

MAREK BUŚ

ZENON PRZESMYCKI JAKO CZYTELNIK NORWIDA

Tytuł wskazać ma na to, co w dalszych rozważaniach postaram się uzasadnić, a mianowicie, że bez względu na różnorodność ról, jakie Przesmycki wobec twórczości Norwida pełnił, a które widoczne są w używanych w odniesieniu do niego epitetach („odkrywca”, „wskrziesiciel”, „ródźdkarz”, „kapłan”, „mag”, „wyznawca”, „wielbiciel”, „mumifikator”, „boa-dusiciel”, „właściciel”, „znawca”, „najbardziej powołany” komentator jego twórczości, zdaniem jednych „leniwy i gnuśny”, według innych „benedyktyńsko pracowity”), rozpoczął on swą norwidowską przygodę jako zafascynowany i wrażliwy czytelnik, i jako pokorny czytelnik ją zakończył, pracując nad odczytaniem *Vade-mecum* w poprzedzających jego śmierć tygodniach walk powstańczych w Warszawie. Prawda, że był to czytelnik niezwykle w swej wierności i wytrwałości, i w swych niepospolitych czytelnicznych zdolnościach, niezwykle nawet w kontekście dziejów norwidologii, niewolnych przecież od innych przykładów wielkiej i wytrwałej fascynacji poetą.

Przedmiotem niniejszych uwag nie będą jednak głównie intymne, prywatne dzieje indywidualnej przygody czytelniczej, trudno uchwytniej i nie poddającej się rozbiorem, lecz te aspekty czytania Norwida przez Miriamę, które znalazły wyraz w jego komentarzach i mogą zarówno rzucić interesujące światło na dalsze losy norwidologii, jak ujawnić własną rolę w całościowym obrazie Przesmyckiego-krytyka, Przesmyckiego-twórcy i animatora kultury narodowej. Trudno powiedzieć, że ta część dorobku Przesmyckiego pozostała nie zauważona i nie doceniona. Z drugiej strony oznakom jej docenienia rzadko towarzyszą próby uzasadnienia wysokiej oceny czy wręcz sądu o „bezcenności” przypisów. Wydaje się przy tym, że istnieje wyraźna tendencja do wyłączenia norwidowskich prac Przesmyckiego z ogólniejszych ocen jego dorobku jako krytyka, przy zastosowaniu argumentacji, że to bardzo specjalistyczny rozdział jego krytycznej biografii. Kryje się tu milczące założenie, że artystyczny i krytyczny światopogląd Przesmyckiego oraz jego wcześniejsza praktyka krytyczna to zjawiska na swój sposób prymarne wobec jego fascynacji Norwidem, jakby prywatnej i zasadniczo nie wpływającej na jego program. Taki rozdział (nie pozbawiony przy tym pewnych uzasadnień chronologicznych, jako że Przesmycki bardzo ogranicza lub wręcz eliminuje swe wystąpienia programowe i krytyczne z chwilą intensywnego zajęcia się Norwidem) wydaje się naturalny zarówno z perspektywy norwidologii, podkreślającej rozdźwięk między estetyzmem Miriamy a jego

umiłowaniem Norwida, jak i z perspektywy badań programów literackich i krytyki Młodej Polski, uznających, że ta część dorobku Przesmyckiego przekracza ramy chronologiczne okresu i niewiele wnosi do obrazu epoki i roli Przesmyckiego w modernizmie.

Z perspektywy interesów samego Przesmyckiego to „naturalne” rozwiązanie może być ujrane jednak jako wyjątkowo niefortunne, rozdzielenie owo zaciążyło bowiem decydująco na ocenach i jednej, i drugiej strony jego aktywności, ocenach często chyba krzywdzących. Wyeliminowanie „sprawy Norwida” z młodopolskiego wizerunku Przesmyckiego ułatwiło bowiem bardzo jednostronne (mimo doraźnych racji) ujęcie postaci Miriam przez rówieśnych mu krytyków, przede wszystkim Brzozowskiego i Irzykowskiego, ale też Feldmana (a może i Ortwina), wywierających ogromny wpływ na następne dziesięciolecia (bądź swym autorytetem krytycznym i dalszą działalnością, bądź pismami i legendą, jak w wypadku Brzozowskiego).

Tak więc rozwiązanie kwestii: „Miriam jako zagadnienie kultury”, dokonane w dziesięcioleciu poprzedzającym I wojnę światową, dotrwało bez potrzeby rewizji do śmierci Przesmyckiego w trzydzieści lat później, a w pewnym sensie determinuje także współczesne jej ujęcia, zawarte na przykład w syntetycznych zarysach dziejów literatury bądź poszczególnych jej epok¹.

Zagadnienie całościowej oceny kulturowej roli Przesmyckiego musi tutaj, siłą rzeczy, pozostać na dalszym planie, przekracza bowiem zakres niniejszej pracy, nie sposób jednak zupełnie go pominąć. Raz dlatego, że byłoby to powtarzanie gestu opisanego wyżej jako niekorzystny. Są jednak i bardziej istotne racje. Ta przede wszystkim, że nieprzychylna Przesmyckiemu opinia wspomnianych krytyków w połączeniu z antymłodopolskimi nastawieniami generacji międzywojennych decydująco zaciążyła na przyjęciu i wartościowaniu norwidowskich prac Przesmyckiego, rutynowo obciążanych sformułowanymi wcześniej „grzechami”. Tylko niewielu krytyków zdobyło się na spojrzenie nieuprzedzone, zawieszające odium wobec utożsamianych z imieniem „Miriam” wyobrażeń o arystokracji, elitarności, hieratyczności, bezproblemowym estetyzmie młodopolskiej „sztuki dla sztuki”. Właśnie potwierdzenia tych cech szukano przede wszystkim w przypisach Przesmyckiego do utworów Norwida i doszukano się ich, co zastanawiające, nie tyle w (historycznie przynajmniej) młodopolskich komentarzach do *Pism zebranych*, co w przypisach do Cypriana Norwida *Poezji wybranych* z 1932 r.²

¹ Domeną banału i złośliwego stereotypu stało się oświetlenie sylwetki Przesmyckiego w kilkakrotnie wznawianych w dużych nakładach *Dziejach literatury polskiej* Juliana Krzyżanowskiego (zob. np. wyd. 2, Warszawa 1972 s. 297, 458–459, 543, 609).

² Z. Przesmycki (Miriam). *Przypisy*. W: C. Norwid. *Pisma zebrane*. Wydał Z. Przesmycki. Warszawa–Kraków 1911 (właśc. 1912–1914–1946). T. A, C, E i F (wszystkie opatrzone przypisami, w tomie F nie dokończonymi); Z. Przesmycki (Miriam). *Przypisy*. W: C. Norwid. *Poezje wybrane z całej odszukanej po dziś puścizny poety*. Ułożył i przypisami opatrzył Miriam. Warszawa 1933 (właśc. 1932) s. 517–632. Cytując dalej tę ostatnią edycję będę podawał (w nawiasie) tylko stronę.

Racje inne wynikają z odczucia, że zamknięcie kwestii Miriama-krytyka i Miriama-młodopolskiego programotwórcy w obrębie jego pozanorwidowskich prac i propozycji nie wydaje się uprawnione także w węższej perspektywie jego udziału w kulturze i duchowości Młodej Polski. Tak jak symplicyzmem wydają się dziś nigdzie wystarczająco nie uargumentowane twierdzenia o przyrodzonej jakoby „obcości” pokolenia Młodej Polski i Norwida, o wyłącznej jakoby powierzchowności jego recepcji (motywowanej snobizmem i pustym zachwytem), tak uproszczeniem jest chyba założenie, że można uchwycić rolę (i intencje) Przesmyckiego, pomijając jakoby wąsko specjalistyczne zagadnienie udziału „zjawiska: Norwid” w jego działalności, postawie krytycznej, systemie wartości, w proponowanym przez niego modelu polskiej kultury. Inaczej należałoby przyjąć, że Przesmycki kilkadziesiąt ostatnich lat życia dumnie trwał na ustalonych w okresie inicjowania „Chimery” pozycjach ideowych i estetycznych. Coś z takiego przekonania tkwi w stanowczości zdania otwierającego dwutomowy wybór jego prac krytycznych: „O Miriamie z pełną słusnością można powiedzieć, że «przeżył samego siebie»”³. Uproszczenie powyższe nie jest słuszne jednak także w odniesieniu do działalności Przesmyckiego przed wybuchem I wojny światowej i zuboża istotnie obraz zjawisk i propozycji kulurowych⁴.

Moją próbę odczytania postawy krytycznej Przesmyckiego, zmanifestowanej w interpretacji utworów Norwida, poprzedzają osobne prace Ewy Korzeniewskiej⁵ i Andrzeja Mierzejewskiego⁶, a także fragmenty szerszych ujęć młodopolskiej i międzywojennej recepcji Norwida. Wyraźna przewaga ujęć uogólniających w dotychczasowych wypowiedziach o Przesmyckim skłania do skoncentrowania się przede wszystkim na podstawowych wyznacznikach jego postawy krytycznej, poczynając od jej przejawiania się w języku krytyka, w przyjętym przez niego systemie pojęciowym. Nowsze badania nad krytyką, szczególnie prace Janusza Sławińskiego i Michała Głowińskiego, wyraźnie akcentują znaczenie rekonstrukcji systemu pojęciowego krytyka dla rekonstrukcji jego intencji i światopoglądu krytycznego. Wielorakie uwikłanie języka krytycznego w rozmaite konteksty, uwikłania zasygnalizowane choćby w pracy Głowińskiego o Ignacym Matuszewskim⁷, nakazują przy tym ostrożność w dążeniu do zbyt

³ E. Korzeniewska. *Wstęp*. W: Z. Przesmycki (Miriam). *Wybór pism krytycznych*. Wstęp i oprac. E. Korzeniewska. T. 1–2. Kraków 1967.

