

NORWIDA TWÓRCZY DIALOG

(*O Norwidzie komparatystycznie*, red. Magdalena Siwiec,
Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2019, ss. 468)

MIRELLA KRYŚ^{4*}

www.orcid.org/0000-0002-9780-8959

Czy kiedy sięgamy po książkę zatytułowaną *Norwid komparatystycznie* nie przychodzi nam na myśl fragment jednego z najczęściej cytowanych i komentowanych wierszy Cypriana Norwida? „Nie wziąłem od was nic, o! wielkoludy”¹ – stwierdza kategorycznie poeta w jednym z inicjalnych liryków *Vade-mecum*. Wielokrotnie już próbowano odkryć tożsamość owych „wielkoludów”, a zarazem wskazywano potrzebę uwolnienia hipotez interpretacyjnych z kontekstu biograficznego². Przytoczone słowa bez wątpienia skłaniają jednak ku temu, by postrzegać autora *Promethidiona* jako artystę wciąż konfrontującego się (najczęściej polemicznie) z różnymi prądami i kierunkami, ze swoimi poprzednikami oraz współczesnymi. Prezentowany tom doskonale odpowiada na potrzebę ponowionej lektury twórczości Norwida wobec dorobku innych autorów poprzez poszukiwanie cech sprzecznych lub analogicznych, choć – jak się wkrótce okaże – nigdy nie identycznych.

W książce pod redakcją Magdaleny Siwiec zebrano teksty będące częściowo pokłosiem konferencji o tym samym tytule, która odbyła się 18 kwietnia 2016 roku w Krakowie. Kilka z zamieszczonych w tomie artykułów ukazało się wcześniej w czasopiśmie lub monografiach³. Jak sądzę, autorami kierował jednak zamysł stworzenia opracowania, które pomieści wiele prac o różnorodnym charakterze, spojonych nadrzędną ideą komparatystycznego spojrzenia na twórczość Norwida.

* Mirella Kryś – mgr, doktorantka, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

¹ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. II, Warszawa 1976, s. 15. Jeżeli powołuję się na cytat z pism Norwida, posługuję się tym samym wydaniem, oznaczając je skrótami PW, numerem tomu oraz zakresem stron.

² M. Adamiec, *Klaskaniem mając obrzękle prawice...*, [w:] Cypriana Norwida *kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1984, s. 66.

³ Dotyczy to artykułów opublikowanych wcześniej w czasopiśmie „*Studia Norwidiana*” 2018, nr 36 oraz w wydawnictwie zbiorowym: *Rok 1863. Narodziny nowej Polski*, red. M. Rudaś-Grodzka, E. Serafin, B. Smoleń, A. Wróbel, Warszawa 2016.

Publikacja ma czteroczęściową budowę. W pierwszej części znalazły się teksty, których autorzy przyglądają się współczesnym poecie prądom intelektualnym, oceniając, czy znajdują one odbicie w jego utworach. Artykuły z części drugiej sytuują Norwida wobec twórców epoki. Część trzecia składa się z opracowań poświęconych muzyce lub sztukom wizualnym, natomiast spoiwem czwartej jest kwestia powiązań twórczości Norwida z tradycją oraz problematyka przekładów jego dzieł na języki obce.

Już same tytuły poszczególnych części publikacji – w obrębie których znaleźć można opracowania historycznoliterackie, dotyczące historii sztuki i idei, filologiczne, edytorskie czy teatrologiczne – świadczą o tym, że mamy do czynienia z mozaiką prac interdyscyplinarnych. Kierując się zatem myślą o czytelniku, który sięgnie po książkę, poszukując w niej zajmujących go tematów, postanowiłam nie pomijać w omówieniu żadnego z artykułów. Postaram się wskazać najistotniejsze dla autorów zagadnienia, wydobyc tezy lub zasygnalizować z pozoru mniej znaczące, ale bardzo frapujące, detale.

Przedmiotem artykułu otwierającego publikację jest stosunek Norwida do pozytywistycznych idei postępu. W swojej pracy Arent van Nieukerken sytuuje twórczość poety wobec filozofii Augusta Comte'a oraz Pierre-Josepha Proudhona. Podstawą dla porównania z pierwszym z uczonych jest dla badacza koncepcja, zgodnie z którą myśl ludzka rozwijała się w kolejnych etapach, wśród których znalazły się także stadia „teologiczne” i „metafizyczne”. Jak zauważa Nieukerken, celem autora *Rozprawy o duchu filozofii pozytywnej* była rekonstrukcja tego procesu, natomiast dla Norwida istotna pozostawała także odpowiedź na pytanie „dlaczego tak się stało” (s. 17), oczywiście z podkreśleniem szczególnej roli chrześcijaństwa. Wśród podobieństw badacz wskazuje m.in. na „metodę subiektywną” Comte'a, Norwidowskie powiązanie historii ludzkości ze „Słowem” czy myślenie o człowieku jako istocie społecznej. Analiza działalności Comte'a, który skłaniał się do stworzenia „religii pozytywnej” (s. 30), jest dla autora koniecznym wstępem do zestawienia historiozofii Norwida z myślą Proudhona. W tym przypadku mamy pewność, że polski poeta znał pisma myśliciela i nie mógł zgodzić się z jego pojmowaniem relacji między „własnością” a „posiadaniem”, co Nieukerken potwierdza poprzez analizę jego liryków (*Wigilia, Pieśni społecznej cztery strony, Trzy pytania, Psalmów-psalm*). Proudhonowskich pojęć Norwid używa najczęściej po to, aby je zakwestionować, choć autor artykułu wskazuje także na kilka płaszczyzn porozumienia. Dotyczy to koncepcji postępu, opozycji ruchu i bezruchu, roli Słowa oraz symbolizmu religijnego, w ramach których najczęściej należy wskazać jeden tylko element, który różni obie koncepcje i dowodzi polemicznego usytuowania autora *Rzeczy o wolności słowa*.

