

Wiesław Rzońca
(Uniwersytet Warszawski)

ZENON PRZESMYCKI WŚRÓD MŁODOPOLSKICH „WSKRZESICIELI” NORWIDA

Roli „Chimery” w procesie przywracania dzieła literackiego i malarskiego Cypriana Norwida naszej rodzimej kulturze nie da się przecenić. Natomiast osoba Zenona Przesmyckiego (Miriamy) jako „odkrywcy” autora *Vade-mecum* uległa, jak sądzę już w 2. połowie XX wieku pewnemu zmitologizowaniu. Mianowicie przekonanie, jakoby Miriam odkrył skazanego na zapomnienie Norwida, skażone jest poetyką myślenia potocznego, zgodnie z którą wielkie przemiany dokonują się za sprawą wybitnych jednostek. W moim odczuciu konieczna jest tu ogólność: o „zmartwychwstaniu” Norwida w okresie Młodej Polski zadecydowała przemiana literackich gustów. Pozytywizm mianowicie z wolna przestawał być atrakcyjny, a popularność symbolizmu we Francji od połowy lat 80. wzrastała, by po śmierci Paula Verlaine’a w 1896 roku osiągnąć swój szczyt i „sklasycyzować” się. W perspektywie wewnątrz europejskich interakcji kulturowych był to najwyższy czas, by symbolizm transponować do Polski¹. Tym samym zaistniały wtedy warunki do powrotu Norwida.

Rzeczywistą rolę młodopolskiego pokolenia propagatorów Norwidowego dzieła – z dystansu lat 30. międzywojnia – dobrze oddaje dyskusja, jaka odbyła się w 1933 roku w okolicznościach rocznicowych (było to 50-lecie śmierci poety). Jedną z najbardziej zdystansowanych ocen warunków, które zadecydowały o rzeczonym „zmartwychwstaniu” naszego poety, był artykuł Romana Kołonieckiego zamieszczony na łamach „Drogi”. W nim to o sytuacji po roku 1901 – gdy ukazały się pierwsze teksty autora *Vade-mecum* – czytamy między innymi:

Kierunkiem panującym był wówczas w poezji naszej symbolizm, ukształcony na wzorach francuskich. Pod jego sztandary zgłosiła się cała liczna plejada poetów, skupionych właśnie koło „Chimery” i tylko kilka indywidualności zdołało się przed tym naporem obronić².

¹ Grzegorz Bąbiak pisze: „«Chimera» jak wszystkie znaczące pisma tego czasu odzwierciedlała dominujące w kulturze Zachodu tendencje symbolistyczne, jednak w przeciwieństwie do wielu była również odbiciem parnastowskich zainteresowań jej redaktora”. Zob. Grzegorz P. Bąbiak, „Chimera” i periodyki niemieckiego modernizmu, w: *Polonistyczne spotkania. Tybinga. Studia o literaturze polskiej i polsko-niemieckich związkach literackich przełomu XIX i XX wieku*, red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Jadwiga Zacharska, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002, s. 39.

² Roman Kołoniecki, *Mit rzeczy czarnoleskiej*, „Droga” 1933, nr 11, s. 1043–1044.

Z wypowiedzi wynika, że powrót Norwida trzeba rozpatrywać również jako formę młodopolskiej recepcji francuskiego symbolizmu. „Chimera” i Norwid to był swoisty sztandar artystycznej niepodległości. Rozumiem przez to chęć zanegowania długów wobec liryki francuskiej na rzecz polskiego romantyzmu. Nie komentując osadzenia naszego poety (na przestrzeni lat 70. i początku 80.) w tyglu francuskiego premodernizmu, Miriam i inni twórcy uwikłani w paradygmat parnasizmu (a następnie symbolizmu) usytuowali autora *Milczenia* pośród wieszczów doby romantyzmu, czyniąc go geniuszem wyrastającym wysoko ponad swój czas. Ponieważ arcydzieła polskiego romantyzmu (*Dziady*, *Kordian*, *Nie-Boska komedia*) ukazały się w latach 30., Norwid jako „romantyk” jawił się w ten sposób jako geniusz wyprzedzający symbolizm francuski o co najmniej 30 lat. Gra o Norwida była więc dla młodopolan grą o tożsamość symbolizmu. Wikłana się również w naturę modernistycznego neoromantyzmu. Nie ulega jednak wątpliwości, że powrót Norwida należy dziś opisywać w kategoriach młodopolskiej recepcji symbolizmu literackiego.

W moim przekonaniu, gdyby powrót naszego poety nie dokonał się wskutek aktywności Zenona Przesmyckiego, to „odkrycie” i tak nastąpiłoby – np. za sprawą Feliksa Kopery, Wiktora Gomulickiego i Romana Zrębowicza. Wcześniej bowiem – w połowie lat 90. – Miriam nie znajdował się na jałowej ziemi.

Uwzględnić trzeba przede wszystkim, że istniał – ważny dla premodernistycznej recepcji Norwida – artykuł Walerii Marene-Morzkowskiej opublikowany w „Przeglądzie Tygodniowym” w 1879 roku. Morzkowska jasno przedstawiła przyczynę nieobecności, jak to zostało określone, myślowo oryginalnego³ Norwida w życiu literackim. Mianowicie to pozytywizm – wraz z jego niechęcią wobec literackiego mistycyzmu w każdej postaci (wtedy jeszcze nie odróżniano mistycyzmu romantycznego od „mistycyzmu” symbolistycznego). Morzkowska pisała, że pozytywizm zadał „najskuteczniejszy cios wszelkim luźnym i mglistym doktrynom”⁴. Powtarzany przez autorkę wielokrotnie zarzut mistycyzmu uświadamia, że tekst powstał w momencie, gdy (zakładająca „wczytywanie” się w tekst) modernistyczna koncepcja recepcji dzieła poetyckiego nie zagościła jeszcze na ziemiach polskich. Z dzisiejszego punktu widzenia niesprawiedliwe, ale jednak liczne nekrologi, które ukazały się w 1883 roku, świadczą nie o tym, że o Norwidzie zapomniano (i że wymagał odkrycia), lecz o tym, że semantycznie otwarta, wieloznaczna poezja była rodzajem ideologicznego wroga. Zarzut ciemności mowy i „mistyczności wyrażeń” pojawiał się w niemal wszystkich czasopiśmienniczych wspomnieniach autora *Promethidiona*. Zasady czytania ciemnej poezji zaistniały dopiero wtedy, gdy w drugiej połowie lat 90. publikowano przełożone na język polski poezje francuskich symbolistów. Przesmycki, jak wiadomo, był jednym z najbardziej zasłużonych translatorów. Tym samym przyczynił się do zmierzchu pozytywizmu w Polsce i do wypracowania gruntu pod rozumienie symbolistycznych poetyk.