⁴ Zwraca na to uwagę Jacek Trznadel, pisząc, iż Przesmycki, wydając i komentując Norwida, „nie tylko spełniał zamówienie na artystę wykletego, ale wnosił także określone treści dyskusyjne do neoromantyzmu” (*Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa 1978 s. 223).

⁵ E. Korzeniewska. *Miriam a Norwid*. „Pamiętnik Literacki” 56:1965 nr 2.

⁶ A. Mierzejewski. *Miriam jako czytelnik Norwida*. „Poezja” 19:1984 nr 6/7 s. 176–180. Trafnością ujęcia wyróżnia się ogólniejsze studium Marii Podrazy-Kwiatkowskiej *O Miriamie krytyku*. „Pamiętnik Literacki” 56:1965 nr 4 oraz w tomie *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969.

⁷ M. Głowiński, *Język krytyczny Ignacego Matuszewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 58:1967 z. 2.

daleko posuniętej obiektywizacji, do formalizacji opisu czy wprowadzenia metod statystycznych. Kryteria ilościowe, częstość ujawniania się danej cechy języka nie jest oczywiście bez znaczenia, ze względu jednak na wielorakie procesy semantyczne, swoistą „piętrowość” języka krytyki, zjawisko wieloznaczności pojęć, nacisk kontekstu historycznego i kulturowego, nierzadką odmienność sensów słów od znaczeń słownikowych bądź aktualnych, obserwacja częstości występowania może być tylko sygnałem ważności, ale nie zawsze jest jej dowodem; dowodu poszukać trzeba w każdorazowej interpretacji poszczególnych przypadków.

Sprawa następna dotyczy przedmiotu obserwacji. Zasadnicze pole obserwacji postanowiłem ograniczyć do przypisów Przesmyckiego – w Norwida *Poezjach wybranych z całej odszukanej po dziś puścizny poety*. Chodzić więc będzie o 120 gęsto drukowanych stron (ok. 10 arkuszy wydawniczych), co stanowi zapewne około czterdziestu procent całości prac Miriamy o Norwidzie (zważywszy zaś, że przypisy do *Pism zebranych* mają w znacznej mierze bio-bibliograficzny i rzeczowy charakter, procent ten w całości interpretacyjnych wypowiedzi krytyka jest o wiele wyższy).

Za takim ograniczeniem przemawiają, jak się zdaje, istotne względy. Przypisy do antologii są jedyną obszerniejszą pracą norwidowską Przesmyckiego mającą cechę całości, skończoności, i to w kilku aspektach: jako tekst nie zakładający kontynuacji, jako przypisy do zamkniętego intencją wydawcy wyboru utworów mających reprezentować charakterystyczne właściwości sylwetki twórczej Norwida. Jest to ponadto wybór „poezji” (w szerokim znaczeniu tego terminu) z całej znanej Miriamowi spuścizny Norwida, co nadaje mu, przynajmniej w zamierzeniach, cechę reprezentatywności w podwójnym sensie: jako wyrażającego całą ową spuściznę i jako wyrażającego Miriamową wizję twórczości Norwida. Stąd – jak się wydaje – ten właśnie wybór i te właśnie przypisy najpełniej odpowiadają na pytanie, jak Przesmycki czyta Norwida. Niektórzy recenzenci ową całościowość i reprezentatywność książki wyraźnie podkreślali, na przykład Wasilewski⁸, mocniej jeszcze Borowy, który dojrzał w przypisach właściwie monografię Norwida, „wskutek wielkiej skromności komentatora-krytyka w stosunku do uwielbionego pisarza rozbitą na rozdziały”⁹.

Ograniczenie materiałowe ma jeszcze inne zalety, pozwala bowiem przyrzyć się językowi krytycznemu i koncepcji interpretacyjnej Miriamy w niezbyt długim okresie poprzedzającym wielki szczyt popularności Norwida w połowie lat trzydziestych. Daje to możliwość porównania komentarzy z *Poezji wybranych* z przypisami do *Pism zebranych* dla stwierdzenia ewentualnych zmian w postawie krytycznej Miriamy. Dodajmy, że nieliczne dotychczas rozważania o Miriamie-krytyku koncentrują się w zasadzie na młodopolskim okresie jego działalności. Pewną niedogodnością natomiast jest założona przez wydawcę

⁸ Z. Wasilewski. *Norwid redivivus*. „Kurier Poznański” 1933 nr 21.

⁹ W. Borowy. *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*. Wydanie oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1960 s. 145.

nieobecność w antologii utworów dramatycznych i prozy epickiej, nie wydaje się to jednak zbyt ubożać zarysowanej w przypisach sylwetki poety. Rolę tekstów uzupełniających mogłyby tu zresztą spełnić bliskie czasowo antologii syntetyczne wstępy Przesmyckiego do poszczególnych działów *Wszystkich pism Norwida (1937–1939)*.

Najbardziej znamienne dla metody krytycznej Przesmyckiego pojęcia i formuły opisowe jego języka układają się w pewne grupy, powiązane bądź bliskością znaczeń, bądź wspólną rolą w prezentacji stanowiska krytyka czy cech opisywanych przez niego zjawisk. Ze względu na charakter twórczości Norwida na czoło wybija się grupa terminów w różnorodny sposób sygnalizujących wagę, solenność, powagę, głębię, otchłanność (i – w opozycji wertrykalnej – „wyżynność”, szczytność) omawianych utworów, ich tematów i cech bądź analogiczne właściwości zjawisk szerszych, takich jak system myślowy pisarza, jego światopogląd artystyczny, wyobraźnia poetycka.

Owa sugestia „głębi” dotyczy głównie tych sfer dzieła Norwida i jego osobowości poetyckiej, które moglibyśmy określić mianem „zawartości” (w szerokim znaczeniu tego słowa). W postaci rzeczownikowej „głęb”, „głębie” (541) to pewne niedostępne regiony rzeczywistości ludzkiej (o naturze intelektualnej, duchowej, psychicznej czy metafizycznej), ku którym – zdaniem Przesmyckiego – „sięgają” niektóre utwory, to „głębokość tematu” (541), „głębokość i potęga utworu” (541), „głębia paraboli” (550), „dogłębność przemyślenia” (578). Częściej jednak sugestia ta ujawnia się wśród określeń całego utworu lub jego szczególnych właściwości. Pojawia się więc w komentarzach „głęboka legenda”, „pogłębiona modlitwa” (534), „najgłębsza z medytacji” (552), „epokowej głębi” wiersz (606), „eleuzyjskiej głębi dialog” (558) bądź też „głębokie” są zawarte w utworach „wskazania” (553), „przeciwstawienie” (605), „drgnienia uczuciowe” (602), „wyczucia ciszy” (596), „symbole” (607).

„Głębi” towarzyszą często w komentatorskich formułach Przesmyckiego terminy akcentujące cechę siły, mocy, potęgi omawianych zjawisk. Owa siła rozumiana bywa dwojako. Raz jako pewna immanentna właściwość owych zjawisk, doniosłość problematyki, artystyczna sugestywność struktury utworów, siła ekspresji, „moc obrazów” (548). Spotykamy się więc w komentarzu z „najpotężniejszymi obrazami” (575), „potężną wizją” (558), „monumentalnym freskiem” (609). Innym razem akcent przesuwają się ku impresywnym zdolnościom utworów, potrafiących „wstrząsnąć”, „doprowadzać do osłupienia”, zachwycać, porwać (mamy tu do czynienia z „potężną apostrofą”, „potężną inwektywą”, „potężną dygresją” – 558, 563). Zazwyczaj oba te aspekty towarzyszą sobie, wyrażając w ramach jednej formuły i jakość ekspresji utworu, i siłę jego oddziaływania („potężny, proroczy” rapsod o Bemie, „potężne, spżizowe strofy” hymnu *Do władcy Rzymu* – 560, 561).

W odniesieniu do wzruszeń mistycznego porządku „głębię” zastępuje czasem przeciwny biegun otchłanności – przestrzenna kosmiczność, wyżynność. Tak więc – w stylistyce Przesmyckiego – „jęk bolesny” *Modlitwy „tryśl”* „z

tychże mistycznych, co *Improwizacja Mickiewiczowska wyżyn*” (523), „dreszcz wizjonerski” *Do Najświętszej Panny Marii. Litanii* przypomina „dreszcz wyżynny” i „zawrotności” wiersza *Idee i prawda*. Znamienne – zdaniem Przesmyckiego – dla Norwida połączenie ważkości i lotności, komplikacji i prostoty pokazane jest w komentarzu do powyższej litanii, w której „rozsnuwa się całe, bezdennie głębokie, a przedziwnie żywe i pulsujące, kosmiczne misterium odkupicielstwa”, w której „zawrotnie strome wyczucia metafizyczne wywijają się naturalnie, prosto, dziecięco...” (524).

Wrażenie ogromności, trudnej dostępności materii poetyckiej Norwida, jej tajemniczości wspierają czasem określenia używane najczęściej przez Miriamę do nazywania cech konstrukcyjnych utworów, a mianowicie „zwięzłość”, „lapidarność” („do tajemniczości zwięzłe” 530, „eleuzyjskiej głębi i tajemniczości” 558), a także pewne symbole czy motywy kulturowe, które obok swej interpretacyjnej nośności także tę cechę wielkości, głębi sugerują. Możemy więc przeczytać, że coś jest „koheletyczne” (519), „dantejskie” „leonardowskie” czy „juwenalowskie”. Tu solenność omawianych właściwości Norwida gwarantują aurytety osób, z których imieniem związały się najwyższe dokonania w danej dziedzinie.

Aby dostrzec, jak działają i jak wewnętrznie wspierają się elementy języka krytycznego z tego kręgu, przyjrzyjmy się choćby fragmentowi rozważań Przesmyckiego o „poetyckich” właściwościach *Niewoli*:

Poetycko, dantejska to, zaiste, dydaktyka, sięgająca takich głębin, że żadne wypadki «nic tu zmienić nie mogą», do osłupienia doprowadzająca zawrotną swą lapidarnością, a potęgą skrótych obrazów nieprzewidziane, genialnie odslaniająca syntezę. Rzecz – jak wszystkie najwyższe płody literatury – nie czyta się «łatwo» i tęgiego duchowego ze strony czytelnika wymaga współnictwa, ale za to podłożem być może pod wszystkie przyszłe narodu żywoty (533).