Artykuł Nieukerkena dobrze koresponduje z następującym po nim opracowaniem Michała Kuziaka *Norwid-Marks. Dwie nowoczesności*. Wśród wielu podobieństw w myśleniu dwu bohaterów szkicu, autor akcentuje zwłaszcza te miejsca, w których „Norwid patrzy na to samo, co Marks, choć robi to inaczej” (s. 73). Właściwym przedmiotem badań jest dla Kuziaka ich stosunek do modernizacji. Jako punkt przełomowy w kształtowaniu Norwidowskiego widzenia nowoczesności wskazuje rok 1863. Jak notuje badacz: „dla Norwida oczywiście jest, że modernizacja, dodam: specyficzna, przeprowadzona w perspektywie moralnej, staje się warunkiem [...] odzyskania niepodległości” (s. 65). Dla obu autorów modernizacja jest nieunikniona, choć dostrzegają w niej wiele zagrożeń, na przykład zbyt szybkie tempo rozwoju

cywilizacyjnego, któremu – jak uważał Norwid – nie dotrzymuje kroku rozwój moralny, z czego wynikają obawy poety związane m.in. z fetyszyzacją pieniądza czy alienacją pracy. Rozważania na temat stosunku Norwida do nowoczesności prowadzą badacza do wniosków na temat usytuowania autora *Promethidiona* w połowie drogi: „procesy modernizacyjne współczesności są przez niego traktowane ambiwalentnie, jakby stanowiły źródło traumy: możliwego zysku, ale i koniecznej straty” (s. 73).

Sławomir Rzepczyński opisuje w swoim artykule związki między poglądami Piotra Czaadajewa oraz Norwida. Zakreślona w szkicu perspektywa pozwala zarówno na rekonstrukcję stosunku obu autorów do tożsamościowego samookreślenia, jak i na spojrzenie globalne, w ramach którego definiowana jest rola Rosji w Europie. W kontekście drugiego z wymienionych zagadnień Czaadajew postulował – jak określił to autor studium – „korektę drogi” (s. 92), jaką podążają jego rodacy i powrót do źródeł, rozumianych jako odrzucenie prawosławia na rzecz katolicyzmu, spajającego całą Europę (s. 83). Podobnie Norwid diagnozował przyczyny upadku narodu, który w ten sposób nie tylko nie może się rozwijać, ale też zatrzymuje się w drodze do zbawienia (s. 85). Poeta szansę na ocalenie Rosjan upatrywał w oddziaływaniu Polaków – „narodu katolickiego, któremu niejednokrotnie przypisywał wierność aksjologii katolickiej i trwanie przy wartościach wypracowanych w toku dziejów” (s. 87)⁴. Wzmiankowany „tok dziejów” był istotny dla obu myślicieli – uzasadnienie dla włączenia w europejską wspólnotę swoich ojczyzn obaj widzieli właśnie w ich historii, a jednocześnie dążyli do wpłynięcia na „kształt przyszłego świata” (s. 93).

Artykuł Agnieszki Ziółowicz to jedno z niewielu opracowań w obrębie zbioru, których przedmiotem nie jest zestawienie utworów czy autorów, ich zależności i wzajemnych wpływów. Choć tekst trudno nazwać komparatystycznym w ścisłym tego słowa znaczeniu, jednocześnie uruchamia pewne perspektywy porównawcze. Jako jedną z najbardziej interesujących uważam tę zasygnalizowaną w przypisie (s. 111), gdzie autorka zamieściła *passus* poświęcony zestawieniu Norwidowskiego rozumienia towarzyskości, które wysnuć możemy z noweli *Stygmata* z filozofią Georga Simmela, w ramach której ta kategoria potraktowana jest ambiwalentnie – jako gra lub „pusta forma”, ale także jako miniatura życia, w którym – jak w utworze Norwida – „poszukuje się współ-uznania, poczucia i harmonii”⁵. Właściwym materiałem do analizy stały się dla badaczki *Rozmowy*, zebrane w edycji pism Norwida, stworzonej przez Juliusza Wiktora Gomulickiego⁶. Słowa poety rozmawiającego i monologującego zderzają się z twardą materią słowa utrwalonego w zapisie osób, które go wspominają. Wobec – jak pisze o tym autorka – „ograniczonej wiarygodności” (s. 99) tych relacji, konieczne okazuje się zestawienie ich z Norwidowską koncepcją słowa⁷, usytuowanie

⁴ Rzepczyński wyraźnie zaznacza polemiczny stosunek Norwida wobec mesjanizmu, ale, powołując się na list do Karola Ruprechta, podkreśla, że zadaniem Polski jest „wywieranie *presji moralnej*” na Polskę: „O ile Czaadajew sugerował, że Rosja powinna korzystać z osiągnięć chrześcijaństwa zachodniego, o tyle Norwid domagał się od Polski, by udostępniła swe doświadczenia, choćby miało się to odbywać «przez krew»” (s. 88).

⁵ PW VI, s. 105.

⁶ PW XI, s. 447–501.

⁷ Omawiany artykuł Ziółowicz wpisuje się w ciąg publikacji autorki, których tematem stało się właśnie Norwidowskie „słowo”. W tekście *Cypriana Norwida sztuka żywego słowa*

wobec dziewiętnastowiecznego pojmowania kategorii towarzyskości⁸, a także podejścia poety do kultury oralnej⁹.

Notatki, z których wyłania się obraz Norwida w sytuacji salonowego spotkania, pozwalają scharakteryzować go jako człowieka. Autorka wybiera wypowiedzi, które eksponują erudycję i różnorodność podejmowanych w rozmowie tematów. Taka perspektywa w oczywisty sposób burzy stereotypowe myślenie o poecie jako samotniku – jego serdeczność, łagodność oraz doskonała orientacja w konwenansach świadczą o tym, że był mile widzianym towarzyszem rozmowy. Mowa Norwida często była jednak traktowana jako nieprzystępna (s. 105), do czego przyczyniała się tendencja do komplikowania oracji poprzez budowanie zbyt długich zdań czy posługiwanie się środkami poetyckiego wyrazu. Ziółowicz prowadzi to do frapującej, ale z pewnością trafnej konstatacji o przyległości wypowiedzi ustnych oraz pisemnych poety. Jego wystąpienia w towarzystwie stanowią potwierdzenie, a także dopełnienie idei wyrażonych w twórczości poetyckiej lub dyskursywnej, zaś ich kształt stylistyczny jest podobny, ale nie tożsamy (Norwid używał m.in. apologu i paraboli, natomiast uznawano, że w rozmowie jest on bardziej klarowny niż można wyczytać to z jego pisarstwa).

Artykuł Ziółowicz należy potraktować jako pełny, doskonale opisujący fenomen Norwidowskiego mówienia, które wprawiało w zdumienie jego rozmówców i skłaniało ich do pozostawienia śladu jego istnienia (o co upominał się sam Norwid w odniesieniu do Adama Mickiewicza¹⁰) w postaci analizowanych przez badaczkę refleksji. Studium warto by dopełnić jednym tylko elementem, który być może nie został uwzględniony ze względu na ograniczenia objętościowe artykułu, a mianowicie analizą innych utworów poety – oprócz interesującego nawiązania badaczki do *Stygmatu* – które w jakichś sposób problematyzowały zagadnienia „salonu” i „salonowości” lub specyficzną sytuację rozmowy (by wymienić tylko: *Pierścień Wielkiej Damy*, *Za kulisami* czy *Kółko*).