Miriam znał artykuł Morzkowskiej, gdyż prowadzony przez Adama Wiślickiego „Przegląd Tygodniowy” był mu bliski. To w nim młody tłumacz zapragnął publikować swoje przekłady, ale na przełomie lat 70. i 80. za wcześniej było na poezję niezgodną z estetycznymi wyznacznikami pozytywizmu. Miriamowi odmówiono.

³ Por. *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, oprac. Mieczysław Ingot, Warszawa: PWN 1983, s. 128.

⁴ *Ibidem*, s. 136.

To zaś, że mówić trzeba o nagłym wzroście zainteresowania Norwidem w drugiej połowie lat 90., nie zaś jego „odkryciu”, motywuje się nie jedynie wzrostem popularności francuskiego symbolizmu, ale także zapotrzebowaniem na literaturę „głębi”, poezję nacechowaną metafizycznie. Tego typu sztuka niejako była projektowana przez myśl filozoficzną Artura Schopenhauera⁵ i Fryderyka Nietzschego, o których było w Polsce coraz głośniej. Najoczywistszym źródłem tego typu poezji był u nas polski romantyzm, któremu krytycy i ideolodzy Młodej Polski musieli przyjrzeć się bardzo uważnie, by wyłonić z epoki Byrona i Mickiewicza to, co licowało z nową sztuką. Z tego właśnie względu (uwzględniam tu fakt, że duża część tekstów Norwida pozostawała rozproszona) ponowne przyjrzenie się autorowi *Ad leones!* było wyłącznie sprawą czasu.

Jeśli szukać odkrywcy Norwida, to był nim nie Przesmycki, ale Feliks Kopera. W 1897 roku w „Wiadomościach Numizmatyczno-Archeologicznych” (1897, nr 4 [34]) opublikował on *Nieznaną autobiografię Cypriana Norwida*. Zamieścił tam komentarz do Norwida jako artysty i poety, którego należy poznać dokładniej, gdyż stanowi on „fenomen” polskiej kultury. Interesujące Norwida ujęcie własnej osoby jako w pełni świadomej prekursorstwa, a przy tym cenionej za granicą i nieznannej w Polsce, czyniło z poety wielkość nowego typu – postać wychodzącą poza opłotki tradycyjnej polskości. Mówię tu o uniwersalizacji i europeizacji wzorca osobowego twórcy, co w tamtym czasie również się dokonywało. Kopera zamieścił mianowicie wykonany ręką Norwida techniką akwareli portret Józefa Hoene-Wrońskiego⁶, który jako osobowość nowego typu również budził wówczas zainteresowanie. Publikacja zrobiła na Przesmyckim duże wrażenie nie tylko ze względu na Kopery polecenie postaci Norwida, ale także z racji Wrońskiego, który Miriama od dawna już pasjonował. Powiedzieć można nawet, że Przesmyckiego (a potem młodopolan w ogóle) droga do Norwida wiodła przez zjawisko Hoene-Wroński.

Podziwiając, a nawet wielbiąc Wrońskiego, Norwid nie mógł przypuszczać, że skraca sobie w ten sposób drogę do serca (przede wszystkim zaś umysłu) „późnego wnuka”. Młodopolska recepcja Wrońskiego rzuca światło na specyfikę predylekcji światopoglądowych Norwida. Warto o tym wspomnieć, ponieważ na seminariach uniwersyteckich związek Norwida z autorem *Philosophie critique* jest na ogół traktowany jako potwierdzenie poety umiłowania filozofii romantyzmu, gdy w istocie jest na odwrót. Wroński był zaprzeczeniem myśliciela romantycznego, wedle wzorca romantyzmu, jakim posługiwał się Norwid. Był bowiem człowiekiem typu renesansowego: matematykiem, przyrodoznawcą, nawet astronomem. Dodatkowo zaangażowany był w maszynoznawstwo i projekty linii wodociągowych (dla Marsylii), a na polu nauki miał osiągnięcia na trwałe wpisujące go w dzieje fizyki europejskiej.

Trzeba wspomnieć, że uskrzydłający polskich romantyków patriotyzm nie najlepiej odnosił się do Wrońskiego, zważywszy, że przyjął obywatelstwo francuskie. Wroński, tak jak Chopin, był więc postacią dwu narodów i zbliżał się do statusu Europejczyka, który nowoczesnie myślącemu Norwidowi jawił się jako człowiek

⁵ Na temat siły oddziaływania Schopenhauera wówczas por. Agnieszka Baranowska, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa: PIW 1981, s. 5–12.

⁶ O wspólnym odkrywaniu przez Miriama Wrońskiego i Norwida por. Grzegorz P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery” Zenona Przesmyckiego*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002, s. 84.

przyszłości. Norwid miał również osobiste powody, by czuć sympatię do Wrońskiego. Otóż jedno z jego najważniejszych dzieł okresu dojrzałego (*Kurs matematyki* – 1821) ukazało się w roku jego urodzin.