Terminy „lapidarność”, „zwięzłość”, „skrótowość”, dotyczące przeważnie pewnych konstrukcyjnych czy kompozycyjnych właściwości utworów, szczególnie często pojawiają się oczywiście w komentarzach do utworów zgrupowanych w częściach antologii zatytułowanych „Gnomy” oraz „Satyry i fraszki”. Mowa jest więc o „zwięzłości i skupieniu linii”, „zwięzłości aforystycznej” (575), „zwięzłej paraboli” (573), „gnomicznym echu” (576). We wprowadzanych przez Przesmyckiego kontekstach „zwięzłość” nie zawsze wspiera „głębnię”, czasem może być czynnikiem ograniczającym jej zakres (widać to w formule, że coś jest „głębokie mimo zwięzłości”, 605). Z drugiej strony można jednak odnieść wrażenie, że syntetyczność języka Norwida służy jej uwydatnieniu, wzmacniając aurę „tajemniczości” („do tajemniczości zwięzłe pożegnanie”, 530), która w systemie pojęciowym Przesmyckiego należy do ważnych atrybutów „głębni”.

W obrębie omawianych tu pojęć szczególnie uprzywilejowany wydaje się termin „lapidarny”, łączący w sobie (zgodnie zresztą ze znaczeniami słownikowymi) cechy skrótowości i szczególnej treściowości, gęstości semantycznej. Jed-

no to zresztą z ulubionych przez norwidologię określeń twórczości poety, przyjętych nie bez związku z przykładem Miriama¹⁰. U Przesmyckiego służy ono chyba do podkreślenia szczególnego sposobu tworzenia językowego i kompozycyjnego kształtu utworów Norwida. Pisze się więc o *Słowianinie* jako o „skrótce lapidarnym” (594), o „lapidarnych skrótowościach” poematu *To rzecz ludzka* (600), „lapidarnej, skrzęcej się, symbolowej skrótowości wyrażań i obrazów” *Szczesnej* (614).

Ostatnie przytoczenie dobrze pokazuje specyficzne właściwości (czasem symbolicznego) „migotania”, stąd mowa też o „cudownej” (529) czy „zawrotnej” lapidarności. Idzie także o cechę „mocy” utworu, wyrażającą się w sile polemiczności („miażdżący w lapidarności swej obraz moralnego stanu ówczesnej społeczności polskiej”, 615; „zabójcze w lapidarności swej zestawienie istoty uczuć z martwymi ich formułkami”, 590), w sile wpływu na czytelnika („do osłupienia doprowadzająca lapidarnością”, 533) swoistej apelatywności lapidarnych struktur. Bywa też „lapidarność” krytycznym sygnałem jedyności, wyjątkowej trafności, niepodległej czasowym wahaniom (tak jak „starożytne epigramaty”) „ostateczności” ujęcia (580).

Pojawienie się omówionych powyżej terminów i ich znaczna rola w kreowaniu obrazu twórczości Norwida nie dziwi w świetle obiegowych opinii o estetycznych i metafizycznych przekonaniach Przesmyckiego; za pojęcia związane z tymi poglądami uznać też trzeba rzadziej występujące określenia utworów (czy sądów) Norwida mianem „proroctw” (537, 561, 581, 600), przejawów „mystycyzmu” (522, 536, 595), „genialności” (533, 548). Omawiany tu krąg pojęć wyznacza krytyczne możliwości „oddawania” właściwej Miriamowemu programowi koncepcji sztuki – terenu przejawiania się wiecznej istoty i tajemnicy bytu, nieskończoności, „Absolutu”. Sugestie w tym kierunku przejawiają się też w formie zaprzeczonej, w formie stwierdzeń, że np. w danym utworze „nie ma nic chwilowego, nic czasowego” (549), że niektóre utwory są jakby „wiecznie aktualne”, że mogą być podstawą pod „wszystkie przyszłe narodu żywoty” (533).

Pojawia się tutaj pytanie, czy te bezdenne „głębie”, „przestworza”, „lapidarności”, „aforystyczności” nie deformują obrazu twórczości Norwida przez wprowadzenie jej w majestatyczną, absolutną, nieruchomą sferę „nieskończoności”. Pytanie to nie jest pozorne, jeśli przypomnimy sobie, że hieratyczność, swoisty chłód i „gabinetowość” metafizyki i estetyki Przesmyckiego (rzeczywista bądź wzmówiona, to jeszcze pole do dyskusji) były głównym przedmiotem krytyki jego postawy już w czasach „Chimery”. Opinia ta uzyskała (skutkiem wielu wspomnianych już wcześniej czynników) wyjątkową trwałość, nie dziw,

¹⁰ Ciekawie rozróżnienie wprowadził w przedmowie do wydania nowel Norwida we własnym przekładzie Paul Cazin: „Styl Norwida nie jest wcale – jak się to często powtarza – lapidarny, które to pojęcie nasuwa zaraz myśl o zimnej i ścisłej logice umysłowości grecko-łacińskiej; to styl hieroglificzny w świętym tego słowa znaczeniu” (cyt. za: W. Lewik. *Nowe norwidiana*. „Nauka–Literatura–Sztuka”. Dod. do „Gazety Lwowskiej” 1933 nr 207; przekład W. Lewika).

że powtarza się w większości historycznoliterackich ujęć Młodej Polski (aż do podręczników Wyki i Krzyżanowskiego włącznie) i w kilku istniejących zarysach dziejów (bądź ich fragmentów) recepcji Norwida. Czy więc istotnie jest tak, że gdy Przesmycki „pisał o «bezdennie głębokim» Norwidzie, stawał się patronem patetyczno-egzaltowanych i apostołskich interpretacji”, jak twierdzi Jan Z. Jakubowski? Przypisuje mu krytyk zgubny wpływ (choćby i niezamierzony) na dalsze losy norwidologii, wyrażający się „w zalewie snobizmu i impresjonistycznych sądów”¹¹. Uogólnienie powyższe podtrzymują w zasadzie wszyscy prawie badacze podejmujący te zagadnienia (Korzeniewska, Piechal¹², szereg głosów krytycznych z lat międzywojennych).

A jednak spokojne spojrzenie na praktykę komentatorską Przesmyckiego niezbyt na takie uogólnienie pozwala, co zauważyli już wnikliwisi recenzenci jego wydań. Tę zaletę konkretności, merytorycznej rzeczowości przyznawali Przesmyckiemu nawet „rywale” w zakresie edytorstwa i interpretacji, nie zawsze potrafiący powstrzymać objawy pewnej irytacji z powodu „barokowości stylu” i „nadmiaru superlatywów”, irytacji widocznej w recenzjach nie tylko Kridla, Zawodzińskiego czy Cywińskiego, ale też tak zazwyczaj spokojnego Pigonia; najtrafniej zaś z kilkuletniego dystansu ujął rzecz Wacław Borowy, wskazując na drugorzędne znaczenie inkryminowanych właściwości wobec istotnych cech pisarstwa krytycznego Miriama¹³.

Ograniczając na razie pole obserwacji do spraw języka krytycznego, zapytajmy, jak to się stało, że mimo akcentowania „głębiności”, mimo patosu, „królestwa superlatywu” komentarze Przesmyckiego wcale nie charakteryzują poezji Norwida jako monumentalnej nieruchomości, obiektu statycznej kontemplacji (jaki możemy obserwować np. we wcześniejszych jej ujęciach jako „mowy ruin” przez Stanisława Brzozowskiego).

Takiemu wrażeniu zapobiegają – jak się wydaje – te liczne terminy i wyrażenia, które nie pozwalają przedmiotowi opisu zastępnąć w owym potężnym, doniosłym, lapidarnym kształcie, konstruowanym przez pojęcia wyżej omówione. Terminy owe służą jednemu głównemu celowi: dają wyraz przekonaniu, że dominantą twórczości Norwida jest cecha *życia*. Trzeba tu zauważyć, że właściwość ta eksponowana jest nie tylko poprzez użycie słów ją nazywających, na razie jednak, zgodnie z przyjętym tu punktem widzenia, omówmy ten najprostszy przypadek.

Obserwacja kontekstów pojęć już omówionych pozwala zauważyć, że pojęcia te, ujmując pewne zjawiska o charakterze statycznym lub wręcz pewne stany rzeczy (głębia, wyżyny, lapidarność, skrótowość, potęga), prezentowały się od tej strony lub tak były przez kontekst dookreślane, że ujawniała się ich siła

¹¹ J. Z. Jakubowski. *W kręgu Norwida i norwidologów*. W: *Nowe studia o Norwidzie*. Pod red. J. W. Gomulickiego i J. Z. Jakubowskiego. Warszawa 1961 s. 9, 10.

¹² M. Piechal. *Dzieje recepcji*. W: *tenże. Mit Pigmaliона. Rzecz o Norwidzie*. Warszawa 1974 s. 30–68. Zob. też przypisy 3 i 5.

¹³ Borowy. *O Norwidzie* s. 146–147.

oddziaływania, jakby napięta dynamika. Ta dynamika wielokrotnie nazywana jest wprost przy użyciu takich słów, jak: „żywy”, „gorący”, „drgający”, „pulsujący”. Rozpatrzmy kilka obszerniejszych przykładów.