Omówiony wyżej tekst wchodzi w – *nomen omen* – dialog z artykułem następującym po nim. Szkic Iwony Puchalskiej poświęcony został improwizacjom w tekstach Norwida. Badaczka podkreśla fakt, że – w odróżnieniu od Mickiewicza lub Słowackiego – autor *Quidama* nie został zapamiętany jako improwizator. Trudno jednak przypuszczać, aby zachował obojętność na jedno z istotniejszych zjawisk kultury XIX wieku. Jego zainteresowanie manifestowało się w dwóch postaciach.

badaczka wskazuje na te elementy w twórczości poety, które poświadczają jego szacunek do oralnego kształtu języka. Słowo, choć zapisane, zyskuje w jego ujęciu sprawczą moc. Zob. *Cypriana Norwida sztuka żywego słowa*, „Ruch Literacki” 2017, nr 4, s. 259–376. W innym miejscu Ziółowicz analizuje także listowne „rozmowy” Norwida, w których wyraźnie zaznacza się jego konwersacyjne nastawienie do odbiorcy. Zob. *Epistolarne kreowanie wspólnoty. O listownych rozmowach Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 2014, nr 32, s. 3–22.

⁸ Zob. A. Ziółowicz, *Towarzystwa i towarzyskość w kulturze polskiej połowy XIX wieku. Refleksja filozoficzna i literackie uobecnienie* [w:] *też*, *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, Kraków 2011, s. 261–286.

⁹ O nostalgii Norwida za epoką, gdy prymat wiodła kultura oralna, przy jego jednoczesnym pozostawianiu „świadomości piśmienną” traktuje artykuł Pauliny Abriszewskiej. Zob. *XIX-wieczna tęsknota za oralnością. Przypadek Norwida*, „Studia Norwidiana” 2014, nr 32, s. 25–40.

¹⁰ PW VI, s. 433.

Norwid upodabniał swoje utwory do improwizacji poprzez ich formę lub uzupełnienie tytułu takim określeniem, a także czyniąc improwizatorów bohaterami jego dzieł.

W odniesieniu do pierwszego zagadnienia Puchalska przedstawia przekonujące dowody na to, że Norwid, sugerując związki utworu z tą formą wypowiedzi, dążył do opisania „postawy podmiotu mówiącego” (s. 116), który pozostawał wciąż nie do końca gotowy, aby wyrazić własne myśli, co z kolei kształtowało odbiór tego typu tekstów – trwale niedokończonych, otwartych na czytelnicze interpretacje i indywidualnie domyślane uzupełnienia¹¹. Z tego powodu Norwid wyżej cenił improwizację w formie pisanej niż tę wygłaszaną publicznie, kiedy „poeta lokuje się na stanowisku górującym nad słuchaczami” (s. 118). Takie improwizacje wygłaszała Jadwiga Łuszczewska¹², w odniesieniu do której Norwid skierował znamienne przestrożę „aby zachowała pewną proporcję sceny w improwizacjach swoich”¹³. Utyskiwania poety na temat szkodzącego poezji uteatralizowania publicznych improwizacji Puchalska zestawia z kreacją Zofii w poemacie *Quidam* oraz postacią Sior Tony di Bona Grazia z *Tajemnicy lorda Singelworth*. W obu przykładach improwizacje bohaterów zachowują teatralny charakter. W rzymskiej przypowieści improwizacja to „domena poetyckiego pół-życia, swoistego poetyckiego teatru cieni – jakość artystyczna intrygująca i inspirująca, ale pozbawiona przyszłości” (s. 123). Taka forma nie ma przyszłości, bo nie jest zbudowana na twórczej samodzielności improwizatora. Z kolei teatralność wypowiedzi jednego z bohaterów noweli włoskiej Norwida zasadza się na dwustopniowej konstrukcji komunikatu, który jest kierowany do „słuchających i podsłuchujących”¹⁴, co wymusza na bohaterze zachowanie teatralnej formy *buffo*, zarówno w treści, jak i w wizerunku improwizatora¹⁵. Cenną uwagę Puchalskiej na temat funkcji weneckiego mówcy, który komentuje bieżące wydarzenia (s. 124) można by uzupełnić dodatkowo o informację, że równie istotne znaczenie ma jego spojrzenie w przeszłość, w ramach którego improwizator łączy historię zbiorową i indywidualną¹⁶. Wciąż jednak wygłaszane publicznie słowa podlegają daleko większym ograniczeniom niż twórczość zapisana¹⁷.

¹¹ O dialogicznym nastawieniu w twórczości Norwida zob. m.in. J. Fert, *Norwid – poeta dialogu*, Wrocław 1982; M. Głowiński, *Norwidowska druga osoba*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, t. 19; E. Nowicka, *O dialogowości „Vade-mecum” C.K. Norwida*, „Ruch Literacki” 1979, z. 5; Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1971.

¹² Jeden z rozdziałów obszernego opracowania dotyczącego improwizacji poetyckiej w XIX wieku Puchalska poświęciła wystąpieniom Jadwigi Łuszczewskiej. W tekście rozsięte są liczniejsze i bardziej rozbudowane uwagi opisujące stosunek Norwida do działalności Deotymy. I. Puchalska, *Wokół Deotymy*, [w:] teźe, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013, s. 271–380.

¹³ PW VI, s. 243.

¹⁴ S. Rzepczyński, *O umyśle „zgodobliwym”*. „Tajemnica Lorda Singelworth”, „Studia Norwidiana” 1996, nr 14, s. 107.

¹⁵ O ukształtowaniu Bona Grazii na modłę postaci z komedii *dell'arte* zob. Z. Dambek-Gialleis, *Tajemnice „Tajemnicy lorda Singelworth”*, „Studia Norwidiana” 2017, nr 35, s. 185–198.

¹⁶ M. Grabowski, *Topografia pamięci w „Tajemnicy lorda Singelworth”*, „Pamiętnik Literacki” 2016, nr 4, s. 79–94.

¹⁷ Słowem publicznym, które pomimo wzniosłych założeń pozostaje puste w wymowie posługuje się także lord Singelworth. Zob. E. Dąbrowicz, *Tajemnica lorda Singelworth: strategia publicznego mówienia*, „Studia Norwidiana” 1985–1986, nr 3–4, s. 217–229.

