasów Grzegorza Wielkiego, który doskonałość życia ludzkiego rozpatruje w dwóch harmonijnych wymiarach: *action* oraz

<sup>15</sup> Lilia stale kojarzona jest w sztuce i szerzej w kulturze jako symbol czystości Maryi. Bywa także odczytywana jako obraz Kościoła. Każdziel zaś oraz wrzecziono jako symbole kobiecości oraz pracy. zob. D. FORSTNER OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 187-189 oraz 402-404.

<sup>16</sup> Pojawiający się w opisie Norwida tytuł Maryi, tzn. Królowa Korony Polskiej, którym się tutaj zupełnie nie zajmuję, wymagałby osobnego wyjaśnienia. Sporo miejsca poświęcił wątkowi narodowemu – tak uwypuklanemu przez Norwida – Adam Cedro w swoim artykule. Wydaje się wszakże, iż jego egzegeza obecności wątków narodowych, których właściwie trudno dopatrzeć się na samym fresku, choć może kierunkowo słuszna wymagałaby jeszcze dokładniejszego, zwłaszcza w zakresie kontekstów historycznych oraz plastycznych (dotyczących tego okresu), omówienia. Zob. i por. A. CEDRO, *O „Legendzie” Cypriana Norwida*, s. 107-110.

<sup>17</sup> Podjęty na fresku temat „Matka Boska Przędka” był w sztuce XIX w. dość popularny i łączył się z charakterystyczną dla tamtego czasu religijnością i sposobami jej ukazywania w plastyce: przedstawiano w niej Boga i świętych jak zwykłych ludzi w życiu i w trakcie codziennych zajęć. Stąd to wyjątkowe napięcie, jakie rodzi się między królewskim nimbem i tytułem Maryi a wykonywaną przez nią pracą uznaną wówczas za typowo kobiecą – przędzeniem. Odwoływano się tu do znacznie starszego, średniowiecznego tematu: Maryja tkająca suknię dla Chrystusa, choć wpisywano nieco inną treść. Mogło to być także nawiązanie do tego samego tematu – popularnego zwłaszcza w sztuce Hiszpańskiej XVII w. – z młodą Maryją tkającą sukno na Zasłone Przybytku, która rozdarła się w trakcie śmierci Chrystusa. Jednym ze źródeł inspiracji była w tym przypadku apokryficzna *Protoewangelia Jakuba* (zob. *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. ks. M. Starowieyski, t. I. Część I, Lublin 1986).

<sup>18</sup> Według Gomulickiego tekst listu (wraz z *Legendą*) miał być swoistym rewanżem za nadesłaną pocie przez Dziekońską latem 1852 r. palmę, którą miał nazwać „Najdziwniejszą-Piastowniczką”. W liście z 10 sierpnia anonsował adresatce „Najdziwniejszą-Przędkę” (zob. DW X, 425).

*contemplatio*. Związek między tymi formami życia oraz podporządkowanie się im zapewnia człowiekowi *bonus ordo vivendi*. Grzegorz ujmuje obie jako całość. Pełnią życia ludzkiego: *vita activa* staje się drogą do *vita contemplativa*<sup>19</sup>. Oczywiście wszelkie trudności wynikające z zachowania równowagi między obu formami egzystencji – zawsze kruchej i niepewnej – są wynikiem grzechu pierwotnego. Jest to także koncepcja zakładająca, że życie chrześcijańskie nie jest statyczne, ale na wskroś dynamiczne. Znamienny jest dla myśli Grzegorza kierunek ludzkiego wysiłku: od *activa* do *contemplativa*<sup>20</sup>. Taką właśnie relację między atrybutami rozpoznaje Norwid na fresku *Mater Admirabilis*. Maryja przędzie – powtórzmy – nić „czynnego życia Marty w stronę Marii”. Odpowiedź na pytanie, dlaczego Norwid akcentuje ten właśnie kierunek, odnajdziemy w teologicznej refleksji Grzegorza Wielkiego na temat rozwoju osoby ludzkiej:

Zdaniem Grzegorza akty życia czynnego należą do życia kontemplacyjnego wtedy, gdy człowiek uważa życie aktywne za drogę do kontemplacji. Życie aktywne bowiem zostaje w wysokim stopniu podniesione i uwzniośnione, jeżeli odbywa drogę w kierunku wolności duchowej, zajmując się nie tylko rzeczami doczesnymi, lecz także wiecznymi. W stosunku do życia kontemplacyjnego, życie aktywne zajmuje pierwszorzędne znaczenie, co podkreśla używana często przez papieża zasada: „Actionis namque tempu Primus est, contemplationis extremum”. Pierwszeństwo, jakie Grzegorz przypisuje życiu aktywnemu, należy rozumieć w ten sposób, że dzięki życiu aktywnemu człowiek oczyszcza się od swoich błędnych postaw<sup>21</sup>.

Ideąłem wydaje się zatem zharmonizowanie życia czynnego z kontemplacyjnym, a wzorem dla Grzegorza Wielkiego jest tutaj św. Paweł. Natomiast doskonałe powiązanie obu form życia zaistniało i spełniło się w Chrystusie, który „jako kamień węgielny w sobie samym ukazał przykład zjednoczenia życia aktywnego i kontemplacyjnego. I chociaż życie kontemplacyjne wybiega daleko poza życie ak-

<sup>19</sup> Refleksję na temat jedności życia czynnego i kontemplacyjnego można znaleźć już u Klemensa Aleksandryjskiego oraz Orygenesusa (zob. H. WÓJTOWICZ, *Kontemplacja i działanie u Ojców Kościoła*, w: *Kontemplacja i działanie*, red. ks. W. Słomka, Lublin 1984, s. 60 i in.). Obaj traktowali je jako ściśle związane ze sobą elementy prowadzące do zjednoczenia z Bogiem. Już po Grzegorz Wielkim tę myśl rozwija św. Augustyn w *Soliloquiach* (zob. Św. AUGUSTYN, *Soliloquia i inne dialogi o duszy*, przekł. A. Świderkówna, Warszawa 2010, s. 207 i nast.).