Podkreślając „dantejskość” zawartą w *Promethidionie* „Norwidowej dydaktyki” odwołuje się krytyk do wcześniejszych stwierdzeń z komentarza do *Niewoli*, że utwór „skutkiem głębi i zwięzłości ujęcia nie ma [...] w sobie nic czasowego, nic przemijającego, nic z tego, co tendencją nazywać zwykliśmy – i raczej z wersetami starożytnych ksiąg religii czy mądrości porównać by się dał”. Mamy tu typowo statyczne i „zmarzurające” ujęcie. Zaraz jednak czytamy:

Tam także wskazywaliśmy już na porywającą moc obrazów, która abstrakcyjne tezy nieraz w wizje zamienia, nie przez myśl samą już przekonywające. Tu, w *Bogumile*, przybywa jeszcze rzecz jedna, wynikająca ze specjalnego u artysty umiłowania przedmiotu, z owej jakiejś «Filos aż do szatu»: gorącość tonu niezwykła, wibracja odczuć spotęgowana, puls gdyby serdeczny. Całość skutkiem tego nabiera akcentów hymnu czy dytyrambu, w którym lapidarne gnomy jakiejś wiedzy wiecznej alternują się co chwilę z kryształnymi wytryskami najczystszygo liryzmu (549–550).

„Trudno o trafniejszą charakterystykę!” – wykrzykuje współczesny badacz *Promethidiona*, Andrzej Mierzejewski¹⁴. Ale też trudno o lepszą autoprezentację metody, pozwalającej połączyć tak odmienne tendencje krytyczne. To bowiem, co nie pozwala „zmarurować” poezji Norwida, nie pozwala też zastępnąć w hieratycznej ogólnikowości komentarzowi Przesmyckiego, przylegającemu do niej – jeśli się posłużyć językiem Miriama – „jak zwilżona draperia”.

Michał Głowiński nazwał niedawno poezję Norwida „poezją form poruszonych”¹⁵. Kształt komentarzy Przesmyckiego z 1932 r. jest w znacznym stopniu tego „poruszenia” świadectwem i skutkiem, obrysowując formy tej poezji i oddając stan ich „poruszenia”, „drgania”, „pulsowania”, pozornie statycznej „wybuchowości”. Ileż takiej dynamiki potrafił Przesmycki wydobyć na jaw w charakterystyce „litanii”, którą można wprawdzie uznać za wyraz „mglistej ogólnikowości” spowodowanej „brakiem precyzji terminologicznej”, ale można też dopatrzeć się w niej cech nie tylko krytycznej twórczości:

Tu wionie bezpośredniej, najosobistszej, wizjonerskiej wiary wichura; tu w szeregach gloss do poszczególnych symbolów litanijskich rozsuwa się całe, bezdennie głębokie a przedziwne żywe i pulsujące, kosmiczne misterium odkupicielstwa; tu zawrotnie strone wycucia metafizyczne wywijają się naturalnie, prosto, dziecięco z codzienności myśli i uczuć, łącząc cudownymi drabin Jakubowych błyskawicami *quod est inferius* z tym *quod est superius*. Przy powszechności swej treści jest ta *Litania* jednocześnie wytryskiem najosobistszego, wyrwijającego się *imo a pectore* liryzmu – i wiążące niebo z ziemią jej strofy odsłaniają zarazem najgłębsze, najtajniejsze uwarstwienia w duszy poety” (524–525).

¹⁴ Mierzejewski. *Miriam jako czytelnik Norwida* s. 179.

¹⁵ M. Głowiński. *Ciemne alegorie Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 79:1984 z. 3 s. 103–114.

Gdybyśmy chcieli posłużyć się często przez Przesmyckiego stosowaną metodą zestawień cytatów, powiedzieć by można jego językiem, że pełna „pięknego a wyniosłego patosu”, „prawdziwej dojrzałości”, „przedziwnego spokoju epickiego” poezja Norwida znakomicie często „mimo lapidarnej skrótowości życiem pulsuje zdumiewającym”, „juwenalicznie kipi i wre”, „tryska” „z mistycznych wyżyn”, zawierając i w swym monumentalnym patosie, i w „wybuchach czystego liryzmu a barw gorących pełnego” „wysoką, żywą, pulsującą człowieczość Norwida” (543, 538, 553, 600, 590, 522, 593, 590).

W powyższej składance tendencyjnie uwidocznione zostały te właściwości języka krytycznego Przesmyckiego, które najintensywniej atakują uwagę czytelnika i najczęściej wzbudzały zastrzeżeń. To niecodzienny często szyk wyrazów, nadający językowi patynę archaiczności i patosu, a przede wszystkim określenia ściągające na głowę krytyka gromy za „ekstytucyjność tonu”, „hipertrofię zachwyty”, „egzaltację”, „niekrytyczność”, „apologetykę”, za tworzenie „kultu” „kapliczki”, „sekty”, za „królestwo superlatywu”, chowanie Norwida dla „dusz dostojnych”. Uproszczeniem byłoby sądzić, że powyższe oceny przypisów Przesmyckiego tylko w tzw. superlatywach mają swe źródło, faktem jest jednak, że to one przede wszystkim rozsierdziły recenzentów, nie tyle może przez swoje obiektywne sensy, co poprzez swe odniesienia do niektórych cech „stylu młodopolskiego”, krytyki impresjonistycznej.

Spróbujmy dokładniej przyjrzeć się owym określeniom i zjawiskom, uznawanym przez recenzentów za „superlatywne”, ekstytucyjne, impresyjne. Można tu chyba mówić o stworzeniu przez Miriamę swoistej terminologii nazywającej i wartościującej komentowane zjawiska literackie. Pierwszym wyróżnikiem owej swoistości będzie narzucająca się konstatacja, że komentator bardzo rzadko posługuje się utartymi pojęciami poetyki i krytyki, kiedy chce podkreślić wysoką wartość dzieła czy twórczości. Zjawisko to widoczne jest nawet mimo całej płynności znaczeń pojęć, do których mógłby się odwołać, i mimo przyjętej wówczas swobody w ich używaniu.

Tak więc rzadkie raczej u Miriamy są terminy, które wskazują na literacką, niejako techniczną doskonałość utworu, ideał regularności, harmonii („piękny”, „doskonały”, „mistrzowski”, „arcydzielny”), jego określoną pozycję („wybitny”, „niedościgły”) czy szczególne źródła wartości („genialny”, „wieszczy”, „proroczy”). Niezbyt często pojawiają się też słowa wyrażające „estetyczny” zachwyty krytyka, impresyjne, kontemplacyjne wrażenie (np. „cudowny”, „przepiękny”, „zachwycający”, „wspaniały”, czasami z przedrostkami stopnia najwyższego: „prze-”, „naj-”). I im jednak trudno byłoby przypisać bez zastrzeżeń funkcje budowania olimpijskiego, statycznego, kontemplacyjnego wizerunku Norwida. Konteksty, w jakich bywają używane, nie pozwalają bowiem traktować ich w sposób „epitetowy”, jako wyrazów czytelniczej bierności, ograniczającej się do nazywania i klasyfikowania. Granica między aktywną postawą poznawczą i tak zwanym frazesem krytycznym jest tu oczywiście bardzo delikatna i zapewne Przesmycki czasem ją przekracza, jednak, jak trzeźwo zauważył Borowy, jego swoista stylistyka „nigdy przecież nie okrywa pustki ani nie staje się

czynnikiem mętności: i największy nawet jej antypatyk przyznać musi, że zawsze jest mówieniem treść powiadającym”¹⁶.

O przewadze takiej aktywnej, czujnej postawy krytycznej zaświadcza wyraźna dominacja pojęć wyznaczających zasadniczy ton i szczególną atmosferę przypisów Przesmyckiego. Dominującym bowiem odczuciem, jakie wyłania się z przypisów, jest sytuacja *z a d z i w i e n i a*, jednym zaś z głównych ich celów jest pokazanie dziwności rzeczy komentowanych i przejście czytelnika tą dziwnością. Bez przesady powiedzieć można, że obok określeń i sugestii „głębi” (też niewolnej przecież od interesujących nas tutaj aspektów) wyrazy „dziwności” są terminami królującymi w słowniku krytycznym Przesmyckiego. Słowem tu centralnym jest termin „przedziwny” („przedziwność”, „przedziwności”), mający w norwidowskich pracach krytyka z reguły nacechowanie dodatnie. Kilkakrotnie pojawił się już we fragmentach przytaczanych wyżej, wymieńmy jeszcze kilka charakterystycznych użyc. Mamy więc u Norwida „przedziwne wyczucie” (611), „przedziwne początki strof” (592), „przedziwne teorie” (597), „przedziwne, głębokie wskazania” (553), „przedziwną pieśń” (527), „przedziwną dojrzałość” (538), „przedziwne wolności rytmu” (539). Prawdziwy fajerwerk przedziwności znaleźć możemy w takim na przykład zdaniu o wierszu *To rzecz ludzka!...*:

Nowo wchłonięte treści uleżały się snadź, stały się wewnętrzną twórczą cząstką, a jeśli tak nagły i doskonały znalazły wyraz, to dlatego niewątpliwie, że razem z nimi wchłaniała dusza poety i artysty przedziwne lapidarność świata starożytnego, przedziwne ekonomie wielkich perspektyw dziejowych, społecznych czy artystycznych, przedziwne łądy symbolów, skrótów i równoważników uczuciowych, od wielostowia opisowego więcej i lepiej mówiących (599).

Tutaj formalnie cechę przedziwności nosi nie twórczość Norwida, lecz materia rzeczywistości wchłaniana przez poetę, nie mamy jednak wątpliwości, że o „przedziwności” rozstrzyga przecież sposób poetyckiego widzenia. Słowo to tak silnie zrosło się z komentarzami Miriama i z Norwidem, że nagminnie pojawia się w najprzeróżniejszych pracach o poecie i w najdziwniejszych sytuacjach. Nie dziwi w szkicach np. Lorentowicza, Cywińskiego i innych krytyków obficie i aprobatywnie czerpiących z dorobku Przesmyckiego, zaskakuje zaś, gdy pojawia się u krytyków głośno protestujących przeciw jego stylistyce. Kiedy u Kridla czytamy o „przedziwnej umiejętności Norwida [...] odkrywania [...] głębokich symboli”¹⁷, kiedy Zawodziński pisze o „przedziwnych efektach dysonansowych” u Norwida, o „przedziwnościach jego rytmiki”¹⁸ – można się w tym do-

¹⁶ Borowy. *O Norwidzie* s. 147.