Część drugą publikacji otwiera artykuł redaktorki tomu – Magdaleny Siwiec, podejmującej temat związków twórczości polskiego poety z dorobkiem Baudelaire’a. Jest to zagadnienie o długiej komparatystycznej tradycji¹⁸, w ramach której badacze spierali się co do zasadności „baudelaire’owskiej tezy”¹⁹. Siwiec chce jednak widzieć powinowactwa myśli dwóch autorów nie przez pryzmat oddziaływania na twórczość jednego z nich, ale jako konsekwencję pozostawania w podobnej pozycji artysty w okresie przesilenia, artyście określającego się przede wszystkim wobec nowoczesności²⁰. Stąd punktem wyjścia dla jej refleksji staje się stanowisko Josepha Acquisto, który w przeciwnikach modernizmu paradoksalnie widzi jego pierwszych architektów (s. 129).

Najistotniejszą płaszczyzną porównania jest dla badaczki reakcja obu autorów na następujące w ich epoce „zaburzenie relacji między *sacrum* a *profanum*” (s. 130), które swoje odzwierciedlenie znajduje w stopniowym wyczerpaniu gatunku, języka oraz treści poezji. Materiał porównawczy stanowi tutaj wiersz *Utrata aureoli* Baudelaire’a, czytany w kontekście śmierci bohatera *Quidama*, która jest „profanacją w sensie ścisłym”²¹ (s. 137). W odróżnieniu od francuskiego pisarza, Norwid nawet w ironicznym zakrzywieniu rzeczywistości poszukuje sensu, skoro – jak deklaruje poeta – zgon młodzieńca „jako scena w teatrum naucza, / Do prawd zakrytych by szukano klucza”²². Siwiec powołuje się także na esej *Dwie aureole* oraz nowelę *Bransoletka*, zmierzając do wniosków, w ramach których przekonująco udowadnia, że w twórczości obu autorów temat profanacji, choć nie ujmowany wprost i odmiennie wartościowany, prowadzi do ufundowania nowoczesności poprzez sprzeciw wobec niej.

Bohaterem kolejnego szkicu jest inny francuski pisarz – Auguste Brizeux, autor noweli zatytułowanej *Une Ombre*. Piotr Śniedziewski, zainspirowany krótką wzmianką z opracowania Gomulickiego, zestawia *Czarne kwiaty* z opowiadaniem, którego akcja rozgrywa się w Neapolu i Wenecji. Niezwykle interesujące studium eksponuje obecne w obu utworach doświadczenie śmierci, do opisu którego artyści używają podobnych środków.

Wśród wielu celnych uwag badacza na temat roli miejsca zdarzeń w obu utworach (s. 150), strategii upamiętniania umierających, stosunku do romantycznej epifanii (tu Śniedziewski wchodzi w dyskusję z koncepcją Ryszarda Nycza²³) oraz bezsilności

¹⁸ Zob. m.in. A. Lisiecka, *O baudelairyzmie „Vade-mecum”*, „Twórczość” 1968, nr 3; M. Żurowski, „Larwa” na tle porównawczym, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 6; H.R. Jauss, *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, przeł. M. Kaczmarek, „Studia Norwidiana” 1985–86, nr 3–4; M. Siwiec, *O kilku motywach u Norwida i Baudelaire’a*, „Studia Norwidiana” 2018, nr 36, s. 73–93.

¹⁹ Por. J.W. Gomulicki, *Norwid-poeta europejski*, „Nowa Kultura” 1958, nr 21–22 i J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978, s. 288–289.

²⁰ O tym zagadnieniu traktuje inna publikacja autorki – zob. M. Siwiec, *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire’ze z perspektywy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 196–214.

²¹ W toku rozważań Siwiec powołuje się na Agambenowskie rozumienie profanacji, mające zastosowanie w twórczości Baudelaire’a, ale nieprzystające do utworów Norwida.

²² PW III, s. 212.

²³ Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

słowa wobec wpisanej w rzeczywistość tajemnicy, na szczególną uwagę zasługują ustępy, w których literaturoznawca rozprawia się z tradycyjnym rozumieniem Norwidowskich metafor dagerotypu i stereoskopowego widzenia.

Brizeux oraz Norwid swoją refleksję o śmierci snują wokół drobiazgów, które przyczyniają się do „utrwalania śladów po tych, którzy odeszli” (s. 153). Do stworzenia takiej opowieści najlepiej użyć nieskomplikowanej formy. U autora *Assunty* taki postulat łączy się z deklaracją zamiany pióra w dagerotyp²⁴. Śniedziwski udowadnia, że pole semantyczne tej metafory daleko wykracza poza autorskie pragnienie utrwalenia wiernego obrazu rzeczywistości. Przywołuje esej Susan Sontag, dowodząc, że fotografia jest ściśle połączona z odejściem: „przecież moment utrwalania obrazu jest w przypadku fotografii naznaczony nieuchronną stratą, brakiem obecności, wreszcie – metaforycznie rozumianą śmiercią” (s. 156). Dlatego właśnie Norwid z jednej strony pragnie zapisać fragment widzianego przez siebie świata, a z drugiej – jest zmuszony do tego, aby skorzystać ze swoich wspomnień, „które minioną rzeczywistość zapewne odkształcają bądź modyfikują” (s. 157). W połączeniu z interpretacją roli stereoskopowego widzenia w *Czarnych kwiatach*, które ma być świadectwem skomplikowania procesu ludzkiej percepcji, obie metafory prowadzą badacza do refleksji na temat sposobu istnienia epifanii w utworze Norwida.

Wśród tekstów zebranych w drugiej części książki szczególny charakter ma artykuł Łukasza Niewczas, zatytułowany *Norwid – parnasista?* Jego odmiennosc polega na tym, że dla autora znaczenie ma nie tylko Norwid i jego twórczość, nie wyłącznie stosunek poety do dorobku parnasistów, ale także umieszczony w tytule znak zapytania. Duża część tego opracowania ma bowiem charakter metarefleksji na temat tego, jakie niebezpieczeństwa czyhają na każdego literaturoznawcę, który podejmuje porównawczą lekturę dorobku dwóch artystów. „Po jak grząskim terenie porusza się niekiedy komparatysta, niech zaświadczy poniższy przykład” – zaczyna swój wywód Niewczas, odwołując się do studium Macieja Żurowskiego, w którym badacz porównuje wiersz *W albumie z Nostalgies d'obélisques* Gautiera²⁵. Okazuje się, że – choć w utworach znajdujemy wiele wspólnych elementów – ich bliskość nie może świadczyć o wpływie francuskiego autora na twórczość Norwida, ponieważ został napisany kilka miesięcy przed publikacją poematu Gautiera. W podobnym duchu badacz omawia inne teksty poświęcone związkom autora *Tyrteja* z francuskimi parnasistami: *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* Kazimierza Wyki, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku* Wiesława Rzońcy, a także artykuł Anny Krasuskiej *Norwid wobec parnasizmu w perspektywie epistolografii*²⁶. Wchodząc w polemikę z autorami, Niewczas skupia się na jednym tylko motywie – metaforze rzeźbiarskiej, porównując Norwidowskie ujęcie z koncepcją francuskich poetów.