Chodzi więc tu nie tylko o motywację Norwida i Przesmyckiego (niezależną od siebie) fascynacji Wrońskim, ale też o motywację bezpośredniego związku Norwida jako artysty z formacją symbolizmu literackiego, który różnił się od romantyzmu tym, że artyzm to piękno jako wiedza. Potwierdzają to liczne rozważania estetyczne z *Promethidionem* na czele. Odpowiednią wskazówką zaś jest korespondencja Miriama ze Stanisławem Przybyszewskim⁷ z 1895 roku. Autor *Homo sapiens* pisze mianowicie, że w świadomości Przesmyckiego – analogicznie jak u Stefana Mallarmego – symbolizacje są sprawą świadomego siebie artyzmu⁸. Oczywiście w praktyce różnie bywało, jednak nie da się zaprzeczyć, że Norwid, odstąpiwszy od modelu romantycznego natchnienia, jako pierwszy polski poeta XIX wieku zrównał w swoich prawach formę z treścią. W przypadku Wrońskiego formy jego filozoficznych dociekań okazywały się tak samo ważne jak rezultaty poznawcze filozoficznych deliberalizacji. Co więcej jednak: o ile dla romantycznej krytyki, która w swoim czasie zepchnęła Norwida na margines życia literackiego, najważniejsze było to, czy jasno wykląda on tajemnicę narodowego losu (wpisanego najczęściej w plan Opatrzności), o tyle dla Przesmyckiego sprawą podstawową były same formy myślenia – w tym formy myślenia artystycznego. A wypadku Wrońskiego i Norwida, tak samo „ciemnych” w sferze idei, była to sprawa podstawowa.

Zagadnienie pierwszeństwa, jeśli chodzi o przywrócenie Norwida literaturze polskiej, jest pasjonujące z tej racji, że według największego znawcy dzieła autora *Vade-mecum*, mianowicie Juliusza Gomulickiego, odkrywcą poety jest Wiktor Gomulicki. Artykuł Gomulickiego z 2003 roku jest jedną z ostatnich wypowiedzi pisanych syna młodopolskiego poety i może być traktowana jako rodzaj testamentu naukowego. Tytuł rozprawy jest charakterystyczny: *Pierwszy „odkrywca” wielkości Norwida*. Uważna lektura artykułu zmusza do przyznania racji autorowi. Mówi on bowiem jedynie o odkrywcy „wielkości”, co oznacza, że „poznał się” on na wielkości dzieła Norwidowego. Zauważmy jednak, że to żenująco mało, jeśli zważyć, że zachwyty nad Norwidem pojawiały się wiele lat wcześniej, gdy poetyka nowej poezji europejskiej dopiero się kształtowała. Poetyki tej była świadoma między innymi Zofia Węgierska, która już w 1869 roku odwoływała się do robiącego we Francji karierę poetyckiego obrazu⁹. O umiejętnościach Norwida pisała: „świat zamknąć w jednym obrazie może tylko cudotwórczyni poezja”¹⁰. Cudotwórcą był tu Norwid jako autor, jak to zostało określone, wytwornego wyrobu typu

⁷ Przyjaźń Miriama z Przybyszewskim mogła wymagać swoistego odreagowania dekadentyzmu, do czego dzieło Norwida nadawało się idealnie. Por. Andrzej Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Galczyński*, Warszawa: PIW 1980, s. 76.

⁸ Por. Barbara Koc, *Miriam. Opowieść biograficzna*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1980, s. 89.

⁹ Można odnieść wrażenie, że o postępowości estetycznej Norwida Zofia Węgierska miała pełniejsze wyobrażenie niż niektórzy poeci i krytycy z kręgu Miriama. Dla Jana Lorentowicza np. autor *Ad leones!* był romantykiem. To tak jakby rzeczywiście krytykę kultury masowej polscy romantycy uprawiali i jakby przywołana nowela nie liczyła w chwili opublikowania w „Chimerze” około 20 lat, ale np. (niczym *Sonetów krymskie, Konrad Wallenrod, Dziady Mickiewicza*) około 70. Por. Grzegorz P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek*, s. 164, 245. W opracowaniu tym szczególnie interesujący jest rozdz. „Chimera” a kultura masowa (s. 235–247).

¹⁰ *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, s. 120.

umysłowego. Charakterystyczne, że korespondentka „Czasu” nie powołuje się na atawistyczne płody natchnienia czy dar improwizacji – cechy, które na ziemiach polskich jeszcze wtedy bywały wartościowane pozytywnie.

Osoba Wiktora Gomulickiego potwierdza, że „odkrycie” Norwida spreparowane zostało jako historycznoliteracka sensacja, gdyż mimo fanfar pozytywizmu warszawskiego istnieli tacy, którzy mieli o poecie bardzo wysokie mniemanie. Ponieważ rejestr czytelników nie jest możliwy, skazani jesteśmy na pojedyncze przykłady ludzi, którzy pozostawili pisane świadectwo swoich upodobań artystycznych. Należał do nich, jak wiadomo, Pantaleon Szyndler, który opowiadał o Norwidzie Gomulickiemu już na trzy lub cztery lata po śmierci poety¹¹, gdy malował portrety: żony Gomulickiego Marii z Humięckich, a następnie ich córki Marysi. Nic dziwnego, że lipskie wydanie Brockhousa (notowane przez bibliografię Estreichera) Norwidowych *Poezji* Gomulicki zdobył już na początku 1891 roku¹² i od tej pory zaczytywał się nim.

Przedstawione ustalenia Juliusza Gomulickiego unieważniają sugestie Zofii Stefanowskiej z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, zgodnie z którymi „w maju 1897 roku w państwowej bibliotece w Wiedniu nastąpiło odkrycie jednego z największych polskich poetów”¹³. Wypowiedź Stefanowskiej to rys znajomości romantycznej poetyki niezwykłości – niezwykłości, której tak naprawdę nie było. Pisma Przesmyckiego nie potwierdzają szczególnych przeżyć czytelnicznych. Niezwykłość Miriamowej lektury wykreował zaś Zbigniew Zaniewicki¹⁴. Barbara Koc przypuszcza jednak, że Przesmycki sam mógł przyłożyć rękę do „zmyśleń” Zaniewickiego, „który koniecznie chciał wiedzieć, jak się niezwykle odkrywa niezwyklego poetę”¹⁵. Jak pisze badaczka, znaczące mogły być raczej paryskie spotkania Przesmyckiego z Waławem Gasztoftem, który przekazał mu spuściznę po Norwidzie, zobowiązując zapewne młodego adepta literatury do jej godnego spożytkowania. Niestety szczegółów nie znamy, gdyż korespondencja obu zaginęła (listy Przesmyckiego do Gasztofta spłonęły w czasie wojny).