¹⁷ M. Kridl. *O lirykach Norwida*. „Droga” 1933 nr 11 s. 1140. Przedr. w: tenże. *W różnych przekrojach. Studia i szkice literackie*. Warszawa 1939.

¹⁸ K. W. Zawodziński. *Nowi poeci ojczyzny*. „Przegląd Współczesny” 1932 nr 119. Przedr. w: tenże. *Wśród poetów*. Oprac. W. Achremowiczowa. Kraków 1964 s. 125; tenże. *Kwestia poetyki w bieżących czasopiśmie*. „Pamiętnik Warszawski” 1930 z. 6 s. 106–109.

patrzeć mimowiednego przejmowania sposobów mówienia o Norwidzie, jakby bez świadomości, że należą one przecież do potępianych młodopolskich, impresjonistycznych „superlatywów”.

Przesadą byłoby przypisywanie akurat Przesmyckiemu krytycznej intronizacji pojęcia przedziwności, należącego do podstawowego repertuaru słów wyrażających ludzki zachwyty. Za „najprzedziwniejszego mistrza” języka polskiego uważał Słowackiego Krasiński, o „przedziwnym uchwyceniu brzasku chrześcijańskiej doby” w *Wandzie* pisze do Norwida Józef Bohdan Zaleski. Nieobce było to słowo w funkcji terminu krytycznego samemu Norwidowi, niezwykłą zaś popularność uzyskało w krytyce młodopolskiej na określenie takich właściwości twórców i zjawisk literackich, jakie odnajdywano także, i to ze szczególną predylekcją, w Norwidzie. Spójrzmy na kilka przykładów z tego okresu. Już w tomie ósmym „Chimery” *Milczenie* jest dla Przesmyckiego „arcydzienne, przedziwne, bezdenne”, *Promethidion* to „przedziwna, prorocza ewangelia sztuki”, zaś *Za kulisami* – „przedziwna fantazja” (s. 420, 419, 448). Czesław Jankowski pisze, iż frazy *Promethidiona* tchną „ukochaniem przedziwnie szlachetnym”, recenzent „Kuriera Warszawskiego” określa listy Norwida mianem „przedziwnie szczerych i dziwnie głębokich wyznań”, *Do Najświętszej Panny Marii. Litania* to „przedziwnej piękności poemacik” (Erzepki), sam zaś „przedziwnie głęboki” Norwid (Leśniewski) jest przy tym pisarzem „przedziwnie polskim” (Miciński), stanowi „jedno z najdziwniejszych zjawisk literatury powszechnej” (Lutosławski)¹⁹. „Miał przedziwne odczucie – pisał w 1912 r. Zdzisław Dębicki – sił wewnętrznych duszy polskiej, przedziwną świadomość geniuszu rasy, zwyciężającego wielkie przeszkody i przebijającego na skroś mrok każdej nocy ku słońcu z aryjską wiarą w to słońce”²⁰.

Atmosfera przedziwności otaczająca Norwida i jego dzieła podkreślana jest też w krytyce międzywojennej, choć nie z tą może częstotliwością jak u Miriama i w okresie poprzednim. Norwid to „przedziwny poeta i myśliciel, archeolog i malarz”²¹, „tak skomplikowany, a jednocześnie przedziwnie jednolity i konsekwentny” (Cywiński)²², który „przedziwnie pogłębił mądrość życiową”²³, miał „przedziwnie gorący kult krzyża”, propagował „heroizm i przedziwne «dziewic-

¹⁹ Kolejne cytaty pochodzą z: C. Jankowski. *Norwid*. „Kurier Warszawski” 1905 nr 85; (J. G.) [rec.] C. Norwid. *Wybór poezji* w oprac. Zrębowicza. „Kurier Warszawski” 1908 19 XI; B. Erzepki. [Komentarz do wyd.] C. Norwid. *Do Najświętszej Panny Marii. Litania*. „Kurier Warszawski” 1912 nr 130; H. Leśniewski. *Norwid po niemiecku*. „Kurier Warszawski” 1908 nr 147; T. Miciński. *Źródło w górach*. „Literatura i Sztuka”. Dodatek do „Nowej Gazety” 1914 nr 1 s. 1; W. Lutosławski. [rec. Norwida *Pism zebranych*.] „Gazeta Warszawska” 1912 nr 40.

²⁰ Z. Dębicki. [rec. Norwida *Pism zebranych*.] „Kurier Warszawski” 1912, 2 maja.

²¹ J. Zglicz. C. K. Norwid (*W setną rocznicę urodzin 24 IX 1821*). „Kurier Lwowski” 1921 nr 226 („Tydzień Literacki”).

²² S. Cywiński. *O gwiazdzisty diament Norwida*. Wilno 1935 s. 83.

²³ J. D. *Uroczysty wieczór akademicki ku czci Norwida w Teatrze Wielkim*. „Kurier Pozański” 1920 nr 122.

two woli i myśli», które cechuje ludzi idących po linii woli bożej” (Cywiński)²⁴, „jest przedziwnym ucieleśnieniem idei Człowieka”, zarysem „nowego człowieka” (Braun)²⁵.

Tworzył on „przedziwne obrazy” (Wieniewska)²⁶, „obrazy o przedziwnej oryginalności” (Feldman)²⁷, „przedziwne delikatne liryki” (Lorentowicz)²⁸, „przedziwne ciche wiersze”²⁹, wiersze „przedziwne rytmicznie” (Borowy)³⁰. *Wanda* to „przedziwna pieśń o głębiach serca i sumienia człowieka” (Miciński)³¹, wiersz *Do mego brata Ludwika* jest „spowiedzią przedziwnie spokojnego sumienia” (Szmydtowa)³², *Niewola* i *Fulminant* to „przedziwne wzniosłości poetyckie” (Zaniewicki)³³, *Pierścień Wielkiej-Damy* jest z kolei „jakby przedziwną fantazją na temat miłości” Norwida do Marii Kalergi (Grzegorzcyk)³⁴. W *Do Najświętszej Panny Marii. Litanii* „chrześcijańska religijność łączy się [...] przedziwnie z głęboką zadumą nad niedolą ludzkości” (Czachowski)³⁵. W Norwidowej koncepcji człowieka zaś „ewangelia cichości i pokory łączy się przedziwnie z ewangelią mocy” (Falkowski)³⁶, *Fortepian Szopena* to wreszcie domena zarówno „przedziwnej polskości”, jak i „przedziwnej muzykalności wiersza”³⁷.

Jakie znaczenie ma jednak termin „przedziwny” u Przesmyckiego? W interesujących nas przypisach pojawia się kilkanaście razy (podobnie jak w komentarzach do tomu *A*Pism zebranych*), zawsze serio i z dodatnim nacechowaniem. Zupełnie wyjątkowo można znaleźć w innych jego pismach ironiczne użycie słowa, kiedy np. pisze o „przedziwnej dobroduszości” retorycznych zapewnień jednego z młodych poetów („Chimera” t. 1 z. 1 s. 154) lub mianem „przedziwnego epitetu” określa wyznanie Stanisława Koźmiana, że pierwsze z

²⁴ S. Cywiński. *Religijność w utworach młodzieńczych Norwida*. „Tęcza” 1928 nr 3; tenże. „*Kleopatra*” *Norwida jako dramat ponadszekspirowski*. „Przegląd Współczesny” 1933 t. 46 nr 135–136 s. 80.

²⁵ J. Braun. *Mickiewicz i Krasiński – a Norwid (Uwagi o Norwidzie – III)*. „Zet” 1933 nr 6 z 15 VII.

²⁶ I. Wieniewska. *Zagadnienie ciszy w dramacie Norwida*. „Kurier Lwowski” 1921 nr 226 („Tydzień Literacki”).

²⁷ W. Feldman. *Współczesna literatura polska (1864–1918)*. Wyd. 6. Warszawa 1918.

²⁸ J. Lorentowicz. *Historia literatury polskiej (od roku 1863 do chwili obecnej)*. W: *Wiedza o Polsce*. T. 2. II. Warszawa 1931 s. 268–270.

²⁹ *Nasz Pierwszy Wieczór (w Teatrze Polskim 21 IV)*. „Tygodnik Wileński” 1925 nr 4.

³⁰ Borowy. *O Norwidzie* s. 107.

³¹ J. Miciński. *C. K. Norwid (Przed premierą „Wandy” w Teatrze „Ateneum”)*. „Kurier Warszawski” 1928 nr 271.

³² Z. Szmydtowa. *Miara i symbol wielkości w poezji Norwida*. Warszawa 1930.

³³ Z. Zaniewicki. *Norwid w krzywym zwierciadle*. „Droga” 1934 nr 10.

³⁴ P. G. [P. Grzegorzcyk]. *Nowe wydania klasyków polskich, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida*. „Gazeta Warszawska” 1933 nr 350.

³⁵ K. Czachowski. *Norwid – niewydany*. „Gazeta Polska” 1934 nr 20.

³⁶ Z. Falkowski. *Rzecz o tragizmie „Kleopatry” C. K. Norwida*. Wyd. 2 zmienione i rozszerzone. Wilno 1932 s. 21.

³⁷ S. Cywiński. [Przypis.] W: C. Norwid. *Wybór poezyj*. Kraków 1924 s. 173. BN S. I nr 64.

nadsyłanych przez Norwida do „Przeglądu Poznańskiego” utworów były „znośne”³⁸. Wydaje się, że w odniesieniu do Norwida pojęcie to wyspecjalizowało się w słowniku krytyka w funkcji skrótowego wyrazu postawy, łączącej w sobie z jednej strony zachwyty, zdumienie, zadziwienie, wysoką ocenę, z drugiej zaś sugestie pewnej bezradności krytycznego opisu, niemożności pełnego poznania i wysłowienia szczególnych i tajemniczych własności zjawiska opatrzonego mianem przedziwności. Na tę swoistą specyficzność przejawiania się utworów Norwida wskazują też kilkakrotnie powtórzone określenia, takie jak „niesłychany” (519, 536, 581, 607) i „zdumiewający” (519, 530, 533, 559, 584, 600), a zwłaszcza podkreślenia „dziwności”, przeważnie w postaci przysłowka „dziwnie” w funkcji okolicznika sposobu. Mowa więc jest na przykład o „dziwnie wszechstronnym odczuciu” (518), „dziwnie elegijnym smutku” (528), „dziwnie lapidarnej a dziwnie drgającej medytacji” (529), „dziwnie przejmującym” patosie (532), o tym, że coś jest wyrażone „dziwnie dotykalnie”, że ustępy różnych utworów „dziwnie się paralelizują” (588).