<sup>20</sup> Zasadę, iż życie aktywne jest koniecznym warunkiem życia kontemplacyjnego, podkreślał później św. Tomasz z Akwinu (zob. M. PŁOTKA, *Tomasz z Akwinu o życiu czynnym i kontemplacyjnym*, „Rocznik Tomistyczny” 5: 2016, s. 189-202). Zob. także i por. ks. St. URBAŃSKI, *Kontemplacja i działanie w życiu chrześcijanina*, „Roczniki Teologiczne” 45: 1998, z. 5, s. 31-47.

<sup>21</sup> Ks. St. SOJKA, *Przedchrześcijańskie „actio” i „contemplatio” a „vita activa” i „vita contemplativa” u św. Grzegorza Wielkiego*, „Vox Patrum” 6: 1986, z. 10, s. 23.

tywne, to jednak Syn Boży, który stał się człowiekiem, pogodził je ze sobą, gdyż prowadził i jedno, i drugie”<sup>22</sup>.

Gregorius Magnus, podążając za św. Augustynem, gdy ilustruje obie formy życia ludzkiego, powołuje się na wspomnianą scenę z Ewangelii św. Łukasza o Marii i Marcie. Pierwsza z niewiast jest symbolem życia kontemplacyjnego, druga – aktywnego. Według interpretacji Grzegorza – co niezwykle ważne i źródłowe dla Norwidowskiej egzegezy *Mater Admirabilis* – obie kobiety wybrały dobrą drogę, przy czym sposób życia Marii wydaje się lepszy, bo trwa w wieczności, zaś aktywne życie musi skończyć się wraz z końcem życia doczesnego. Ale zarazem kontemplatywność może się realizować i spełniać wyłącznie na drodze aktywności.

Norwidowski opis zwraca uwagę na trzeci z atrybutów – księgę. Na fresku znajduje się ona na pierwszym planie, leży otwarta w koszu, odwrócona grzbietem do góry „jakoby czytania period nastąpił...” – dopowiada poeta (DW X, 432). Gomulicki ten atrybut odczytuje jako „obraz biblijny zaczerpnięty z Apokalipsy (V 1-9)”, odnoszący się do „księgi historii”, która – jego zdaniem – „otworzyła się właśnie, aby wyczytano z niej prawdę o wzajemnym stosunku pracy i sztuki, domagającą się rychłego i sumiennego realizowania”<sup>23</sup>. Ten nader dowolny i oparty na skojarzeniach związanych z ikonografią Maryjną trop podważał Cedro. Wątpił on – co było konsekwencją traktowania przedmiotów na fresku nie jak atrybutów, ale jak motywów – w alegoryczną wykładnię kluczowych elementów przedstawienia. Sygnałem takiego traktowania księgi są pozostałe atrybuty, towarzyszące figurze Maryi: wprost i jednoznacznie określone w trybie alegorezy przez Norwida. Dalej badacz dopowiada:

W ikonografii maryjnej książką taką jest na ogół Pismo święte, w scenach Zwiastowania przedstawiane często w postaci księgi otwartej na mesjańskim prorocत्वie Izajasza (7, 14). „Period czytania” stanowiły zatem istotne dopełnienie zidentyfikowanych wcześniej postaw, zaś wyróżnione przez poetę atrybuty (kądziel, lilie i leżąca na podporządku książka), razem wzięte, wyznaczałyby trzy główne wymiary przestrzeni, w której dojść może do osobowej „pełności rozwinięcia”<sup>24</sup>.

Skojarzenie z Pismem świętym poprzez domniemaną scenę Zwiastowania nie tylko nie odnajduje potwierdzenia w przedstawieniu, ale także we wcześniej formułowanych słusznych ustaleniach zawartych w tym samym artykule:

Wizerunek [...] należałoby zaliczyć raczej do grupy przedstawień podejmujących temat Dzieciństwa Maryi. Wydaje się, że stanowiąc pewną syntezę przekazywanych przez tradycję i iko-

<sup>22</sup> Tamże, s. 37.

<sup>23</sup> J.W. GOMULICKI, *Komentarz*, w: C. NORWID, *Dziela zebrane*, t. II, s. 442.

<sup>24</sup> A. CEDRO, *O „Legendzie” Cypriana Norwida*, s. 107.

nografię treści, ujawnia aspekt nowy; obejmując poszczególne typy przedstawień wczesnego okresu życia Maryi (Nauczanie, Wstąpienie do świątyni), pokazuje je w ich czasowej konsekwencji, jako elementy integralnie włączone w ostatecznie uformowaną i dojrzałą do podjęcia przygotowanej przez Boga misji osobowości<sup>25</sup>.