Skoro zatem ani Przesmycki, ani Gomulicki nie opublikowali w drugiej połowie lat 90. żadnego tekstu o Norwidzie mającego znacznie dla recepcji jego dzieła, wskazać trzeba na Walerię Morzkowską jako pierwszego krytyka okresu Młodej Polski, któremu zawdzięcza się rozbudowany rys Norwida z uwzględnieniem genologicznego i tematycznego zróżnicowania dzieła oraz osadzenia go na gruncie romantyzmu, a następnie estetyki przełomu wieków. Artykuł, który pierwotnie miał kształt referatu, nosi tytuł *Symbolista sprzed pięćdziesięciu laty*. Ukazał się on we wpływowym „Wędrowcu” (nr 16–19) w 1900 roku.

Znaczenie artykułu Morzkowskiej trudno przecenić, zważywszy, że należała do pokolenia krytyków pozytywistycznych, których wrażliwość na poezję była

¹¹ Zob. Juliusz W. Gomulicki, *Pierwszy odkrywca wielkości Norwida*, w: *Norwid z perspektywy początku XXI wieku*, red. Janusz Rohoziński, Pułtusk: Wyższa Szkoła Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztoro 2003, s. 238.

¹² Ibidem, s. 240, por. też. s. 142.

¹³ Zofia Stefanowska, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 1993, s. 5.

¹⁴ Por. Zbigniew Zaniewicki, *Postłowie*, w: Cyprian Norwid, *Pisma polityczne i filozoficzne*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy 1957.

¹⁵ Barbara Koc, *Miriam*, s. 16. Zaniewicki pisał także, że powóz roztratował w Wiedniu Przesmyckiemu wyżła, co twórczo kojarzyć można z nieśmiertelnością walorów charcicy z opublikowanej potem przez Przesmyckiego w „Chimerze” noweli *Ad leones!*

ograniczona. Wystarczy wspomnieć, iż najwybitniejszy krytyk tamtego pokolenia, mianowicie Piotr Chmielowski, w swym ważnym *Zarysie literatury polskiej* z 1886 roku (wersja poprawiona i uzupełniona 1892) wymienia Norwida wyłącznie jako współpracownika jednego z pism francuskich, a w *Metodyce literatury polskiej* (1899) potraktował poetę jako zadufanego przedstawiciela epoki „geniuszów” (romantyzmu), który nie zdołał się rozwinąć i zmarniał. Ważność wypowiedzi Morzkowskiej wypływa stąd, że wbrew własnym estetycznym predykcjom przedstawiła autora *Promethidiona* jako tego, którego dzieło zyskało aktualność. Na korzyść Morzkowskiej przemawia też fakt, że brak tu zadęcia, które później na łamach „Chimery” przejawiał Przesmycki, konsekwentnie przedstawiając Norwida jako geniusza z odległej przeszłości, nieomal rówieśnika Goethego i Hoene-Wrońskiego, mimo że poeta (do ostatnich lat aktywny) tworzył równoległe z pierwszymi symbolistami, a ich doświadczenie parnasizmu lat 30. i 40. należało do wspólnych doświadczeń estetycznych¹⁶. Oczywiście Przesmyckiemu zależało na owym efekcie samorodnego geniuszu i romantycznych korzeniach, gdyż wraz z pojawieniem się tekstów poety na łamach „Chimery” czytelnicy zaznajomieni z literaturą francuską lat 70. jeśli się mimowolnie zastanawiać, co Norwid (pisząc np. opublikowane przez Miriamę *Ad leones!*) zawdzięczał francuskiemu wzorcom.

Otóż nietrudno, tak ważną dla symbolizmu Norwidowego dzieła, rozprawę *Milczenie* rozpisać na francuskie źródła inspiracji. Tymczasem na przełomie wieków oryginalność była szalenie ważna, gdyż stanowiła o prężności kultury polskiej w warunkach zaborów. Przesmyckiego geniusz „romantyczny” był twórcą z dalekiej przeszłości, którego prekursorstwo nie mogło być zakwestionowane. Morzkowska natomiast traktuje go jako zmanierowanego stylistę, którego „ciemność mowy” zbiegła się z modą na symbolizm i w ogóle literacką transcendencję.

Dzisiaj łatwo wskazać rażące błędy w Morzkowskiej prezentacji dzieła Norwida. Historyczna funkcja artykułu polega jednak na tym, że stanowił (na ogół negatywny) punkt odniesienia dla Przesmyckiego, Jellenty, Zrębowicza i Wiktora Gomulickiego. Podstawowy zarzut trzeba odnieść do tezy tytułowej. Pięćdziesiąt lat wcześniej nie było jeszcze symbolizmu u Norwida. Pierwszą realizacją symbolizmu literackiego jest dopiero *Quidam* z drugiej połowy lat 50. *Promethidion* zaś, który Morzkowska uwzględniła przede wszystkim, stanowił zapowiedź estetyki (teoria recepcji oparta na technice dialogu i idea sztuki użytkowej), która zaważyła na ideologii późniejszego modernizmu europejskiego. Gdyby krytyk napisała: „symbolista sprzed dwudziestu laty”, nie rozminęłaby się z prawdą, ale wtedy ów nimb niezwykłości i secesyjnego „pokręcenia” nie miałby szans na zaistnienie.

Juliusz Gomulicki natomiast nie potrafił pogodzić się z tym, że jego ojciec w końcu XIX wieku nie napisał zaplanowanej książki o Norwidzie – ograniczył się on do, niemającego w istocie żadnego znaczenia dla recepcji Norwida, bibliofilskiego apelu, który w 1896 roku zamieścił na łamach nieznanego wtedy krakowskiego miesięcznika „Przegląd Literacki” prowadzonego przez Kazimierza Bartoszewicza. Na marginesie mówiąc, jedyną jego zasługą było to, że wspomniał o „wielkim poecie” w recenzji powieści Teodora Jaske-Choińskiego opublikowa-

¹⁶ Zagadnienie *Dzieła Cypriana Norwida w perspektywie francuskiego parnasizmu* opracowała w swej rozprawie doktorskiej (zrealizowanej w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego) Anna Krasuska. Publikacja książkowa rozprawy zaplanowana jest na 2019 rok.