Jeżeli z tej strony spojrzymy na przypisy Przesmyckiego, prawdopodobnie wyda się przypuszczenie, że ich zasadniczą intencją jest oddanie owej „dziwnie żywej pulsacji” (611) twórczości Norwida i nie mniej żywej reakcji krytycznej, rezygnującej z sądów ustalonych i autorytatywnych na rzecz stałej gotowości poddania się zaskoczeniu, zdumieniu, zadziwieniu, gotowości przyjmowania różnych punktów widzenia, podporządkowania własnej erudycji krytyka postulatowi świeżości i autentyczności doznań duchowych, estetycznych i emocjonalnych.

Tę niechęć do stosowania interpretacyjnego dyktatu, do katalogowania dzieł Norwida w szufladki rutynowych formuł historyczno- czy krytycznoliterackich można obserwować wyraźnie w sposobie ujęcia przez Miriamę specyfiki poetyckiej strony utworów Norwida. Przesmycki znacznie ogranicza (nawet w porównaniu z własnymi wcześniejszymi przypisami, a prawdopodobnie także w porównaniu z komentarzami edycji krytycznych np. wieszczów) rozważania o „technicznych”, konstrukcyjnych aspektach utworów, ich wersyfikacji, kompozycji, strukturze i przynależności genologicznej. Jeśli zaś je podejmuje, to wystrzegając się raczej ustalonych, spetryfikowanych kategorii opisu. Tak więc w rozbiorach (bo to mimo wszystko rozbiory!) ponad setki utworów wierszowanych nie pojawiają się w ogóle lub pojawiają się na zasadzie wyjątkowości takie pojęcia, jak rym, średniówka, akcent, intonacja, jak nazwy systemów wersyfikacyjnych i ich właściwości, jak pojęcia treści, formy itp.

Podobnie unika komentator stosowania nazw gatunkowych, jeśli zaś pojawiają się one, to zazwyczaj w kontekście zacierającym ich typologizujący i „naukowy” charakter („pieśń cichej a przejmującej tęsknoty”, 527; „«fantazja» w Norwidowym słowa znaczeniu”, 596). Przyznać trzeba, że w tym wypadku owa rzadkość pojawiania się nazw gatunkowych wynika częściowo z kompozycji antologii, której pewne rozdziały mają tytuły niosące w sobie element ga-

³⁸ C. Norwid. *Pisma zebrane*. T. F s. 487.

tunkowej czy rodzajowej klasyfikacji („Gnomy”, „Satyry i fraszki”, „Fantazje”, „Z poematów epickich”). Właściwości takie posiadają w pewnym stopniu nawet i tytuły rozdziałów wyłonionych na zasadzie głównie „tematycznej”. Tak więc tytuł „Apostrofy i apoteozy” stanowi ciekawy przypadek nadania sensu gatunkowego pojęciu „apostrofy” i rozszerzającej modyfikacji genologicznego sensu słowa „apoteoza”. Porządkujący genologicznie charakter mają nawet tytuły pozostałych rozdziałów, przez swą emocjonalność „Imo a pectore” bądź też solenność („Ojczyzna, prawda, człowiek. Sztuka”) zdolne wytwarzać w czytelniku oczekiwanie czy to intymnej konfesji, czy też refleksji lirycznej, autotematyczności.

Jeśli jednak przyrzeć się zawartości poszczególnych rozdziałów antologii, łatwo można dostrzec swobodne traktowanie założonych podziałów. Tak na przykład do grupy „Satyr i fraszek” włączone zostały niektóre utwory nie tyle ze względu na przymiot bycia satyrą czy fraszką w sensie gatunkowym, ile raczej ze względu na cechy krytycyzmu, polemiczności, satyryczności, czy też formalny (a ironiczny, co Przesmycki w przypisach wyjaśnia) tytuł lub podtytuł *Fraszka*, nadany przez poetę. Podobnie z tytułem „Fantazje”, mającym, jak się zdaje, swój gatunkowy ekwiwalent w literaturze romantycznej, także we wcześniejszych utworach Norwida opatrzonych kilkakrotnie podtytułami *Fantazja*. Przesmycki wydobywa tu jednak głównie aspekty swobodnej gry wyobraźni, szczególnej twórczej kreatywności, co pozwala mu włączyć do tej grupy i takie obszernie poematy jak *Pompeja*, i „powieść” *Wesele*, i „dialogi zmarłych” (*Vendôme*), i wreszcie takie wiersze (poematy) jak *To rzecz ludzka*, *Autor-niezna-ny*, *Polka*, *Sława*.

W przypisach, jak powiedzieliśmy, określenia gatunkowe pojawiają się sporadycznie, czasem będąc zresztą powtórzeniem tytułowych pojęć rozdziałów. Tak więc na obszernej ich przestrzeni możemy dostrzec tylko kilka „czystych” pojęć gatunkowych: „elegia” (517), „hymn” (560), „liryk” (530), „legenda” (525), „pieśń” (519, 527), „poemat” (602, 611), „epos” (jako „epos ludowe” – *Częstochowskie wiersze*, 539), „parabola” (550, 573). Częściej obserwować można praktykę tworzenia nowych bądź doraźnych pojęć gatunkowych, ufundowanych nie tyle jednak na właściwościach strukturalnych, konstrukcyjnych utworów, co na pewnej dominancie myślowej, emocjonalnej czy związanej z sytuacją mówienia, postawą podmiotu. Mamy więc w antologii po kilka „apostrof” (541, 558, 560, 562, 563), „inwektyw” (552, 555, 564, 580), „inwokacji” (520, 540), „medytacji” (536, 552), „wizji” (547, 558), mamy „modlitwę” (534), „psalmodię” (522), „proroctwo” (537), „dygresję” (558), „dytyramb” (618), „wybuch liryczny” (569), „żart” (593), „przeciwstawienie” (605). Interesujący jest bez wątpienia fakt, że nie ma prawie żadnych akcentacji muzyczności, nastrojowości, nierzadkich w przypisach do *Pism zebranych*; jeśli Przesmycki odwołuje się do analogii i terminów z innych sztuk, źródłem są dla niego skojarzenia plastyczne („akwaforta poetycka” – 575, „monumentalny fresk” – 609, „karykatura” – 592, „obraz” – 615), widoczne także w nazwaniu pisarzy w Polsce „rzeźbiarzami ducha” (587).

Osobnym zagadnieniem byłby sposób traktowania przez Miriamę tradycyjnych pojęć treści i formy. Tu ograniczymy się tylko do elementarnych obserwacji, bez ambicji uogólniających. Krytyk używa tych pojęć rzadko, zważywszy zaś, że przypisy są zwięzłym komentarzem do znacznej liczby osobno omawianych utworów – niezwykle rzadko. Niewiele mamy w przypisach sformułowań, które można by uznać za bezpośredni wyraz jego koncepcji utworu literackiego, nie sposób jednak zaprzeczyć, że jest to koncepcja daleka od pospolitych w czasach młodości i wieku męskiego krytyka uproszczeń³⁹. Trudno byłoby więc znaleźć jedną bodaj interpretację, która mogłaby posłużyć jako dowód upraszczającego rozdziału tzw. treści utworu i zewnętrznej wobec niej „formy”, przez tę treść przyjmowanej lub ją „ubierającej”.

Będzie jeszcze pokrótce mowa o tym, jakie to właściwości komentarza Miriamy sprawiają, iż nie odnosimy wrażenia powtarzającej się schematyczności, mechanicznego stosowania jakiegoś określonego wzorca konstrukcji poszczególnych „przypisów”. Nie znaczy to, że pewnych regularności nie da się dostrzec, nie są one jednak oparte na pokutującym poniekąd do dziś (zwłaszcza w szkolnym nauczaniu) porządku: omówienie treści, uwagi o formie literackiej. Przede wszystkim unika krytyk, jeśli nawet wymienionych pojęć używa, ich zestawiania, a tym bardziej – przeciwstawiania. Ponadto w miejsce pojęć treści i formy wprowadza Przesmycki często pojęcia tego, co w utworze „ideowe”, i tego, co „poetyckie”. Wiele więc razy, zwłaszcza tam, gdzie komentator czuje się zobowiązany do mówienia lapidarnego, możemy spotkać sformułowania, że dany utwór „ideowo” jest tym i tym, „poetycko” zaś taki lub owaki. Nie wydaje się, aby chodziło tu tylko o zastąpienie jednych pojęć innymi. Przeczą takiemu przypuszczeniu efekty, a więc konkretne określenia tego, co „ideowe”, i tego, co „poetyckie” w utworze. Mówienie o jednym z tych dwu aspektów wiąże się prawie zawsze z utrzymaniem perspektywy widzenia całościowego, z intencją docierania do sedna, osi utworu. Z praktyki komentatorskiej Przesmyckiego można – jak się zdaje – wyczytać przeświadczenie o łączności (nie opozycyjności) tych dwóch sfer, o wzajemnym wspieraniu się wartości przenoszonych przez oba porządki. To, co wysoko „ideowe”, najczęściej okazuje się też wartościowe estetycznie, to, co prawdziwe, dojrzałe – także piękne. Co więcej, można odnieść wrażenie, że uwaga interpretatora koncentruje się głównie na tym, co ideowe, jako na aspekcie ważniejszym, skupiającym istotę utworu, czasem więc komentarz poprzestaje tylko na przybliżeniu „idei”, sensu utworu, pomijając uwagi o jego „poetyckiej” stronie. Ten oszczędnościowy niedobór rekompensowany jest w taki sposób, że niekiedy krytyk rozszerza komentarz „estetyczny” jakiegoś utworu, reprezentatywnego dla szerszej grupy dzieł, i uogólnia wnioski na całą tę grupę, tak więc na przykład przy okazji fragmentów z poematu *Zie-*