Uwaga poety na temat lilii, że są „w pełni rozwinięta”, uwydatnia w biografii Maryi moment poprzedzający Zwiastowanie: oto „czytania period nastąpił”, co dotyczy bohaterki przedstawienia, jak i całej ludzkości. Brzask Wcielenia, jaki przedstawia *Mater Admirabilis*, to także połączenie życia aktywnego z życiem kontemplacyjnym<sup>26</sup>. Znakiem tej harmonii jest właśnie księga. Jej przedstawienie (jest otwarta i odwrócona) znów obrazuje żywot przyszłej Matki Zbawiciela, jak i całej ludzkości. Sądzę, że rację miał tu Gomulicki, gdy odwoływał się do sceny z Apokalipsy, choć jego pomysł, by łączyć ten atrybut z „księgą historii” wydaje się chybiony. Jeśli pozostałe dwa atrybuty, lilia oraz kądziel, tak silnie łączą się z wizją doskonałego żywota i pokazują Maryję jako doskonałe jego wypełnienie, to w tym przypadku naszą uwagę musimy kierować na „księgę żywota”, stanowiącą w tradycji obraz „wybraństwa” oraz wiedzy Boga i sumienia ludzkiego. W niej bowiem zapisano imiona tych, którzy wierni łasce wybrania osiągną zbawienie<sup>27</sup>.

#### 4.

Chrześcijański ideał harmonijnego łączenia aktywności praktycznych, życiowych z kontemplacją sacrum stanowi postulowane przez Norwida „dojrzałe widzenie”. Jednakże wyodrębniona i wyizolowana z całego tekstowego otocza deskrypcja nie tworzy – jak chciał tego Gomulicki – legendowego zapisu. Sam termin historycznie genologiczny, którym Norwid (jak pamiętamy) posługiwał się w sposób bardzo elastyczny i swobodny, obejmując nim teksty prozatorskie i wierszowane, współczesne i historyczne, podnosi tu swoją semantyczną wartość dopiero w perspektywie aktualizacji; chrześcijańska wizja świata, chrześcijański świat wartości

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 103-104.

<sup>26</sup> Tytuł *Madonna o brzasku* czy *Madonna z lilią* był zresztą wysuwany. Na ten temat pisze obszernie przywoływany tu A. CEDRO, zob. tenże, *O „Legendzie” Cypriana Norwida*, s. 102-104.

<sup>27</sup> Księga żywota odwołuje się do wprost do Apokalipsy, gdzie pojawia się jako księga objawienia rzeczy ostatecznych: zapisane zostały w niej lub nie zostały zapisane imiona ludzkie (zob. Ap 3,5; 13, 8; 20, 12-15). Widniejąca na fresku korona dwunastu gwiazd nawiązuje do tradycji ikonograficznej przedstawiającej Maryję w królewskiej chwale, co ma bezpośredni związek z ustępem w Ap przedstawiającym niewiastę z koroną złożoną z gwiazd dwunastu. Z tytułem i godnością królewską Matki Zbawiciela łączy się wyjątkowe stanowisko, które zostało jej przyznane u stóp tronu Boga, gdy tylko została ona wzięta do chwały wiecznej. Stąd można wręcz mówić, że cały fresk *Mater Admirabilis* stanowi skrót pełnego żywota Maryi, aż do chwili jej Wniebowzięcia.



rzuca światło i odkrywa sens współczesnych postaw i zachowań: „wtedy będą wiedzieli”. Nie jest to bez wątpienia prosty model hagiograficzny, opowieści o życiu świętych, nawet jeśli uznamy, że opis fresku stanowi rodzaj medytacji nad życiem Maryi, ale struktura historyczna jest silnie zakorzeniona w aktualnej poecie współczesności<sup>28</sup>. W przypadku interesującego nas listu owa współczesność ma charakter uogólniony, abstrakcyjny – dotyka aktualnych czasów, oraz konkretny, towarzyski: odnosi się do adresatki listu, Michaliny Dziekońskiej. Legenda – zgodnie ze swoim źródłowym łacińskim znaczeniem – staje się tym, co powinno być przeczytane. Taką przecież sugestią zawiera wskazanie skierowane przez Norwida do adresatki: „posyłam tę legendę – którą proszę porzucić gdzie na boku, a czytając nie myśleć naprzód, że proszę o odpowiedź, że mam cię najlżejszy niedobrowolności dla Pani, że *czegokolwiek bądź chcę od świata*, bo zaprawdę piszę to z błogością taką, jakiej życzyłbym najpotężniejszym i najbogatszym na świecie” (DW X, 432). Przeczytane, aby „wiedzieć” i „zrozumieć”: nasze polskie „*maroty*” czy w perspektywie chrześcijańskiej czy też w owej perspektywie dostrzegać sprawy polskie<sup>29</sup>. Związek ze współczesnością – tak istotny przy lekturze legendy – o czym informuje Norwid Dziekońską ściśle łączy się z samym opisem, co jeszcze silniej integruje tekst. Zakonnica, co „Polski nie znając, malowała «Mater-Admirabilis»”