nej w „Wędrowcu”. Ze względu na zwrócenie uwagi na „plastyczność” opisów zawartych w poemacie, Gomulicki jawi się tam jako jeden z pierwszych, którzy „poznali się” na prekursorskiej poetyce wspomnianego poematu *Quidam*. Z tych względów nie może dziwić, że Juliusz Gomulicki o rozprawie Morzkowskiej pisze wyłącznie krytycznie. Stwierdził, że autorki wiedza

o literaturze romantycznej była żałośnie ograniczona w czasie i w „przestrzeni”. Doprowadzało to często do śmiesznych nieporozumień, którego przykładem było dopatrywanie się w prawie każdym utworze poety mistycyzmu, wzmocnionego w nowej wersji [artykułu] mesjanizmem i towianizmem (a nie wiedziała, że Norwid obydwa poddał ostrej krytyce, a także – pragnęła bowiem nadażyć za nowym prądem – ezoteryzmem) [...] oraz symbolizmem, chociaż nie potrafiła tego symbolizmu, tak mocno uwidocznionego w tytule, a pożyczonego od innych krytyków, odpowiednio scharakteryzować, poprzestając na stwierdzeniu, że „nie miał nic wspólnego z modą”¹⁷.

Gomulicki jest niesprawiedliwy – Morzkowska nie musiała charakteryzować symbolizmu, gdyż był już wtedy estetyczną oczywistością, a symbolizmu Norwida analitycznie przedstawić nie mogła, ponieważ inaczej niż np. formalizm przedstawia się go trudno – symbolizm jest językiem milczenia, formą uwidocznienia niewidzialnego i semantycznego otwarcia na nieskończoność tego, co widzialne. Gomulicki w istocie o tym wiedział, gdyż całe dzieło Norwida – mimo swojego stylistycznego zróżnicowania – jest świadectwem usiłowań dookreślenia symbolizmu wpisanego w jego artystyczny program.

Morzkowska cofnęła zatem Norwida w czasie, aby czytelnik, który o poecie nie słyszał, nie kojarzył go z pokoleniem Kazimierza Tetmajera i Antoniego Langeo, których moda na symbolizm siłą rzeczy musiała dotyczyć. Przed modą tą pokolenie młodopolańskie broniło się, wzbogacając symbolistyczne motywy poezji francuskiej pesymizmem spod znaku filozofii niemieckiej. Gomulicki ma natomiast rację, wytykając autorce rozprawy wiązanie Norwida z Towiańskim i mesjanizmem. Trzeba tu na tę sprawę zwrócić uwagę, gdyż w dziesiątkach, a nawet setkach późniejszych prac o Norwidzie można znaleźć dowody na atawizację Norwida, tj. sprowadzanie jego programu symbolizmu artystycznego do romantycznych stereotypów mistycznego wtajemniczenia.

Zarzut, że Morzkowska „pożyczyła” od innych krytyków przekonanie, iż Norwid jest symbolistą, traktować trzeba jako jednocześnie niesłuszny, gdyż to ona pierwsza publicznie wypowiedziała to „explicite”, i słuszny, ponieważ skojarzenie poety z symbolizmem było naturalne, gdyż w tym czasie ogólne kryteria symbolizmu były znane już nawet przeciętnemu uczestnikowi kultury¹⁸.

Tak było w wypadku Wiktora Gomulickiego, który już w latach 80. „zaraził” Norwidem Cezarego Jellentę. Ten zaś spłacił dług inspiracji, publikując w Warszawie w 1909 roku tekst *Cyprian Norwid. Szkic syntezy*. To bez wątpienia jedna z najważniejszych poświęconych stylowi poety wypowiedzi okresu Młodej Polski. Śledząc publikacje zamieszczone w „Chimerze”, autor próbuje powiedzieć, kim jest historycznoliteracki Norwid. Jellenta – nie mogło być inaczej – skarcił Morzkowską, zarzucając jej jednostronność:

Ścieszka bowiem do duszy Norwida prowadzi nie przez mistyczne kwiaty symbolizmu, których ogrodnikiem chcą uczynić Norwida naiwni, czy niepowołani jego chwalcy, ani przez roman-

¹⁷ Juliusz W. Gomulicki, *Pierwszy odkrywca wielkości Norwida*, s. 255.

¹⁸ Sprawę tę komentuje szeroko Roman Kołoniecki. Por. idem, *Mit rzeczy czarnoleskiej*, s. 1044.

tyczne tęsknoty i cmentarz pochowanych szałów, lecz poprzez posagi ludów i antycznych wielkości. „Mając pod stopy katakumb korytarz”, trafiamy na właściwą drogę do zrozumienia tej całkiem odrębnej osobowości¹⁹.

Przekonująco oddziela Jellenta Norwida od romantyzmu²⁰ – poetyki szału i miłosnej tragedii. Słusznie wskazuje na niemożność utożsamienia poety z symbolizmem w odmianie mistycznej. Norwidowi intelektualizm, techniki dialogu i ironii nie pozwalają na takie utożsamienie. Krytyk wskazuje na trzecią możliwość. To ona przede wszystkim miałyby motywować ową odrębność. To neoklasycyzm reprezentowany przez katakumby (z ostatniej zwrotki wiersza *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*). Rzeczywiście mamy u Norwida artystyczną archeologię – poeta schodzi w głąb, w przeszłość. Jego język gubi światło, bo język ów ma stać się pamięcią człowieczeństwa.

Czy „katakumbowy” neoklasycyzm nie może być jednak rodzajem symbolizmu? W okresie modernizmu tak niejednokrotnie bywało. Polskim przykładem modernistycznego neoklasycyzmu jest *Galąź kwitnąca* Leopolda Staffa, opublikowana w 1908 roku. Ten wybitny poeta Młodej Polski również w pełni zasługuje na miano odrębnego, gdyż już debiutanckie *Sny o potędze* z 1901 roku – gdy Norwid debiutował na łamach „Chimery” – były przewyciężeniem postaw dekadencjonalnych. Analogicznie umiar, harmonia i stoicyzm, imperatyw prawdy to cechy, które odróżniały Norwida od romantyzmu. Te same cechy nie pozwalały utożsamiać autora *Snów...* z pesymizmem Przybyszewskiego czy Tetmajera. To przypadkowe skojarzenie Norwida ze Staffem uświadamia trudność opisanego poety „odrębnego”. Obaj bowiem nie byli poetami pokoleniowymi – na przestrzeni wielu lat artystycznej aktywności asymilowali kolejne tendencje artystyczne. Dlatego teksty Norwida z lat 40. są niepodobne do tych o około 40 lat późniejszych (ta sama „niepodobność” dotyczy Staffa jako autora *Snów o potędze* i późnej *Wikliny* z 1954 roku).