²⁴ PW VI, s. 72.

²⁵ M. Żurowski, *Norwid i Gautier* [w:] tegoż, *Między renesansem a awangardą*, Warszawa 2007, s. 156–159.

²⁶ Rozprawę doktorską Krasuskiej, zatytułowaną *Dzieło literackie Cypriana Norwida w perspektywie parnasizmu francuskiego*, o której wspomina w swoim artykule Niewczas, można przeczytać w wersji elektronicznej w Repozytorium Uniwersytetu Warszawskiego: <http://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/2581/3000-DR-FP-84060401982.pdf?sequence=1> (dostęp: 10.02.2020).

W analizie eksponuje przede wszystkim różnice, podkreślając, że rzeźba i rzeźbiarstwo stały się elementem poetyckiego obrazowania w ujęciu Norwida na długo przed momentem, w którym mógłby zostać zainspirowany działalnością parnastów (s. 170). Wspólny jest zatem temat, ale wykorzystywany w różnych funkcjach i pojmowany odmiennie. Dla francuskich poetów to środek do „prezentacji naznaczonej estetyzmem autonomicznej koncepcji poezji” (s. 177), natomiast Norwid sięga znacznie dalej, nadając przeniosi dodatkowe, aksjologiczne sensy: „[...] cechy rzeźby: oporność materiału i trwałość wytworu [...] obrazują wysiłek ukierunkowany na takie ukształtowanie wypowiedzi, które sprosta zadaniom poznawczym i epistemologicznym” (s. 177).

Zestawienie Józefa Bohdana Zaleskiego i Cypriana Norwida w opracowaniu Elżbiety Nowickiej uświadamia czytelnikowi, w jak wielu punktach mogą przecinać się zupełnie odrębne drogi artystyczne oraz biograficzne dwóch twórców. Stawiana przez autorkę teza opiera się na zaczerpniętej od Charlesa Taylora koncepcji imaginarium społecznego. Stosunek autora *Promethidiona* do poety – posiadacza lutni „złotorunej”²⁷, miałby świadczyć o utrzymywanym między pokoleniami dialogu, w ramach którego posługiwano się tożsamymi ideami oraz symbolami (s. 182).

Jednym z wielu walorów tego studium jest równoczesna lektura dwóch przekazów – poetyckiego²⁸ oraz zawartego w listach dwu autorów. To właśnie epistolografia dostarcza informacji na temat dotkliwego osamotnienia, jakiego Zaleski doświadczał na emigracji:

Snuta równoległe do pracy poetyckiej, a także jakby wobec niej zastępcza, wysławiana w okresach artystycznej posuchy listowna narracja o sobie samym emanuje doznaniem nieprzejrzystości i zamknięcia. A także głuchej, chciałoby się wręcz napisać – totalnej samotności (s. 186)

– notuje badaczka, poszukując w tej opowieści metafory mgły, która swoją grozą niczym nie przypomina zjawisk atmosferycznych, często urastających do rangi bohaterów poezji Zaleskiego. Mgła egzystencjalna jest w jego korespondencji tak gęsta, że aż stawiająca opór. Refleksje autora *Wieszczego oratorium* organizują także inne metafory, m.in. bezcielesności (w odniesieniu do przedstawicieli emigracji i w zupełnie innym znaczeniu niż tym związanym z duchowym uniesieniem), bezludzia, ciszy albo usychającego drzewa – często pojawiają się zarówno w poezji, jak i w listach. W tej drugiej formie wypowiedzi ich pojmowanie jest jednak zupełnie odwrócone lub przynajmniej zniuansowane w porównaniu do twórczości artystycznej.

Autorka szkicu rekonstruuje także związki biograficzne, dowodząc, że relacja Zaleskiego i Norwida była na tyle bliska, aby darzyć się wzajemnym szacunkiem – choć nie bez pewnych zgrzytów – a jednocześnie dzieliło ich tak wiele: „wiek, inna pozycja społeczna wśród emigracji, inny stosunek do wielu bieżących spraw” (s. 197),

²⁷ PW I, s. 85.

²⁸ O tym zagadnieniu traktuje tekst, na który powołuje się Nowicka, podkreślając, że znajdujemy niewiele opracowań poświęconych związkowi twórczości Zaleskiego i Norwida. M. Grzędzielska, *Tęcza siedmiostrunna: Józef Bohdan Zaleski i Cyprian Norwid*, „Studia Norwidiana” 1985–1986, nr 3–4, s. 85–115.

wreszcie – operowanie zupełnie innymi formami poetyckiego wyrażania. Nowicka sięga jeszcze głębiej, dążąc nie do potwierdzenia identyczności i symetrii, ale raczej sprzężenia myśli, które dotyczyło poczucia pustki w wymiarze osobistym oraz społecznym (s. 198–199) albo surowych sądów na temat kondycji polskiej emigracji (które zostały jednak zawieszono u obu autorów w tym samym momencie – dyskusji na temat szansy przyjęcia amnestii). Dialog między artystami nawiązuje się także za sprawą poezji. Część rozważań badaczki została poświęcona artystycznej rozmowie, jaka nawiązuje się w dwóch utworach: *Do Józefa Bohdana Zaleskiego w Rzymie 1847* Norwida oraz *Paralptyku* Zaleskiego. Po raz kolejny nie znajdujemy tutaj ani sporu, ani jednomyślności, ale właśnie konwersację. W szczegółowej i znakomicie sproblematyzowanej pracy przytoczono wiele wyjątków z korespondencji oraz fragmentów literackich jako dowodów zadziwiającej niekiedy zbieżności idei – nie sposób omówić tutaj choćby części z nich. Niech podsumowaniem pozostanie konstatacja autorki, która w ten sposób komentuje tę niezwykłość we wspólnocie myśli obu pisarzy, przedstawicieli różnych pokoleń: „Ich indywidualne opowieści, snute przez całe życie, przedstawiają rdzeń tej samej historii” (s. 205).