<sup>28</sup> A. Cedro podnosił też kwestię narodową, narodowej sztuki. Interpretował „dojrzałe widzenie” jako odniesienie prawd religijnych do polskiego kontekstu. Jeśli już podnosić tę kwestię – faktycznie zaznaczoną przez Norwida (chodzi i o wezwanie Maryi, i o historię samego fresku, o czym wspomina w liście) – to zgodnie z prezentowanym kierunkiem formuł życia, należałoby raczej odwrócić ten porządek. A zatem owo „dojrzałe widzenie” traktować jako odnoszenie polskiego kontekstu do prawd religijnych, ujmowanie go w tej właśnie perspektywie. Polskie *vita activa* rozwija się poprzez *vita contemplativa*. Pomijam to zagadnienie, choć kwestia wątku narodowego w całym liście poety stanowi ważny problem badawczy. Wydaje się wszakże, że poruszona kwestia „dojrzałego widzenia” artysty i odbiorcy jego dzieła ciąży wyraźniej u poety w stronę ujęć ogólnych i podstawowych, a nie wartości sztuki narodowej. Zob. i por. A. CEDRO, *O „Legendzie”*, s. 110-111. Trzeba wszakże podkreślić, że opisywany przez Norwida fresk, jak podkreślała słusznie s. A. Merdas, był dla polskich emigrantów w XIX w. w Rzymie przedmiotem szczególnego kultu religijnego i zarazem symbolem patriotycznych wartości (nazywano ten wizerunek Maryi *Madonną polską*), co z uwagi na samo przedstawienie, pozbawione bezpośrednio aluzji narodowych, musi budzić zastanowienie. Zob. A. MERDAS, „*Przedziwna trzy razy...*”, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka” 1990, t. 4, s. 207-209.

<sup>29</sup> Norwid wykorzystuje genologiczny termin „legenda” odwołując się przy tym do kilku nurtów. Bez wątpienia łączy go z zakorzenioną w średniowieczu hagiografią, ale nie jest mu również obce bardziej współczesne rozumienie tego pojęcia, związane z folklorystyką, literaturą i historią, mitem etc. I choć wydaje się ono dość migotliwe i semantycznie nieostre, to bez wątpienia na czoło wysuwa się tu tradycja sacrum oraz silnie przenikający przedstawianą rzeczywistość pierwiastek moralny. Zob. hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 468-473.

oraz „najszanowniejsza Matka M.”, będąca „wykwintnego smaku osobą i wielką znawczynią w rzeczach najgłębszej estetyki” są żywymi, realnym współczesnymi poecie świadkami znaczenia i wartości sztuki, zależnej od chrześcijańskiej dojrzałości; współczesnym uosobieniem kontemplacji i pracy praktycznej. To jakby zwierciadlane odbicie syntezy form doskonałego życia. Bez pokazania postawy Pauliny Perdrau, autorki fresku *Mater-Admirabilis*<sup>30</sup>, oraz Makryny Mieczysławskiej, do dziś wzbudzającej liczne kontrowersje ksieni bazylianek w Mińsku, która mieszkała w latach 1847-1848 w klasztorze Sacré Coeur Trinità dei Monti, gdzie znajduje się obraz Prządki, opis nie spełniałby warunków Norwidowskiej „legandy”. Znacząca wydaje się przy tym potrzeba dyskretnego przysłaniania personaliów wskazanych bohaterki: zakonnica (nie wymieniana z imienia, nazwiska, a nawet inicjału) oraz Matka M., co w oczywisty sposób odwołuje się do całej grupy tekstów literackich, gdy Norwid operuje „czytelnym inicjałem”: Tytus B. (*Menego*), wiersze cyklu *Salem: Do A. M. czy Do A. T.* albo wiersz *Do A. Z.* – dedykacja z *Bransoletki*. Słowem: wymienione dwie współczesne bohaterki należą również do *Legandy*, są dowodem na trwałość i nieprzemijalność postaw, ucieleśnionych w samej Maryi. Aktualnym odbiciem tamtej doskonałości.

## 5.

Zaprezentowany wyżej krytyczny wywód w stosunku do niektórych edytorskich i egzegetycznych pomysłów odnoszących się do Norwidowskiej *Legandy* mógłby świadczyć z jednej strony za poszerzeniem granic tego tekstu, z drugiej zaś: podtrzymywałby potrzebę jego wyodrębnienia z listu. Bezosobowa narracja, operująca deskrypcją oraz uogólniającą refleksją, ściśle związaną z opisem, zagęszczenie językowe, semantyczne oraz strukturalne wypowiedzi, operowanie tytułem – to

<sup>30</sup> Pauline Perdrau (1815-1895) przez całe życie malowała kopie i wciąż nowe warianty fresku *Mater Admirabilis*, choć zarazem stale podkreślała, że nie była w stanie odtworzyć wiernie twarzy z oryginalnego dzieła (np. w Colegio del Sagrado Corazón, Granada: wcześniej Bourges, 1860; z Tal Virtù, na Malcie: wcześniej Awinion, 1865; z Padwy, 1865). Przy tych kolejnych realizacjach dokonywała zmian w szczegółach przedstawienia, np. wzbogacała zawartość koszyka, a wykończenia sukni Maryi miały wciąż nowe wzory i barwy; w niektórych przypadkach kolor tkaney nici zmieniał się z białego (jasnego) w czarny; wazon z lilią czasami był przezroczysty, a czasami błękitny. Na jednym z obrazów – co odzwierciedla też tytuł *Matka ptaków* (Godella, Hiszpania, 1883) – znalazło się pięć małych ptaków. Ostatni znany obraz zakonnicy, nawiązujący bardzo luźno do oryginału, to *Maryja w domu św. Jana* (1883), gdzie widać ogromną zmianę fizjonomiczną głównej bohaterki (z dorastającej dziewczyny z fresku z 1844 r., stała się tu owdowiałą matką, którą pokazano w momencie, gdy kończy tkąć płótno, przecinając nożycami nić); główne atrybuty są odsunięte na bok: kądziel stoi z boku, a wazon z liliami na odległym planie w drugim pomieszczeniu.

wszystko czynniki, które pozwalają na wprowadzenie statusu literackiej odmienności w stosunku do epistolarnego otocza. Różnica wobec Gomulickiego dotyczyłaby jedynie zakresu i granic edytorskiego gestu. Skupienie wyłącznie na centralnie usytuowanej deskrypcji uległoby poszerzeniu. A zatem od tytułu: *Legenda* do drugiej wyodrębnionej części, zamykającej się słowami: „i będzie wolność!”. Kolejny fragment powraca bowiem do konwencji zarysowanej we *Wstępie* – do konwencji epistolarniej: „Wtedy – bardzo dumną i zrozumiałą rzecz tu Pani piszę na pamiątkę [...]”. W tym ujęciu kłopot z ustaleniem końcowej granicy *Legendy* – o którym pisał Cedro – przestaje właściwie obowiązywać.