Szczegółowość modernistycznej sytuacji Norwida polegała na tym, że gdy w 1908 roku ukazał się ostatni numer „Chimery”, w przygotowaniu zaś były *Pisma zebrane*, zaistniała naturalna potrzeba odniesienia się do największej (a na pewno najgłośniejszej) edytorskiej akcji Młodej Polski. Stanowiska Jellenty i Miriamy były podobne: można było przedstawiać poetę jako geniusza, którego biografia była najbardziej romantyczna spośród biografii romantyków polskich. Jednak podkreślane cechy: oryginalność i prekursorstwo, z przyczyn logicznych zmuszały do wyjścia daleko poza romantyzm.

Było zatem jasne, że zrozumienie pism autora *Ad leones!* umożliwiła poetyka modernizmu. Ale która z poetyk? Skoro na pewno nie dekadentyzm, jeśli nie secesja... W grę wchodził tylko symbolizm wraz z jego parnasistowską (na ogół zaprzeczoną) tradycją i skłonnościami neoklasycyistycznymi.

Przygotowujący pracę o recepcji liryki Paula Verlaine’a Georges Tournoux z Lille zwrócił się do badaczy czeskich, a następnie do Przesmyckiego²¹ z prośbą, aby określił zakres wpływów francuskiego poety na Norwida. Polski edytor swoje

¹⁹ Przedruk rozprawy znajdzie czytelnik w: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, s. 166.

²⁰ Interesującym wątkiem związku Jellenty z „Chimerą” było to, że jego „Ateneum” stanowiło, jawnie polemiczną, konkurencję dla Miriamowskiego pisma. Zob. Grzegorz P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek*, s. 126–127.

²¹ Zob. Barbara Koc, *Miriam*, s. 246.

rozpoznania miałby poprzez wycinkami prasowymi. Miriam znalazł się w niemałym kłopotcie. Prośbę po norwidowsku przemilczał. Jak bowiem jednocześnie badać wpływy i głosić oryginalność, jakiej do tej pory nie znała literatura polska?!

Jednym z najważniejszych wyzwań dla młodopolan był *Promethidion*. To pierwszy akt rozstania Norwida z romantyzmem. Programy sztuki narodowej zastąpione zostały – zgodnie z tendencjami ogólnoeuropejskimi – nacechowaną socjalnie „sztuką dla społeczeństwa”. Ponieważ na zacofanych, podległych zaborskim ziemiach polskich nie było społeczeństwa, naród pozostawał zaś wartością nadrzędną, projekt Norwida krytyka późnego romantyzmu potraktowała jako nie-dorzeczny.

Dopiero dla Miriama poemat był „proroczą ewangelią”²². Dlatego też z bólem odnosił się do faktu, że John Ruskin i William Morris, a nie nasz poeta, traktowani byli w Europie jako autorzy owego estetycznego projektu godnego XX wieku. Pokrewieństwo idei Norwida z estetyką angielską wielokrotnie później zajmowało badaczy (por. np. Jana Piechockiego *Norwidowska koncepcja sztuki-pracy* z 1929 roku), a podobieństwo źródeł filozoficznych spowodowało, że idee poety po II wojnie światowej, rzecz można, naturalnie łączyły się z myślą Karola Marksa.

Przesmycki nie przejąłby się tak bardzo estetycznym nowatorstwem Norwida, gdyby nie emocjonalne uwikłanie w polemikę z pozytywizmem i jego bezpardonową walką ze sztuką (*Walka ze sztuką* – 1901). Spory o sztukę trwały u nas co najmniej do końca XIX wieku. Szczególne znaczenie miały wypowiedzi nie tyle Stanisława Witkiewicza, ile Wincentego Lutosławskiego, do którego Miriam zbliżył się w 1898 roku, a który znając świetnie premodernizm francuski, z przekonaniem wypowiadał się na temat ważności sztuki w życiu społecznym. Jednym z nieprzejednanych polemistów Lutosławskiego był (na łamach „Kuriera Codziennego”) Bolesław Prus. Sztuka w społeczeństwie (oraz praca jako medium łączące z Pięknem i wynikające z niego) jawiła się w okresie Młodej Polski tym bardziej interesująco, że ów projekt prostego i pięknego zarazem człowieka stał w jaskrawej sprzeczności z hermetyzmem symbolistycznej sztuki.

Nie wolno tu lekceważyć inteligencji krytyki pozytywistycznej. Jeśliby mianowicie prosty lud miał być artystą, to projekt ten miałby szansę na urzeczywistnienie wyłącznie w ramach kultury organicznikowskiej zakładanej przez luminaryzy pozytywizmu. Człowiek prosty bowiem skonfrontowany w Polsce ze sztuką w końcu XIX wieku niepostrzeżenie przeobraził się w prostaka (filistra przede wszystkim). Właśnie ów paradoks świadczy między innymi o premodernistyczności Norwidowego dzieła.

Inna trudność młodopolan to motyw eschatologicznego posłannictwa poezji. Mimo polemiki symbolistów z parnasistowskim hasłem „sztuki dla sztuki” (z którym i Norwid polemizował) dopiero symbolizm – niejako wbrew sobie – uczynił też sztukę wartością nadrzędną, czy ujmując to lepiej: dominującą. Tak również traktował ją Przesmycki, co wskazuje jasno, że „wychowany” był na poezji francuskiej. Znaną wypowiedź Norwida z wiersza *Do Bronisława Z.* mówiącą o poezji, która pozostanie z wszystkich rzeczy świata, polscy historycy literatury traktowali na ogół jako niezwykle oryginalne wzbogacenie romantyzmu, w sytuacji gdy u Byrona, Mickiewicza czy wczesnego Goethego sztuka, o czym już była mo-

²² Zob. ibidem, s. 312–313.

wa, była „upodrzedniana”. Nawet u genezyjskiego Słowackiego podporządkowana jest ona podmiotowemu „ja”. Norwid zaś już w latach 50.²³ zaczął świadomie „zanikać” na rzecz poezji i jej przyszłego zwycięstwa. I właśnie ową utopię artystowskiej glorii Norwid przejął od symbolistów. Niewykluczone, że akurat od Paula Verlaine’a, w którego dziele tendencja ta była jedną z nadrzędnych²⁴.