Artykuł *Literacki obraz motywu „saisons” w „Jesieni” Cypriana Norwida oraz „To Autumn” Johna Keatsa* Edyty Żyrek-Horodyskiej ma trzyczęściową budowę. Po wstępnych uwagach omawiających stan badań, a także wskazujących na możliwe płaszczyzny porozumienia między autorami przy jednoczesnym braku dowodów na rzeczywiste oddziaływanie, badaczka stara się nakreślić stosunek Keatsa i Norwida wobec rodzimej tradycji romantycznej. Sposób, w jaki artyści określali się w stosunku do „wielkoludów” – Wiliama Wordswortha oraz Adama Mickiewicza, pozwala na wybór tych cech ich twórczości (sprawy dnia codziennego jako temat dla poezji, wrażliwość na piękno przyrody, odniesienia do kultury starożytnej), które pojawiają się również w omawianych utworach. Część druga dotyczy artystycznej wizji natury w dwu ujęciach. Dopiero na tym tle autorka poddaje oba wiersze szczegółowej analizie i interpretacji. Jedną z ciekawszych refleksji badaczki jest ta dotycząca odmiennie pojmowanej cykliczności, która implikowana jest przez motyw pór roku: „Poprzez ukazanie dynamicznych przekształceń przyrody piszący przedstawiają jednocześnie jej wpływ na życie jednostki (Norwid) bądź społeczności (Keats)” (s. 224). U autora *Quidama* rytmiczność zmian w naturze odpowiada nie tylko metrum pojedynczych biografii, ale także dziejów ludzkości²⁹.

Jakub Czernik podjął temat komparatystyczny z pogranicza literaturoznawstwa i historii idei, badając powiązania między pojmowaniem demokracji oraz równości w twórczości Norwida i Walta Whitmana. Autor podkreśla, że między pisarzami nie można odnaleźć „faktycznych związków”, różni ich „przebieg kariery poetyckiej i miejsce [...] we własnych literaturach narodowych, a wreszcie postawa i sposób myślenia o roli poety” (s. 234), a także punkt odniesienia dla ich refleksji – Amerykanin

²⁹ Podmiot wiersza *W pamiętniku* Norwida wyraża znamienne pragnienie zatrzymania nieustannego kołowania życia i historii albo wykroczenie poza ów „kołowrót”: „Wolę gdzieś jechać, w pilnym interesie, / Patrząc przed siebie z obłądu wyrazem, / Wieki potrącać, jako grzyby w lesie, / Ludzi, epoki, mieszać wszystko razem – // Być tam i owdzie, wonezas, dziś i potem / Jako się wyżej albo niżej rzekło, / A nie równiejszym wracać kołowrotem” (PW IV, s. 457).

może przecież opisywać obowiązujący w Stanach Zjednoczonych ustroj społeczny, podczas gdy Norwid myśli o demokracji w rodzimym kontekście wyłącznie w odniesieniu do narodu pozbawionego formalnych struktur. Czernik wskazuje jednak na wiele podobieństw w myśli obu autorów na ten temat, do których należą: idealizm (s. 237), siła wspólnoty budowanej za sprawą demokracji (s. 235), a także niebezpieczeństwo, jakie niesie za sobą „dążenie do samorealizacji i indywidualnego sukcesu” (s. 237).

W trzeciej części tomu zebrano rozprawy, które opisują twórczość Norwida w kontekście muzyki oraz sztuk wizualnych. Pierwszy z nich to artykuł Marii Cieśli-Korytowskiej, zatytułowany *Karnawał i patos*. Bohaterem tego studium jest Robert Schumann³⁰ – kompozytor, krytyk muzyczny, ale także pisarz. Badaczka wskazuje na podobieństwo niektórych idei zawartych w *Promethidionie* i *Fortepianie Szopena* a recenzjami dotyczącymi twórczości Fryderyka Chopina, zamieszczanymi na łamach „Allgemeine Musikalische Zeitung”. Część z paralel zarysowuje się również w teorii sztuki Norwida, wyrażonej w innych dziełach. Przytoczmy tylko kilka przykładów. Znamienne zdanie „najlepszym sposobem mówienia o muzyce jest milczenie” (s. 245) koresponduje z refleksjami poety na temat wymowności ciszy i przemilczeń oraz niewystarczalności słowa. Kiedy Schumann rozważa znaczenie polskiego pochodzenia Chopina dla kształtu jego kompozycji i podkreśla, że w jego późniejszych utworach „mały interes ziemi ojczystej [...] musiał być poświęcony interesom kosmopolitycznym” (s. 247), współbrzmi to ze słowami Norwida o konieczności „podnoszenia ludowego do ludzkości”³¹. Zasadniczą różnicą jest jednak tonacja tekstów Schumanna i Norwida. Podczas gdy ten drugi wybiera formę *serio*³², krytyk muzyczny często sięga po *buffò*, zachowując humor i ironizując w odniesieniu do siebie samego.

Małgorzata Sokalska spojrzała na *Wandę* przez pryzmat opartych na dramacie librett operowych. Autorka trafnie wskazuje te cechy Norwidowskiego dramatu, które sprzyjały jego adaptacji do potrzeb sceny operowej. Już na początku artykułu pojawia się jednak istotne zastrzeżenie – choć libretta Gustawa Olizara, Władysława Belzy i Franciszka Wężyka zostały pomyślane jako gotowe do wystawienia, z różnych powodów nigdy do tego nie doszło:

Napisane zostały bowiem jako teksty do śpiewania, z zachowaniem zasad, które ich autorzy uważali za nieodzowne dla libretta operowego, a jednocześnie pozostały jedynie tekstami papierowymi, wiodącymi pół-żywot: ani dzieła literackiego, ani elementu dzieła synkretycznego. (s. 260)

Sokalska prowadzi narrację w taki sposób, aby wykazać dwukierunkowe oddziaływanie libretta i utworu Norwida – pewne cechy jego *Wandy* miałyby świadczyć o wpisanym weń potencjale muzycznym lub operowym, z kolei inne elementy byłyby

³⁰ Autorka utrzymuje, że podobieństwa między twórczością Norwida i Schumanna nie są przypadkowe. Nie mamy dowodów na to, że poeta czytał recenzje krytyka, ale byli znajomymi, a dla Cieśli-Korytowskiej paralele w zakresie formy i treści ich utworów muszą być konsekwencją lektury (s. 255).

³¹ O tym zagadnieniu w kontekście różnic między Norwidem a Chopinem Cieśla-Korytowska pisała w innej swojej publikacji: *Czy Norwid tańczył krakowiaka?* [w:] *też że, Autor, autor!*, Kraków 2010, s. 60–64.