Jednakże, czy wskazane przed chwilą cechy formalne i konstrukcyjne motywują w pełni wyodrębnienie, jeśli nie fragmentu opisowego (jak chciał Gomulicki), to większej partii sygnalizowanej tytułem *Legenda*, o czym przed chwilą była mowa. Odrzućmy zatem skonwencjonalizowane części epistolarne tej wypowiedzi, oddzielając je od tych – jak się wydaje – w pełni literackich. Czy tak prosty mechanizm selekcji w pełni się broni? Już na poziomie metatekstowych określników: *Wstęp* oraz *Legenda*, pojawia się problem ich wzajemnych relacji. Dla komentatorów, którzy dostrzegają jedynie ich funkcje delimitacyjne, sprawa wydaje się – jak podkreślał Cedro – dość prosta, nie budząca wątpliwości, „w którym miejscu właściwa wypowiedź się rozpoczyna”<sup>31</sup>. Właściwa wypowiedź, czyli fragment od zapisu: *Legenda*. Przyjmując taką strategię, trzeba jednak odpowiedzieć na pytanie, jakie relacje łączą obie te części. Wiadomo, że wstęp (łac. *exordium*) – to początkowa partia jakiejś większej wypowiedzi. Jeśli zatem uznamy odrębność *Wstępu* wobec *Legendy* i odrębność *Legendy* wobec *Wstępu*, wówczas powinniśmy wskazać do czego *Wstęp* się odnosi. Względy formalne (epistolograficzne formuły etc.) mogłyby kierować nas w stronę fragmentu ostatniego, od słów: „Wtedy – bardzo dumną i zrozumiałą rzecz tu Pani piszę” aż do końca, włącznie z sygnaturą poety. Jednakże w odcinku tym dostrzeżemy wiele cech, które przybliżają go do zakończenia. Natomiast, gdy uznamy nierozzerwalność *Wstępu* i *Legendy*, dość przecież oczywistego i naturalnego, kompozycyjny układ wyda się w pełni czytelny. We *Wstępie* mowa o przesłaniu legendy adresatce; więcej, poeta pisze: „więc poświęcam Pani tę legendę”, co wprowadza dedykacyjny moment, ściśle już odwołujący się do *Legendy*. Do tego Norwid wzbudza motyw autokreacyjny i autoteliczny, odnoszący się do „pisanania z błogością”, ale także nie brakuje tu retorycznego chwytu usprawiedliwienia na temat goryczy i ironii. Są to czynniki silnie uzależniające oba komponenty od siebie, obie części wypowiedzi: *Wstęp* i *Legendę*. Wprawdzie ta druga jest formułowana w trybie bezosobowym, podczas gdy ta pierwsza skupia się na relacji z adresatką, choć jednocześnie nie zaniedbuje przedmiotu wypowiedzi. Grupuje

<sup>31</sup> A. CEDRO, *O „Legendzie” Cypriana Norwida*, s. 98.

przy tym klasyczny zbiór toposów: stara się pozyskać przychylność odbiorcy (adresatki), skupiać uwagę na zagadnieniu oraz nawiązać do tematu wypowiedzi. Zarzysowana wyraźnie forma doskonale realizuje tu schemat wstępu epistolarnego, co nie było przecież obce Norwidowi, wystarczy wspomnieć *Quidama* i wprowadzenie prozą do tego poematu. *Wstęp*, choć związany z *Legendą*, nie jest jednak jej częścią, choć do niej wprowadza, przygotowuje. A zatem jego struktura wydaje się strukturą kompozycyjnie równoważną, komplementarną do *Legendy*. Nie można wyłączyć lub ignorować *Wstępu*, skupiając się na *Legendzie*. Ale zarazem *Legenda* bez *Wstępu* zostałaby pozbawiona istotnych funkcji i motywacji. Dopiero integralne traktowanie obu części jako równoważnych komponentów jednego przekazu buduje pełną wypowiedź. Centralnym elementem *Legendy* jest opis fresku, ale opis ten odślania swoją egzemplaryczną funkcję poprzez aktualizację oraz uogólnienie, bezpośrednio go poprzedzające oraz bezpośrednio następujące po nim. Układ atrybutów towarzyszących Maryi: kądziel / wrzeciono – lilia – księga, które obrazują doskonałość i pełnię chrześcijańskiego życia w połączeniu *vita activa* i *vita contemplativa*, w bezpośrednim komentarzu ujęty zostaje w triadzie: praca – sztuka – wolność, co wynosi konkretność przedstawienia ku kluczowym pojęciom uogólniającym. One stają się funkcją opisu. Ale sens wskazanych pojęć – uogólniony i uaktualniony – odnajduje motywację w odniesieniu do określonej relacji: w tym przypadku staje się nim sytuacja epistolarnego dialogu między Norwidem a Dziekońską. Nie chodzi przy tym o okoliczności, czyli genezę Norwidowej wypowiedzi: „Że zrobiłem Pani chwilową przykrość”. Przesmycki przypuszcza, że jest to aluzja do listu poety z 9 sierpnia 1852 r., w którym pouczał on adresatkę o źródłach sztuki chrześcijańskiej. Dziekońska bowiem w trakcie pobytu w Rzymie za słuszne i prawdziwe zaczęła uznawać poglądy nazareńczyków na temat gotyckiego rodowodu sztuki sakralnej<sup>32</sup>. Dialog epistolarny ukonkretnia refleksje uogólniające, przenosi je na płaszczyznę w pełni egzystencjalną, co sprawia, że – jak pisał Norwid w *Menego*, mowa tu o sztuce o życie zaczepionej (DWsz VII, 38). Tylko taka perspektywa pozwala w pełni zrozumieć i właściwie rozpoznać sens *Legendy*. Ekfrazą przywołując to, co dawne i minione zmienia sens tego, co aktualne, współczesne, pozwala ujrzeć to, co bliskie w pełniejszej perspektywie. Ten ścisły związek między historycznym opisem i jego współczesnym ukonkretnieniem stanowi obok łączenia realnych wątków historyczno-dokumentarnych z wątkami fantastycznymi jedną z zasadniczych cech legendy jako gatunku hagiograficznego, do którego poeta w sposób oryginalny się odwołuje<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Z. Przesmycki, „Droga” 1933, nr 11, s. 939-940.