Ważne było też przenikanie się liryki i plastyki. Tendencja ta dotyczy nie jedynie Verlaine’a, ale całego symbolizmu. Maria Podraza-Kwiatkowska nazywa kwestię „ekwiwalentyzacją symbolistyczną, czyli myśleniem za pomocą obrazów”²⁵. W moim przekonaniu symbolizm Norwida jest w dużej mierze pochodną mimowolnego czy też intuicyjnego poetyckiego myślenia obrazem, zważywszy na rozległość jego malarskich zainteresowań tudzież intensywność aktywności artystycznej. Bliższe porównanie charakterystycznego pod tym względem Stanisława Wyspiańskiego z Norwidem uświadomiłoby naturę zagadnienia. O ile np. trudno wyobrazić sobie wieszczą romantycznego, który byłby malarzem, o tyle dla modernizmu oczywistością było to, że poeta był artystą. Dzieło Norwida-sztukmistrza na wiele sposobów potwierdza świadomość jego artystycznego, nie zaś wąsko poetyckiego, powołania. To bardzo ważne uwarunkowanie powrotu Norwida w końcu XIX wieku.

W 1897 roku Przesmycki opublikował w warszawskim „Ateneum” przekłady Verlaine’a, nad którymi pracował w okresie swoich odkrywczych lektur Norwida w Wiedniu. Malarskość liryki francuskiego symbolisty, przyjaźnie z Józefem Mehofferem, Franciszkiem Siedleckim i Władysławem Słewińskim oraz artyzm poetyki Norwidowej to elementy tej samej charakterologicznej całości, którą stanowił Miriam w tamtym czasie. Obraz – inaczej niż dla dawnych krytyków Norwida o romantycznej proveniencji – był dla Przesmyckiego immanentną częścią świata poezji. Aktywność krytyka wrażliwego na sztukę w ogóle (m.in. napisał wstęp do katalogu prac Słewińskiego wystawionych w Paryżu w 1898 roku) miała swoją naturalną konsekwencję: „Chimera”, na łamach której autor *Vade-mecum* powrócił, była wszak pismem artystowskim. Norwid wymagał oprawy plastycznej (karierę zrobiły np. pawie Mehoffera, które zdobyły pierwszy numer pisma). Opracowanie graficzne pisma było zaś wzorcowe.

Wedle wzorców symbolizmu słowo i obraz warunkują się wzajemnie – dialogują ze sobą. Znane czytelnikom Norwida „niedopełnienia”, tj. otwartość semantyczna jego poezji, uwarunkowane są obrazem, który współtworzy każdy sens²⁶. Właśnie u Verlaine’a występuje mieszanie i syntetyzowanie się elementów komunikatu. Tendencję tę do skrajności doprowadził Paul Valéry. Również u Norwida treść intelektualna jest niejednokrotnie „rozmywana” przez obraz. Cechę tę

²³ Manifest niezależności z romantycznego jeszcze *Pióra* nie jest oczywiście manifestacją doniosłości sztuki.

²⁴ Por. Piotr Śniedziewski, *Zanik głosu poety*, w: idem, *Mallarme – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2008, s. 111 i n.

²⁵ Maria Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków: Universitas 1994, s. 185.

²⁶ Takie rozumienie obrazu, w które bardzo dobrze wpisują się poezje Norwida, było bliskie Przesmyckiego pojmowaniu symbolizmu. Jak przedstawia to Rolf Dieter-Kluge, symbol „jest zakorzeniony w ciemności”, za obrazem zaś (co pociąga za sobą interpretację – por. Norwida *O Juliuszu Słowackim*) kryje się bezgraniczny horyzont znaczeń. Zob. Rolf Dieter-Kluge, *Symbolizm i awangarda – perspektywa teoretyczna*, w: *Polonistyczne spotkania*, s. 113.

oddaje spostrzeżenie Edmunda Wilsona: „Obraz nie odsłania się nigdy do końca; idea nie zostaje nigdy ostatecznie sformułowana”²⁷.

Oprócz synestezji (zakładającej jednię słowa, obrazu i dźwięku) szczególnego znaczenia nabrała fragmentaryczność. Jej teoretykiem, jak wiadomo, był Baudelaire mówiący w *Paryskim spleenie* o samoistności każdego fragmentu tekstu i konwencjonalnych wyznacznikach „całości”²⁸. Zauważmy, że jeśli całość rozbijemy na fragmenty, tekst zamilknie. Tym samym znaczenia nabierze Norwidowe „milczenie”. Milczenie to muzyczne dźwięki pisma. Jak pisze Piotr Śniedziewski w książce *Mallarme – Norwid*, obu pisarzy dotyczy rygor (przy dowolności elementów pisma u Baudelaire’a) wiążący się z zasadą kondensacji (Norwidowski lakonizm).

Jest to szczególnie oczywiste w twórczości Norwida, którego koncepcja pisma fragmentarycznego zdaje się bogatsza od teorii Mallarmego. Poeta francuski doskonale analizuje pismo jako rodzaj **milczącej partytury**, możliwej do przeniknięcia, ale niedostępnej dla profanów²⁹.

Widzimy tutaj wspomnianą już modernistyczną ze swej natury sprzeczność: ważność („naczelność”) sztuki i jej oczekiwana społeczna funkcja, a z drugiej strony elitarność (którą, paradoksalnie, zarzucał młodemu Norwidowi arystokrata Krasieński). Tekst obfitujący w niedopowiedzenia zakładał aktywność intelektu i imaginacji czytelnika. Zarazem milcząca partytura wymagała komentarzy.

Znamienne jest, że dowartościowanie interpretacji zbiegło się z konsekwentnym milczeniem Miriama. Milczenie to potwierdza jednak, jak imponująco odpowiedni był jego stosunek do premodernizmu dojrzałego dzieła Norwida. Nie mógł poświęcić mu książki, gdyż partytura wiersza wymaga indywidualnego, pojedynczego wykonania (to owa późniejsza Ingardenowska „konkretyzacja”). Znacząca poezji nie tłumaczy jej – czego bezpardonowo dopominał się od Miriama Stanisław Brzozowski³⁰ – a jedynie milcząco stwarza warunki do jej zaistnienia w konkretnym pojedynczym czytaniu.