³⁹ Na charakterystyczną dla krytyki Matuszewskiego i „stanu narzędzi krytycznych Młodej Polski w ogóle” nieprecyzyjność i wieloznaczność tych pojęć zwraca uwagę Głowiński (*Język krytyczny* s. 484). Zob. też: H. Markiewicz. *Polskie dyskusje o formie i treści*. „Studia Filozoficzne” 1981 nr 7/8. Przedr. w: tenże: *Świadomość literatury*. Warszawa 1985.

mia mówi o „specjalnie Norwidowi właściwym, medytacyjno-pamiętnikowym liro-epizmie” (608), przy okazji „*A Dorio ad Phrygium*” o przemianach wersyfikacji poety i o „zmianach w traktowaniu poezji epickiej” (619–622). To, co pojawia się we wszystkich przypisach, to próby uchwycenia i zapisania sensu utworu, jego „sytuacji komunikacyjnej”, próby odwołujące się zresztą do różnych punktów widzenia, do danych i uzasadnień genetycznych, socjologicznych, psychologicznych, wieszczych, mistycznych itp., wprowadzanych jednak ostrożnie i subtelnie, co pozwala Przesmyckiemu na ogół szczęśliwie unikać uproszczeń i wulgaryzacji interpretacyjnych, jakże częstych nawet w profesjonalnych pracach o Norwidzie z tego okresu, żeby wspomnieć tylko, ograniczając się do bardziej całościowych i ambitnych zamierzeń, książki Wasilewskiego, Piechała czy Arcimowicza. Przytoczmy jeden przynajmniej fragment z rozważań o „*A Dorio ad Phrygium*” pokazujący, że Przesmycki miał znaczną świadomość wielowarstwowości i skomplikowania struktury dzieła literackiego i że w jej analizie starał się łączyć metodę rozbioru z interpretacją kontekstową:

Tyle zaledwie, co do wnętrza, tworzywa i jego rozkładu w poemacie, daje się może nie stwierdzić, ale przypuszczać. Natomiast typ utworu, jego rodzaj, jego faktura wewnętrzna i zewnętrzna – już w kilku początkowych rozdziałach, które mamy przed sobą, z całą zarysowuje się wyrazistością – i nowością. Bo z takimi zasadniczymi spotykamy się tu odstępianiami od utartych dróg, form i sposobów, z takim zupełnie odrębnym traktowaniem poezji epickiej, z taką wreszcie bezwzględną reformą wierszową, że daremnie byśmy, gdzie bądź, równie daleko posuniętego odpowiednika szukali. Są to wszakże nowości – aby tak rzec – tylko na zewnątrz, w porównaniu z innymi twórcami, w poezji samego Norwida stanowią one raczej dalszy ciąg, ewolucję dającą się prześledzić daleko w tył – bądź w orzeczeniach teoretycznych, bądź w urzeczywistnieniach poematów (619).

Powiedzieć można, że jeśli istotnie przypisy Miriama „uczą czytania” (Szmydtowa)⁴⁰, są przykładem „mądrego rozczytania się w poecie” (Siedlecki)⁴¹, to owo czytanie pojmuje i realizuje krytyk, za Norwidem, jako aktywny proces rozumienia i dialogu z tekstem, nie zaś jako bierną kontemplację lub stosowanie określonych chwytów, metod czy stylów odbioru. Przesmyckiego w istocie bowiem przede wszystkim pochłania treść utworu, ale pojęta tak szeroko i całościowo, że staje się prawie tożsama z istotą dzieła, jego siłą (prawdą, dojrzałością) wynikłą z rozbłyśnięcia we wspólnym celu i tego, co jest myślą (ideą), i tego, co bywa nazywane kształtem (formą), a co razem ugruntowane jest na żywej, prawdziwej, konkretnej, męskiej „osobistości” twórcy. Ułatwiając przede wszystkim „rozumienie”, pojęte przez niego jako problem egzystencjalny raczej niż intelektualny, jako współ-czucie, współ-przeżywanie, współ-myślenie czytelnika i autora, dąży Przesmycki bardziej do przedstawienia warunków rozumienia (w ogóle) niż wyników (własnego) rozumienia. I wcale

⁴⁰ Z. Szmydtowa. *C. Norwid (Z powodu publikacji Miriama „Poezji wybranych...”)*. „Polonista” 1933 nr 4.

⁴¹ A. Grzymała-Siedlecki. *Norwid syntetyczny*. „Kurier Warszawski” 1933 nr 41.

niezadkie są przypadki, że jedno- czy dwuzdaniowy komentarz iluminująco utrafia w sedno rzeczy bądź przynajmniej usuwa bariery trudności. Wydaje się, że te właściwości trafniej niż zawodowi historycy literatury uchwycił młody twórca, Stefan Flukowski, pisząc w swej recenzji, że Miriam:

[...] nie wykracza poza granice wiernego oddania treści dzieła Norwida. Autorowi nie chodzi o szerokie syntezy, nie szuka w poecie odpowiedzi na palące zagadnienia współczesności tej lub innej, ale spokojnie odchyła nam kartkę po kartce, istotną myśl, wskazuje na łączności i zbieżności poszczególnych utworów, tłumaczy niezadko tekst umiejętnie dobraną korespondencją⁴².

Wypowiedź Flukowskiego wyraźnie wskazuje także na kompozycję przypisów jako na osobną jakość. Sygnalizuje to już jego wcześniejsze zdanie, iż „materiał historyczny [...] fragmentami zawarty w poszczególnych przypisach, a więc na pozór chaotyczny i jakby pełen luk, jest dziwnie zwarty w sobie i ściśle połączony z materiałem analityczno-krytycznym, stanowiącym najwyższą już sferę komentarzy Miriama”⁴³. Poświęćmy więc na koniec niniejszych rozważań o przypisach Miriama nieco uwagi ich konstrukcji, sposobowi ich zorganizowania.

Układając antologię przypisuje Miriam pewnym utworom znaczenie istotniejsze niż innym, stąd komentarze do nich stają się zarazem charakterystyką pewnej fazy, etapu, rejestracją zachodzących zmian. Mimo „osobności” poszczególnych przypisów wyraźnie rysują się pewne linie łączące, pozwalające czytać je – jak radzi Borowy – w oderwaniu od tekstów, jako swoistą monografię, dla której antologia jest zbiorem przykładów. W sposób na ogół szczęśliwy udaje się Przesmyckiemu uchronić wrażenie jednostkowej konkretności, jedyności poszczególnych utworów i jednocześnie zaznaczyć ich wielorakie, organiczne związki. Na innym planie zachodzi to jako połączenie spontaniczności komentarza z realizacją ujęcia problemowego, syntetyzującego. Stąd między układem utworów a układem przypisów zarysowuje się pewien paralelizm, przy zachowaniu odrębności obu ciągów. Ani utwory antologii nie są tylko ilustracją apriorycznych tez krytyka, ani przypisy nie są tylko upodrzednionym wobec utworów komentarzem. Oba te porządki mogą być konkretyzowane w izolacji, prowokują jednak czytelnika do przejść z jednego poziomu na drugi, sprawdzania przypisów przez teksty i odwrotnie, a także, poprzez swą rzeczywistą współobecność (jako teksty zszyte pod wspólną oprawą), gwarantują natychmiastową możliwość takich sprawdzeń. Wady tego ujęcia są oczywiste (głównie trudność opracowania problemowych całości), wydaje się jednak, że Przesmycki zupełnie świadomie się na nie zgodził. Fakt, że „najbardziej powołany” przez czterdzieści lat swej komentatorskiej aktywności nie ogłosił (a nawet nie starał się napisać, wyjąwszy może lata początkowe) nie tylko osobnej monografii Norwi-

⁴² S. Flukowski. *C. Norwida: Poezje wybrane...* „Droga” 1933 nr 3 s. 294–299.

⁴³ Tamże.

da, ale nawet żadnego osobnego artykułu, jest tu bardzo znamienity i trudno go wytłumaczyć niewątpliwym pierwszeństwem narzuconych sobie prac edytorskich⁴⁴. W przyjętej przez krytyka koncepcji konstrukcyjnej przypisów można bowiem chyba dopatrzeć się także motywacji innych: popularyzatorskich, a może i przekonania o przewadze kolejnych „przybliżeń” nad systematycznym wykładem. Na tę specyficzną konstrukcję „przypisów” najdobitniej zwrócił uwagę Waław Borowy, pokazując przykłady powtarzania się pewnych motywów i zjawisk w antologii i gradacyjnych podkreśleń tych zjawisk w komentarzu, aż do osiągnięcia końcowej, syntetyzującej formuły opisowej⁴⁵. Szereg odczytań cząstkowych umożliwia tu dojście do sądów ogólnych, ale już, dzięki poprzedzającym sugestiom, niekoniecznie „ogólnikowych”. Tę właściwość przypisów spostrzegli też inni uważni recenzenci, jak cytowani wyżej Flukowski, Grzymała-Siedlecki i Szmydtowa, podkreślający integralny związek antologii i przypisów i stwierdzający w takim zestroju tekstów i przypisów zupełnie nową jakość, która, według słów Jellenty, „może być chlubą krytyki współczesnej”⁴⁶.