<sup>33</sup> Niezwykle ważnym elementem w strukturze legendy – legendy chrześcijańskiej – było zwrócenie uwagi na przedmiot naśladowania potomnych, był on wpisany w strukturę przekazu.

Ścisły związek poszczególnych części *Legendy* odsłania już układ kompozycyjno-retoryczno-logiczny. Fraza inicjująca: „Przyjdzie taki czas, kiedy wiele rzeczy [...]” bezpośrednio nawiązuje do kolejnego akapitowego początku: „Wtedy ludzie będą wiedzieli [...]”. Ten łańcuch dedukcyjny rozwija się dalej. Pojawia się tuż po opisie w formie retorycznych ciągów: „Kiedy to będą wiedzieć, to będą wiedzieć”, „A jak to będą wiedzieć”, „A jak sztuka *tak* stanie, to *tak* stanie wszelka praca”. Integrująca siła kompozycyjnego przyciągania ogniw uaktywnia także fragment ostatni, po gwiazdce: gdzie poeta wraca do poetyki epistolarnej. A zatem, gdy „*i będzie wolność!*”, to wówczas „będę miał grób taki piękny”. Dzięki temu zabiegowi przejście od konwencji bezosobowej do podmiotowej wydaje się płynne i naturalne, zarazem też akcentuje związek między wszystkimi odcinkami przekazu.

Pojawiające się w zakończeniu wypowiedzi – organizowanej jak we *Wstępie* – w trybie epistolarnym (z przywołaniem adresatki) motywy poszerzają zakres metatekstowych refleksji usytuowanych zaraz po części opisowej. Autoteliczny przekaz eksponuje wątki odrzucenia i lekceważenia, i zarazem twórczej pasji, która rodzi się dzięki „dojrzałemu widzeniu”, zaś twórca staje się dojrzałym chrześcijaninem. Całość dopełniają ramowe dla tej części motywy: pamięci oraz pięknego grobu. Oba są zasadnicze dla legendy, która w podstawowym hagiograficznym planie porusza obie perspektywy, tzn. przypominania oraz przemijania. Kresem legendy zawsze jest śmierć, a właściwie nieusuwalnym punktem granicznego przejścia dla bohatera i horyzontem przyszłych dopełnień dla odbiorcy.

Jak nietrudno zauważyć ton i zakres końcowych refleksji wyrasta z wcześniejszych ujęć i formuł. Wiązka skojarzeń i motywów nie tylko ściśle łączy się z partią uogólnień, ale także z warstwą deskrypcyjną. Wszystkie wymienione części i elementy nie tylko wiążą się ze sobą, ale także wzajemnie motywują oraz oświetlają. Zwłaszcza motyw grobu – traktowany przy tym bezpośrednio i autotelicznie – buduje dla zawartej tu refleksji, dla całego listu Norwida do Michaliny Dziekońskiej, perspektywę eschatologiczną. Zresztą w tę stronę wychyla się cały tekst: „Przyjdzie taki czas”, „Wtedy będą wiedzieli”, „Kiedy to będą wiedzieć”, „A jak to będą wiedzieć nie dla zabawki, jak dziś, ale dla prawdy”. Podkreśla to ewangeliczna, a ściśle: paraboliczna stylistyka. Formuły przypowieściowe – z rozmysłem i swobodnie rozmieszczone w tekście: głównie w zasadniczym tekście *Legendy* oraz w części podsumowującej (dość znamienne profilujące refleksję czasem przyszłym) – kierują percepcję odbiorcy w stronę spraw ostatecznych.

---

Typowy żywot świętego był przecież „pewnego rodzaju zwierciadłem świętości i katalogiem cnót” (M. PLEZIA, *Wstęp*, w: J. de VORAGINE, *Złota legenda*, wybór tłum. z łac. J. Pleziowa, wyboru dokonał, wstępem i przypisami opatrzył M. Plezia. Wyd. drugie zmienione, Warszawa 1983, s. 15), a zatem zwrócony był ku aktualizacji, ku współczesności odbiorcy.