Przesmycki odwrócił się zatem od, dobrze sobie znanej, tradycji romantycznej, której, rzecz można, wulgarną skłonnością było „wyjaśnianie” wszystkiego. Hochsztaplerstwo umysłowe i filozofowanie „od Sasa do lasa” (w stylu Andrzeja Towiańskiego) budziło sprzeciw Norwida, czego Miriam był świadom. Skupiając się na początku XX wieku na pracy edytorskiej, Przesmycki zarazem udowodnił, że przyswoił sobie zasady teorii lektury przedstawionej w *O sztuce (dla Polaków!)*, *O Juliuszu Słowackim* i w *Milczeniu*. Tego mianowicie, że bez wcielenia w życie nowych zasad czytania „skręt konieczny” w literaturze polskiej nie mógł się dokonać. A ponieważ wyznaczniki kultury romantyzmu (a następnie pozytywizmu) wykluczały tego typu recepcję sztuki, Norwid zaprojektował „późnego

²⁷ Cytuję za: Arent van Nieuwerkerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków: Universitas 1998, s. 100.

²⁸ Charles Baudelaire, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. Joanna Guze, Warszawa: Kwiaty Na Tor 1992, s. 5.

²⁹ Piotr Śniedziewski, *Mallarme – Norwid*, s. 105.

³⁰ Cenną prezentacją młodopolskiej recepcji Norwida jest książka Elizy Kąckiej. Autorka traktuje Brzozowskiego i Norwida jako reprezentantów szeroko rozumianej nowoczesnej myśli polskiej i sugestywnie pokazuje, jak obaj prowadzili do reinterpretacji bądź przewyciężenia wielu wątków polskiego romantyzmu. Zob. Eliza Kącka, *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2012.

wnuka” (to formuła z *Fortepianu Szopena*). Przesmycki był jego wzorcowym urzeczywistnieniem.

Miriama czytanie artykułu Antoniego Langego *Symbolizm* zamieszczonego w „Przeglądzie Tygodniowym” w 1887 roku. Następnie pobyt w Paryżu (1889–1890) i lektura „owładniętych” symbolizmem czasopism („*Mercure de France*”, „*La Plume*”). Potem zaś wiedeńskie studia (1890–1894) nad literaturą francuskiego i belgijskiego symbolizmu. Zainteresowanie Norwidem było już jedynie sprawą czasu.

Autor *Vade-mecum*, parafrazując samego poetę, wrócił w „swój czas”, tj. polski modernizm. Umiejętnie wpisując się w ów „konieczny” powrót, pozbawiony w istocie pisarskiego talentu Przesmycki wylansował siebie na jednego z największych krytyków okresu Młodej Polski³¹. Młoda Polska mogła „wykrzyzczyć” to, czego romantyzm i pozytywizm powiedzieć nie umiały. Rodzajem złota okazało się więc symbolistyczne milczenie. Nieprzypadkowo Norwid konsekwentnie je popularyzował. Podkreślał przy tym, że przyszłość ma cisza, nie zaś kulturowy gwar. W wypadku jego pism rzeczywiście miał rację.

BIBLIOGRAFIA

- Baranowska Agnieszka, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa: PIW 1981.
- Baudelaire Charles, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. Joanna Guze, Warszawa: Kwiaty Na Tor 1992.
- Bąbiak Grzegorz P., „*Chimera*” i periodyki niemieckiego modernizmu, w: *Polonistyczne spotkania. Tybinga. Studia o literaturze polskiej i polsko-niemieckich związkach literackich przełomu XIX i XX wieku*, red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Jadwiga Zacharska, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002.
- Bąbiak Grzegorz P., *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery” Zenona Przesmyckiego*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002.
- Dieter-Kluge Rolf, *Symbolizm i awangarda – perspektywa teoretyczna*, w: *Polonistyczne spotkania. Tybinga. Studia o literaturze polskiej i polsko-niemieckich związkach literackich przełomu XIX i XX wieku*, red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Jadwiga Zacharska, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002.
- Gomulicki Juliusz W., *Pierwszy odkrywca wielkości Norwida*, w: *Norwid z perspektywy początku XXI wieku*, red. Janusz Rohoziński, Pułtusk: Wyższa Szkoła Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztor 2003.
- Kącka Eliza, *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2012.
- Koc Barbara, *Miriam. Opowieść biograficzna*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1980.
- Kołoniecki Roman, *Mit rzeczy czarnońskiej*, „*Droga*” 1933, nr 11, s. 1028–1051.
- Makowiecki Andrzej Z., *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa: PIW 1980.
- Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, oprac. Mieczysław Inglot, Warszawa: PWN 1983.
- van Nieukerken Arent, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków: Universitas 1998.

³¹ Bardzo ważna wydaje mi się teza Grzegorza Bąbiaka, że to Miriama ambicje edytorskie co do Norwida zaważyły na zakończeniu życia „Chimery”. Zob. Grzegorz P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek*, s. 193.

- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków: Universitas 1994.
- Stefanowska Zofia, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 1993.
- Śniedziewski Piotr, *Zanik głosu poety*, w: idem, *Mallarme – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2008.
- Zaniewicki Zbigniew, *Posłowie*, w: Cyprian Norwid, *Pisma polityczne i filozoficzne*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy 1957.

ZENON PRZESMYCKI AMONG THE YOUNG POLAND “REVIVERS” OF NORWID

Summary

The author argues that a role of Zenon Przesmycki in the process of bringing back Cyprian Norwid to the Polish literary life is slightly overestimated. At the turn of the 19th and the 20th centuries on the Polish lands, the reception of French symbolism took place, which determined the perception of the author of *Vade-mecum* working in Paris (since 1849) as a great precursor of intellectual “visual poetry”. However, by making Norwid a strictly Romantic poet, the generation of the Young Poland artists effectively distanced themselves from artistic borrowings associated with Baudelaire, Verlaine, etc., thus obtaining the effect of the “nativeness” of modern Polish poetry at that time.

Trans. Izabela Ślusarek