Dodać trzeba, że ten model „popularyzacji” Norwida wywołał więcej zastrzeżeń niż dowodów uznania. Właśnie względami popularyzacyjnymi uzasadniano zarzuty „braku życiorysowego wstępu” (Wasilewski, Kisielewski), braku szczegółowych objaśnień rzeczowych i filologicznych poszczególnych fraz, formułując pogląd o „arystokratyczności”, „elitarności” postawy Przesmyckiego, o stawianiu barier między Norwidem a czytelnikami (Kisielewski)⁴⁷, o „chowaniu Norwida dla «dusz dostojnych»” (Kończakowski)⁴⁸. Za wzór stawiana tu była „pełna wzorowej jasności” antologia Cywińskiego. Brak niektórych szczegółowych objaśnień (jakie pojawiły się w przypisach do *Pism zebranych*) można tłumaczyć zwięzłością przypisów, ich syntetycznym charakterem (choć i tu wiele zagadnień szczegółowych wyjaśnia się niejako *en passant*), a przede wszystkim trafną intuicją (może: świadomym przekonaniem), iż rutynowe, nawet bardzo szczegółowe objaśnienia rzeczowe i filologiczne nie rozwiązują w pełni trudności utworów Norwida, mogą zaś czasem (przez swą konkretność, jednoznaczność) prowadzić proces rozumienia na manowce. Może był to ze strony Przesmyckiego jeszcze jeden gest, sugerujący niewystarczalność tradycyjnej filologii. Może tę „ogólnikowość”, „niekonkretność” metody Przesmyckiego zobaczymy inaczej w świetle zastrzeżeń, jakie wywołała najbardziej am-

⁴⁴ Decyzję rezygnacji Miriama-krytyka z własnych ambicji na rzecz wydawania i komentowania Norwida nazywa Tomasz Weiss „decyzją niemal heroiczną” (zob. jego recenzję *Wyboru pism krytycznych* Miriama w „Ruchu Literackim” 9:1968 nr 5 s. 308–313). Sugestie, że „cały ten trud odbudowy dokonał się może nawet kosztem rezygnacji z własnej twórczości Miriama”, czyni też Stanisław Piotr Koczorowski w publikacji *Norwid i dziś*, w której zebrał głosy krytyczne o wydaniu *Dzieł* Norwida przez Tadeusza Piniego (Warszawa 1935 s. 2).

⁴⁵ Borowy. *O Norwidzie* s. 146.

⁴⁶ C. Jellenta. *Z ksiąg Norwidowych*. „Gazeta Polska” 1933 nr 48, 56.

⁴⁷ J. Kisielewski?. *Najnowsze książki. Wybór poezji Norwida*. „Tęcza” 1933 nr 3.

⁴⁸ S. Kończakowski. *Literatura polska w 1932 roku*. „Rocznik Literacki za rok 1932”. Warszawa 1933 s. 18.

bitna i całościowa próba połączenia interpretacji wierszy Norwida ze szczegółowym komentarzem, podjęta w trzydzieści lat później przez J. W. Gomulickiego. W wyczerpującej recenzji *Dzieł zebranych* (1966) Zofia Trojanowiczowa, badaczka, której trudno zarzucić „nierzeczowość” stosunku do Norwida, swoje zastrzeżenia wobec konkretyzujących zabiegów wydawcy *Dzieł* ujęła w zdaniu, wprowadzającym porównanie z pracą Miriama („Przesmycki sugerował, Gomulicki stwierdza”), podnosząc wagę ostrożności interpretacyjnej Przesmyckiego w poszanowaniu wieloaspektowości poszczególnych utworów poety⁴⁹. Efekty metody Miriama, jego postawy krytycznej i zalet osobistych najogólniej ujął Borowy, podkreślając „zadziwiającą różnorodność punktów widzenia” krytyka, obecną – jego zdaniem – w komentarzach wbrew dominującym przekonaniom krytyki o „ugrzęźnieniu w pojęciach z okresu «Młodej Polski»”⁵⁰.

ZENON PRZESMYCKI AS A READER OF NORWID

SUMMARY

About the year 1900 the forty-year old Zenon Przesmycki (Miriam), already a renowned poet, translator, aesthete and animator of the literary life of the Young Poland, first came into contact with the work of Norwid. He subsequently devoted the rest of his long life to seeking out, editing and commenting on the works of the forgotten poet. The subject of this study is not the story of Miriam's private fascination with Norwid, which perhaps led him to abandon his own original work; we shall deal instead with those aspects of Miriam's reading of Norwid which found their expression in his commentaries and had such a decisive effect on the shape of Norwid studies. By looking at Miriam's work on Norwid as an integral part of his programme for the renaissance of the spiritual and artistic culture of the Polish nation, for the propagation of the ideal of a great, universal and autonomous art, and for the foundation of aesthetic criticism we can call in question some widespread unfair convictions about him.

It is often claimed, for instance, that as regards both his criticism and his original work Miriam "outlived his day", that his true end came with the close of the Young Poland period. His preoccupation with Norwid is regarded as an escape, a substitute activity. Miriam's aim in this is said to have been to create, even by recourse to overestimation and instrumental false interpretation of Norwid, a myth of a brilliant "poète maudit" and to establish a cult of Norwid as a protection against his own sense of impotence as a writer and the loss of his position as "lawgiver" in matters of art. According to this view, Miriam, who preached about Norwid's genius but was in fact spiritually alien to Norwid and unable to understand him, became the patron of "pathetic, overemotional and apostolic interpretations". He started the Norwid snobbery and the tendency towards impressionistic and uncritically apologetic ways of writing about Norwid.

Our proof of the groundlessness of these accusations is based first of all on an analysis of the main factors in Przesmycki's attitude and critical language. We concentrate on his Notes to Cyprian Norwid's *Poezje wybrane* (*Selected Poems* of Cyprian Norwid), which are his only major work on Norwid designed to constitute a whole, a commentary on the editor's own selection of Norwid's poetry which he intended to represent Norwid's profile as a creative artist.

⁴⁹ Z. Trojanowicz. [rec.] C. Norwid, *Dzieła zebrane*. Oprac. J. W. Gomulicki. T. 1–2. Warszawa 1966. „Pamiętnik Literacki” 59:1968 z. 1 s. 288–308.

⁵⁰ Borowy. *O Norwidzie* s. 145.

That is why Miriam's selection and his comments appear to provide the fullest answer to the question of how Miriam read Norwid.

The concepts and descriptive formulae most characteristic of Miriam's critical method fall into several groups. The elements of each group are linked by semantic affinity and by a common function in the critic's presentation of his opinions or of the characteristics of the poetic phenomena he describes. Among the most essential of these groups is the set of expressions signalling the importance, solemnity, depth or "loftiness" of the works described or dealing with properties of the writer's ideology, his artistic outlook or his type of poetic imagination. These expressions are usually accompanied by terms bringing out the forcefulness, strength and power of Norwid's poetry. The power is seen in the suggestiveness of Norwid's artistic structures, graphic expressiveness, and the ability to impress, that is, shock, delight or fascinate the reader. The two aspects usually go together, so that a single formula renders both the expressive qualities of a work and the strength of its effect on the receiver. The impression of vastness and great difficulty of Norwid's poetic fabric, of its mysteriousness, is enhanced by occasional terms such as "succinctness" and "conciseness", which combine the qualities of brevity, compactness and semantic density.

These groups of terms emphasize the monumental, absolute dimension of Norwid's work, which probably represented for Miriam the embodiment of his own concept of art as the sphere where we find manifested the eternal essence and mystery of being. For all that, Miriam's commentaries do not create an image of Norwid's work as a monumental temple or an object of static, aestheticizing contemplation. For even all those depths, heights, brevities and mysteries appear in Miriam's comments, or are contextually determined, in a way that brings out their hidden energy and dynamic tension. This reflects Miriam's conviction that the dominant note of Norwid's work is vitality, movement, metaphorical iridescence and pulsation; hence the critic does, not so much examine states of affairs, as express the reader's wonderment and try to show the strangeness and uniqueness of Norwid's poetry.

This alert receptive attitude on the part of the critic is evidenced in his frequent use of such terms as "unheard of", "astounding", "extraordinary", "stupefying", and especially in the many different terms for "strangeness". The central term of this group is "wonderfulness" ("wonderfully", "wonderful"), which has become one of the favourite terms with Norwid scholars (another one is "conciseness"). In Przesmycki's vocabulary, "wonderfulness" expresses on the one hand rapture, amazement, high evaluation, and on the other an inability to fully capture and verbalize the unique and mysterious properties of the phenomena described as "wonderful". The crucial role that these terms play in Miriam's texts allows us to conclude that his basic intention was not to give an objective description of an "object of art", based on the traditional categories of poetics; it was, instead, to constitute an "aesthetic object", to share with his readers his own interpretive skill and the fruit of his interpretations. Miriam's goal was to render the "wonderfully lively pulsation" of Norwid's work and the no less lively critical reaction, which modestly refrained from expressing authoritative and established opinions in favour of a steady readiness to accept varying points of view, to be surprised or amazed, and to subordinate erudition to the postulate of freshness and authenticity of the emotional, ideological and aesthetic experience. The critic does not balk at creating his own concepts, seemingly quite unprofessional but in fact precise and correct. What is remarkable, for example, is Miriam's attitude to the traditional opposition of form vs. content; in this, he was modern and free from the simplifications of his time. He generally avoids using these terms, preferring instead to speak of "the ideological" and "the poetic", but never losing perspective on the whole and ever intent on capturing the multi-faceted meaning of the poem with its artistic and concretized essence. Many places in Miriam's commentaries demonstrate that he was acutely conscious of the complicated multi-layered nature of both the structure and the communicative situation of the literary work.

The final section of the present article deals with the constructional and compositional qualities of Przesmycki's Notes. We can reaffirm the view of some earlier students, such as Borowy, that the Notes form something like a separate Norwid monograph, one closely related to the poems found in the anthology but at the same time having a more general, autonomous value and capable of being read quite apart from the anthology. Miriam manages to preserve the impression of concreteness and uniqueness of the individual poems while also taking note of their multiple organic interconnections. He manages to combine a running commentary with a synthetic issue-oriented approach. The arrangement of the commentary which Miriam adopted and his general and consistent unwillingness to produce separate syntheses may be due to a commentator's modesty and to his conviction that, in the case of Norwid, successive approximations are better than a systematic exposition; they may also be due to his desire to popularize Norwid and above all to teach others how to read the poet.

Transl. Adam Pasicki