³² Warto odnotować, że i u Norwida zastosowanie znajduje forma *buffò*. Służy jednak zbudowaniu lub podkreśleniu zupełnie poważnego przekazu.

nieprzystające do takiej formy. Do pierwszej kategorii należy zaliczyć obecność chórów oraz organizację scen zbiorowych (s. 261–266). Ponadto muzyczność tekstu podkreślona została poprzez zrytmizowanie partii solowych (przypominających recytatywy lub arie) oraz konstrukcją finałów aktów. Jednocześnie jednak w Norwidowskiej *Wandzie* brakowało formalnych uzasadnień dla wprowadzenia duetów, dlatego konieczne okazały się zmiany fabularne, które zbliżyły utwór do melodramatu (s. 267–269). Na szczególną uwagę zasługuje kwestia misteryjności dramatu – temat ten został bowiem podjęty tylko przez jednego z librecistów – Olizara. Sokalska wskazuje na to, że użyte w tekście określenia głównej bohaterki, takie jak: Dziewica, Oblubienica czy przywoływana kilkakrotnie potrzeba zmazania grzechu, sytuują Wandę w kontekście chrześcijańskiej soteriologii (s. 277–278).

Bardzo interesujące studium poświęcone dorobkowi plastycznemu Norwida przygotowała Edyta Chlebowska. Autorka próbuje zrekonstruować przebieg poszukiwań artysty, który wielokrotnie podejmował próbę odwzorowania „prawdziwej” twarzy Zbawiciela³³. Świadczy o tym zawartość drugiego tomu *Album Orbis* – znajdują się w nim zarówno wizerunki pozyskiwane przez artystę z różnych źródeł (m.in. w formie fotografii), jak i jego własne prace, wśród których odnaleźć można odrisy dzieł innych autorów (s. 283). Badaczka poświęca uwagę litografii z wizerunkiem z chusty św. Weroniki (s. 285–286), przedstawieniom na medalach (s. 286), natomiast koncentruje się na obrazie, wzorowanym na szmaragdowej gemmie cesarza Tyberiusza. Umieszczona przy tym wizerunku inskrypcja przynosi informacje o tym, że w kamieniu przedstawiono prawdziwą twarz Chrystusa, ale w tekście rekonstruuje się także skomplikowaną historię szmaragdu. Zdaniem Chlebowskiej właśnie te elementy mogły szczególnie zaintrygować Norwida, który zdecydował o umieszczeniu w swoim albumie aż dwóch opartych na nim obrazów. Autorka trafnie podkreśla także znaczenie profilu w twórczości sztukmistrza: „Poeta był przekonany, że w profilu zawiera się terażniejszość, jak i przeszłość” (s. 291) i wpisuje ten motyw w szerszy kontekst dorobku Norwida.

Esej „*Gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary...*”. O Norwidowskim widzeniu materialnym Katarzyny Trzeciak na pierwszy plan wysuwa symbolikę rzeźby oraz procesu rzeźbienia w odniesieniu do materialnej formy pisma. Punktem wyjścia staje się tutaj fragment listu Norwida do Henryka Dmochowskiego, w którym wskazuje na elementy architektoniczne pomnika jako nośników ważnych dla pisarza idei: „przez połączenie konkretnej, rzeczowej materii – kosi, z tym, co niematerialne – próżnią przez nią wyznaczaną [...] dzieło staje się żywe w procesie odbioru, bo budowane jest z elementów nieciąglych” (s. 299). Autorka powołuje się także na fragment korespondencji z Bronisławem Zaleskim, w którym Norwid porównuje poezję do odlewu gipsowego. Liryka jest więc dziełem niewykończonym i właśnie w tej niedoskonałości odnaleźć można „ideał tekstu poetyckiego” (s. 300). Materialność w Norwidowskiej koncepcji języka autorka dostrzega w kilku formach: gdy Norwid eksponuje znaczenie materialnego kształtu liter (jak w *Rzeczy o wolności słowa*), kiedy

³³ O takiej potrzebie świadczy jeden z rysunków Norwida, którego historię opisuje Chlebowska. W przedstawieniu sceny z domu Łazarza postać Chrystusa nie ma twarzy. Tak, jakby sztukmistrz dążył do odwzorowania „prawdziwej” twarzy, ale skoro nie zdołał tego zrobić – wolał nie dokończyć rysunku (s. 282).

sugeruje, że pióro, odłączając się od artysty, tworzy dzieło (*Pióro*) albo w piśmie widzi ucieleśnienie (*Pismo*). Przedmiotem refleksji autorki artykułu są także rzeźbiarskie metafory, w których dowartościowuje się „szpary”, „szczeliny”, a przez analogię także milczenie, ciszę i biel, a więc elementy niematerialne, ale przez to zyskujące znaczenie (s. 306–309). Punktem dojścia jest spojrzenie na materię jako formę poznania – tak, jak w *Garstce piasku*, kiedy „metaforycznie *wiedzący* piasek ma zdolność odczytywania dziejów *zakrytych*” (s. 312).

Grażyna Halkiewicz-Sojak podjęła się opracowania zagadnienia związanego z postacią świętego Pawła apostoła, które ma bogatą reprezentację w stanie norwidologicznych badań³⁴. Autorka zdecydowała się jednak na edytorską refleksję nad wierszem *Dwa męczeństwa*, który dotąd nie był szczegółowo analizowany w tym kontekście. Badaczka sprawdza, czy autorskie zmiany w tekście mogły wpłynąć na takie ukształtowanie utworu, aby był „zarówno interpretacją postawy Pawła, jak i parabolą kondycji człowieka” (s. 317). By to wykazać, sięga po tekst biblijny, kompetentnie i przekonująco wskazując różnice w ukształtowaniu pewnych wątków, co prowadzi ją do wniosków na temat specyficznego ukazania postaci świętego Pawła, sytuującego się na metaforycznej osi między anielskością a zwierzęcością (s. 326). Halkiewicz-Sojak omawia także celowość zastosowania dwóch zmian w obrębie tekstu *Dwóch męczeństw* – usunięcia motta z sentencją Terencjusza oraz reakcji tłumu, który apostoła nazywa Merkuriuszem, a nie – jak w poprzednich wersjach – Apollonem. Obie autorskie korekty badaczka wiąże z wątpliwościami Norwida co do tego, „jak usytuować bohatera wiersza – Żyda i obywatela rzymskiego, apostoła i chrześcijanina – wobec tradycji greckiego i rzymskiego antyku” (s. 328).