## 6.

Spróbuję podsumować dotychczasowe rozważania. Moja analiza rozwijała się dwutorowo. Po pierwsze: dotyczyła krytyki edytorskiego rozpoznania przez Gomulickiego wiersza zatytułowanego *Legenda* lub – przez innych edytorów – przy pomocy inc. „Oto siedzi na tronie Królowa”. Genologiczna kwalifikacja tego fragmentu – uznawanie go za wiersz lub poetycką prozę odrębne względem listu nie znajdują potwierdzenia w analizowanej materii przekazu. A wysuwane przez edytorów i egzegetów względem niego supozycje: poezja, poemat prowadzą do nieuzasadnionych i zbyt daleko posuniętych następstw tekstologicznych. Przede wszystkim chodzi o błędne i nieuzasadnione traktowanie tego fragmentu jako osobnego utworu i włączanie go do korpusu Norwidowskich wierszy.

Po drugie: starałem się wskazać, że źródło, z którego ten fragment został przez edytora wyodrębniony, czyli list Norwida do Michaliny Dziekońskiej z 19 września 1852 r., wbrew separacyjnym gestom dotyczącym centralnie usytuowanej w nim ekfrazy, stanowi tekstową całość, podejmującą ważne dla Norwida zagadnienie sztuki chrześcijańskiej. Przekaz wpisany w formę i strukturę epistolograficzną odwołuje się do często stosowanej praktyki Norwida, który podejmował aktualne ważne kwestie dotyczące problematyki antropologicznej, politycznej (np. kwestia niepodległości Polski), związanej ze sztuką czy takimi zagadnieniami jak wolność. Z powodzeniem wspomniany list można byłoby umieścić wśród licznych tekstów poety, które zaliczano niegdyś do tzw. rozprawek epistolarnych, odwołujących się do tradycji listu filozoficzno-moralnego wywodzącego się od Juliusza Cezara, Cycerona czy Pliniusza Młodszego oraz od listów apostolskich. Podjęty w interesującym nas liście do Dziekońskiej temat jest „pisany życiem”, choć pozbawiono go charakteru prywatnego na rzecz postawy polemicznej i zaangażowania. Poeta formułuje swoje sądy na podstawie doświadczeń społecznych i historycznych oraz osobistych, które zostały tu potraktowane jako przykład i zarazem dowód oraz wynik tego dowodzenia. Wyjście od faktów i przyczyn, ustalenie stanu rzeczy – w tym przypadku zbiorowej świadomości na temat relacji pracy i kontemplacji w sztuce v. na temat istoty sztuki chrześcijańskiej – stanowi podstawę formułowanych uogólnień. Wyeksponowanie epistolograficznej struktury dialogowej i konkretyzacja odbiorcy stają po stronie wiarygodności przekazu, „pisania życiem”. Ten prywatny list – choćby poprzez zaznaczenie tytułami jego struktury – realizuje formę i formułę eseju, swoistej rozprawy nie pozbawionej dzięki zagęszczeniu językowemu i semantyce literackich aspiracji, staje się przekazem półotwartym, zwróconym na zewnątrz konkretnego układu: Norwid – Dziekońska. Zarysowana relacja uwiarygodnia przekaz, jej odśrodkowa siła – uogólniająca, uniwersalizująca, ale także obiektywizująca – powiększa zasięg refleksji, powiększa wspólnotę odbiorców. Doskonale do charakte-

rystyki interesującego nas tekstu pasują spostrzeżenia Agnieszki Ziółowicz dotyczące kreowania wspólnoty w korespondencji Norwida, który – jak zaznacza uczona:

[...] pragnie wytworzyć wspólnotę, a wchodząc w rolę przewodnika Prawdy, aktywizuje perswazyjną, paideutyčno-apostolską funkcję swego listowania. W efekcie kreowanie wspólnoty łączy się tu nie tylko z zacieśnianiem więzi, ale także z uniwersalizowaniem jej zasięgu poprzez nadawanie epistolarnej komunikacji statusu medium intersubiektywności, medium najwyższej wartości<sup>34</sup>.

Przesmycki mógłby z powodzeniem zaliczyć list do Dziekońskiej z 19 września 1852 r. do rozprawek epistolarnych, które stanowią istotny genologiczny element wyróżniający zbiór listów poety. Niewykluczone, że w przyszłych edycjach dzieł Norwida warto wyodrębnić owe rozprawki, jako oryginalny i specyficzny gatunek, sytuujący się między prozą w jej różnych odcieniach i stopniach literackości a listem<sup>35</sup>. Bez wątpienia w takim zbiorze powinien się znaleźć interesujący nas tu cały tekst poety, będący jego refleksją na temat istoty i znaczenia sztuki chrześcijańskiej oraz próbą mierzenia się z zagadnieniem artysty chrześcijańskiego.

## BIBLIOGRAFIA

- Apokryfy Nowego Testamentu*, red. ks. M. Starowieyski, t. I. Część I, Lublin 1986.
- AUGUSTYN, św., *Soliloquia i inne dialogi o duszy*, tłum. A. Świderkówna, Warszawa 2010.
- CEDRO, A., *O „Legendzie” Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 9-10: 1991-1992, s. 95-112.
- FORSTNER D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990.
- FROS H., *Nasza hagiografia średniowieczna. Stan i potrzeby badań*, „Roczniki Humanistyczne” 34: 1986, z. 2, s. 163-172.
- MERDAS A., „*Przedziwna trzy razy...*”, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka” 1990, t. 4, s. 207-209.
- PIWIŃSKA M., *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973.
- PŁOTKA M., *Tomasz z Akwinu o życiu czynnym i kontemplacyjnym*, „Rocznik Tomistyczny” 5: 2016, s. 189-202.
- ROSIEK S., *Legenda* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 468-473.