W artykule *Proces Quidama w świetle rzymskiego prawa* Piotr Chlebowski poświęcił uwagę jednej z dwu zbiorowych scen z poematu Norwida. W scenie sądu nad chrześcijanami poszukuje śladów świadomości prawnej autora. Uczony deklaruje zamiar zbadania „tak zwanej właściwości sądowej (*forum competens*) w trzech jej wymiarach: rzeczy, miejsca i funkcji” (s. 332). Prawo do wyrażenia słów obrony przez podsądnego, zasady „jawności, ustności oraz bezpośredniości” (s. 336), „ku-zachodnia” pora zakończenia procesu (zgodna z zasadą, że nie można było sądzić w nocy) czy zdefiniowanie przedmiot sporu – niezapalone lampy jako *crimen laesae Romanae religionis* – świadczą o orientacji poety w historii prawa rzymskiego i znajomości literatury przedmiotu połowy XIX wieku³⁵. Chlebowski podkreśla także, że uznanie Norwida dla prawa rzymskiego świadczy o jego obiektywizmie, w ramach którego nie wszystkie zdobycze imperialnego Rzymu należy wartościować negatywnie.

Wielowątkowe opracowanie Renaty Gadamskiej-Serafin próbuje odpowiedzieć na pytanie o to, czy Norwida moglibyśmy nazwać „polskim Hafizem”. Autorka

³⁴ W monografii Piotra Marchewki, o której wspomina autorka, znajduje się rozdział zatytułowany *W kręgu „Dwu męczeństw”* [w:] tegoż, *Z romantycznych rodowodów biblijnych. Apostoł Paweł w twórczości Cypriana Norwida*, Poznań 2009. Opracowanie poświęcono jednak przede wszystkim genezie wiersza oraz zaznaczeniu jego rozległych kontekstów interpretacyjnych.

³⁵ Wśród możliwych materiałów źródłowych, które mogły posłużyć Norwidowi, Chlebowski wymienia: monografię Ferdinanda Gregoroviusa, dwie publikacje Friedricha Carla von Savigny’ego, prace Adolfa Augusta Rufforffa i wiele innych.

rekonstruuje historię sufizmu jako prądu i wskazuje na jego przyległość do idei wyrażanych przez polskich romantyków, fascynujących się kulturą Wschodu. Argumentem przemawiającym przeciwko istnieniu takich inspiracji byłaby niewielka liczba polskich przekładów z perskich poetów, ale – co podkreśla badaczka – nie można zapominać o funkcjonujących wówczas tłumaczeniach na język niemiecki, francuski czy angielski³⁶. Norwid w swojej twórczości jawnie nawiązuje do Hafiza przynajmniej trzy razy: uzupełniając *Assuntę* i *Emila na Gozdawiu* o motta, zaczerpnięte z utworów perskiego artysty oraz przywołując jego imię w *A Dorio ad Phrygium*. Autorka poszukuje jednak wpływów „Hafizowskiej wyobraźni: arcsubtelnej, mistycznej i zmysłowej” (s. 353) także na inne dzieła polskiego poety, ze szczególnym uwzględnieniem *Promethidiona*. Pojawiające się w wymienionych utworach motywy oraz tematy: rajskiego powiewu, miłości o dwóch obliczach – ziemskim i boskim, rajskiego ogrodu, kobiecego spojrzenia, nierozłącznego związania miłości z cierpieniem, kobiecego spojrzenia, a przede wszystkim tkwiąca w tych dziełach zmysłowość, wyrafinowanie formy, a także rys niematerialności są dla badaczki dowodem Hafizowskiego patronowania nad twórczością autora *Quidama*. Gadamska-Serafin wskazuje również na szczególny charakter Norwidowskiej recepcji dzieł perskiego poety, który „sięgnął do religijnego wymiaru sufickiego dziedzictwa” (s. 381).

Tom zamykają dwa artykuły, które dotyczą przekładów poezji Norwida. Olga Płaszczewska zajęła się historią włoskich tłumaczeń utworów polskiego poety. W artykule pojawiają się informacje na temat przekładów ukazujących się na łamach dwóch czasopism: „Iridion” oraz „Tempo presente”, w antologiach, a nawet tych publikowanych w Internecie. Tekst został uzupełniony o interesujące uwagi na temat włoskiej recepcji dorobku Norwida w XIX wieku, która różniła się od postrzegania twórczości innych polskich romantyków. Przedstawiając dzieje przekładów poezji autora *Assuntę*, badaczka nie tylko dokonuje ich filologicznej oceny, ale uzasadnia wzrost lub spadek zainteresowania twórczością pisarza w perspektywie historycznej oraz socjologicznej. Tworzy także typologię przekładów i diagnozuje przyczyny zainteresowania niektórymi z utworów, przy pełnym pominięciu innych. Jedno ze studiów szczegółowych (drugie dotyczy utworu *W Weronie*) Płaszczewska poświęca wierszowi *Bema pamięci żalobny-rapsod*, wskazując różnice w tłumaczeniach poszczególnych fraz.

Wspomniany utwór stał się także przedmiotem zainteresowania autorki w kolejnym tekście: *O Norwidzie, Niemenie i Bemie komparatystycznie*. Agata Brajerska-Mazur analizuje przebieg procesu adaptacji tekstu oryginalnego najpierw do muzyki, a następnie przekład na język angielski, którego dokonał Norman Simon. Badaczka posługuje się koncepcją Petera Lowa, który opracował zasady, jakie należy zachować, tłumacząc słowa do muzyki (s. 446). Prowadzi ją to do wniosków na temat dominanty przekładu, jaką jest „przekazanie obrazowania i znaczenia tekstu” oraz istotnych dla tłumacza składników oryginału: „śpiewalności, plastyczności i sensu” (s. 454).

Jako kategorię najlepiej charakteryzującą prezentowany tom postrzegam różnorodność – wątków, osób, kontekstów, porównawczych perspektyw i metodologii. Redakcja

³⁶ W studium Gadamskiej-Serafin uruchamia się zatem dodatkowa perspektywa porównawcza, dotycząca różnic w przekładach utworów Hafiza, ich przyczyn i konsekwencji.

miała pełną świadomość tej wielości oraz związanych z nią zagrożeń, skoro już we wstępie pojawia się deklaracja dotycząca celu – „by uzyskać możliwie zróżnicowane spojrzenie na twórczość Norwida” (s. 8). Zadanie to zostało w pełni zrealizowane. I choć w zbiorze znaleźć można teksty niemieszczące się w tradycyjnych ramach komparatystyki literackiej, każdy z nich wykorzystuje spowinowacone z nią narzędzia do badania utworów Norwida. Wszystko składa się na ważną i wartościową publikację, która – wracając do pierwszego akapitu tego omówienia – udowadnia nie tyle, ile autor *Quidama* „wziął”, ale ile postanowił „zostawić”, tworząc swoją oryginalną historiozofię i koncepcję poezji.