<sup>34</sup> A. ZIÓLOWICZ, *Epistolarne kreowanie wspólnoty o listownych rozmowach Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 32: 2014, s. 21.

<sup>35</sup> Z. Przesmycki niewielki zbiór takich tekstów wydał w formie osobnej publikacji, zob. C. NORWID, *Rozprawki epistolarne*, oprac. Z. Przesmycki, Warszawa 1933.

- SAWICKI S., *Wokół opozycji: wiersz – proza*, w: tegoż, *Poetyka – interpretacja – sacrum*, Warszawa 1981, s. 7-34.
- SMASZCZ W., *Trzy analizy*, „Poezja” 1983, nr 4-5, s. 175-179.
- SOJKA, S., *Przedchrześcijańskie „actio” i „contemplatio” a „vita activa” i „vita contemplativa” u św. Grzegorza Wielkiego*, „Vox Patrum” VI: 1986, z. 10, s. 17-39.
- STARNAWSKI J., *Drogi rozwojowe hagiografii polskiej i łacińskiej w wiekach średnich*, Kraków 1993.
- URBAŃSKI S., *Kontemplacja i działanie w życiu chrześcijanina*, „Roczniki Teologiczne” 45: 1998, z. 5, s. 31-47.
- VORAGINE, J. de, *Złota legenda*, wybór, tłum. z łac. J. Pleziowa, wyb. dokonał, wstępem i przypisami opatrzył M. Plezia, Warszawa 1983.
- WITKOWSKA A., *Legenda hagiograficzna i etiologiczna świętych miejsc i obrazów: refleksja metodologiczna*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 27: 2008, z. 1, s. 41-56.
- WOJTASIŃSKA D., *O koncepcji kobiety „zupelnej” w pismach Cypriana Norwida*, Toruń 2016.
- WÓJTOWICZ H., *Kontemplacja i działanie u Ojców Kościoła*, w: *Kontemplacja i działanie*, red. ks. W. Słomka, Lublin 1984, s. 59-78.
- ZIOŁOWICZ A., *Epistolarne kreowanie wspólnoty o listownych rozmowach Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 32: 2014, s. 3-23 (przedruk w: *taż, We wspólnym świecie. Studia o myśli, wyobraźni i postawie społecznej Cypriana Norwida*, Kraków 2022, s. 269-288).

## LIST DO MICHALINY DZIEKOŃSKIEJ Z 19 WRZEŚNIA 1852. *LEGENDA*

### Streszczenie

Artykuł rozwija dwutorową analityczną refleksję dotyczącą listu Norwida do M. Dziekońskiej z 19 września 1852 r. Po pierwsze: skupia się na krytycznym rozpoznaniu przez J.W. Gomulickiego we fragmencie tego tekstu wiersza zatytułowanego *Legenda* lub – przez innych badaczy – przy pomocy inc.: „Oto siedzi na tronie Królowa”. W konsekwencji wysuwane przez edytorów i interpretatorów względem tego fragmentu supozycje: poezja, poemat, prowadzą do nieuzasadnionych następstw tekstologicznych. Chodzi o błędne traktowanie tego fragmentu jako osobnego utworu i włączanie go do korpusu wierszy Norwida. Po drugie: artykuł stara się wskazać, że cały list poety, wbrew separacyjnym edytorskim i badawczym gestom związanym z centralnie usytuowaną w nim ekfrazą, stanowi tekstową całość, podejmującą ważną dla twórcy *Promethidiona* kwestię sztuki chrześcijańskiej oraz artysty chrześcijańskiego. Z powodzeniem zatem mógłby mieścić się wśród licznych tekstów poety, wykorzystujących poetykę listu, które Z. Przesmycki zaliczył niegdyś do tzw. rozprawek epistolarnych.

**Słowa kluczowe:** *Legenda*; list; całość; tekst; ekfraz; Norwid; Dziekońska; *Mater Admirabilis*.



LETTER TO MICHALINA DZIEKOŃSKA  
OF 19 SEPTEMBER 1852. *LEGENDA*

Summary

The article presents a two-pronged analytical reflection on Norwid's letter to M. Dziekońska of 19 September 1852. Firstly, it focuses on J. W. Gomulicki's critical recognition in a fragment of this text of a poem entitled *Legenda* [*Legend*] or, as other scholars refer to it with its first line: "Oto siedzi na tronie Królowa" ["Behold the Queen sitting on her throne"]. Consequently, the suppositions put forward by editors and interpreters with regard to this fragment – poetry, poem – lead to unjustified textological implications. It refers to mistakenly treating this fragment as a separate work and including it in the corpus of Norwid's poems. Secondly, the article tries to show that the poet's entire letter, in spite of the editorial and research-related separation associated with its central ekphrasis, constitutes a textual whole, addressing the problem of Christian art and the Christian artist, which was important for the author of *Promethidion*. It could therefore be successfully categorised as one of the poet's numerous texts using epistolary poetics, which Z. Przesmycki once classified as so-called epistolary essays.

*Translated by Rafał Augustyn*

**Keywords:** *Legenda*; letter; whole; text; ekphrasis; Norwid; Dziekońska; *Mater Admirabilis*.

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

