

inne rzeczy: napisanie porządnej biografii i zrozumienie jego twórczości. Ba, o ileż łatwiej postawić pomnik. I nizać paciorki.

JAN ZIELIŃSKI – dr hab., profesor UKSW (Katedra Modernizmu Europejskiego), pracownik naukowy Schweizerische Nationalbibliothek, wykładowca Uniwersytetu we Fryburgu. Adres: Jupiterstrasse 57/210, 3015 Bern, Szwajcaria. E-mail: zielinski@gmx.ch

## Barbara S t e l m a s z c z y k – O ŻYWIOLE LIRYCZNYM NORWIDA

*Liryka Cypriana Norwida.* Red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin 2003 ss. 492.

Wydany w 2003 r. przez Towarzystwo Naukowe KUL obszerny zbiorowy tom studiów nad liryką Norwida (noszący tytuł: *Liryka Cypriana Norwida*) liczy ponad 460 stron i gromadzi 21 tekstów autorów z różnych ośrodków naukowych. Powstała w ten sposób księga jest efektem inicjatywy Zakładu Badań nad Twórczością Cypriana Norwida Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Towarzystwa Naukowego KUL i Fundacji Norwidowskiej. Jest godne uznania i odnotowania, iż w ramach tych połączonych inicjatyw w Kazimierzu Dolnym odbywają się cyklicznie naukowe Colloquia Norwidiana, poświęcone twórczości Norwida. Prezentowane wydawnictwo jest rezultatem szóstego już spotkania w ramach norwidowskich colloquiów.

Tom został podzielony przez jego Redaktorów (Piotr Chlebowski i Włodzimierz Toruń) na trzy części. W dziale pierwszym pomieszczono teksty, w których autorzy kierują uwagę ku tematyce religijnej (w tym medytacyjnej) Norwida oraz innym zagadnieniom „o charakterze ogólnym”, jak szkic o przedśmiertnych pożegnaniach czy rozważania dotyczące formy Norwidowskich liryków i uczytelniającego się poprzez tę formę stosunku poety do pojęcia wolności. Mieszczą się tu również refleksje o strategiach, jakie podejmował poeta dla budowania kształtu tekstu poetyckiego tak, by ów kształt przekładał się na „wymowną” warstwę semantyczną. Do tych strategii należy Norwidowska poetyka milczenia (także ciszy) i przemilczenia, często wprowadzane przez Norwida formy aforystyczne i gnomiczne czy problematyka intensyfikacji językowej. Cały dział okalają dwa tworzące klamrę teksty poświęcone „trudności” lektury poetyckiego dzieła Norwida. Pierwszy rodzaj trudności (omówiony w tekście otwierającym) dotyczy odczytywania znaczeń w lekturze Norwida w polskiej, oryginalnej wersji, drugi – wtóruje pierwszemu, informując o trudnościach związanych z przekładem liryki Norwida na język obcy (tu: angielski).

W dziale drugim (zgrupowano tu zaledwie trzy studia) Redaktorzy chcieli ukazać „żywiol cykliczny i dramatyczny w liryce Norwida”. W tak pomyślanym dziale znalazł się tekst poświęcony *Vade-mecum*, w którym rozpatrywana jest problematyka językowej „reprezentacji” świata w Norwidowskim cyklu, następnie studium na temat „lirycznych

ram” dramatycznego dyptyku *Tyrtej – Za kulisami*, a wreszcie, na koniec, tekst mówiący o Norwidowskiej kontynuacji antycznego gatunku „rozmów umarłych” (zapewne ze względu na dialogową formułę gatunku). Przyjęte kryteria, według których wydzielono drugą część tomu, nie mają charakteru kategorycznej odrębności, raczej wzięto pod uwagę pewien aspekt omawianej problematyki, wyłączając – dla tego aspektu – wymienione teksty z działu ogólnego. I tak – rozprawę o *Vade-mecum* można by, dla innych powodów, włączyć do grupy tekstów „ogólnych”, obok tematu *Wolność i forma. Dwa bieguny liryki Norwida*, zaś rzecz o rozmowach umarłych umieścić w pobliżu tematu „ostatniego słowa”, czyli przedśmiertnych pożegnań, zwłaszcza że u Norwida pożegnalne formuły słów „ominalnych” często mają ujęcie apostroficzne, otwierające przestrzeń dialogiczną w utworach.

Z drugiej strony zrozumiałe jest usiłowanie Redaktorów, pragnących w obszernym, różnorodnym tematycznie tomie wyróżnić mniejsze, powiązane myślowo grupy tematyczne i zaznaczyć graficznie ich odrębność dla większej czytelności całego układu tomu. Trudność z dokonaniem wewnętrznego podziału wynika stąd, iż w tak szerokim ujęciu tematu (liryka Norwida) wybrane przez autorów problemy często korespondują ze sobą, „zahaczają” o siebie lub w pewnych aspektach nakładają się, co tworzy dialog autorskich głosów ogarniający obie wyszczególnione tu części. Bowiem „żywioł” liryczny w dziele Norwida jest (by dodać porównanie spiętrzające metaforykę) jak nurt potężnej rzeki z jej licznymi odnogami, które doń wpadają i łączą się we wspólny bieg, wzbogacając rzekę i współtworząc jej niepodzielną całość. Nie ulega skądinąd wątpliwości, że o specyfice Norwidowskiego cyklu i problematyce cykliczności można jeszcze wiele powiedzieć i może warto, co sugerują Redaktorzy, poświęcić temu zagadnieniu odrębne colloquia.

Natomiast naturalnie wyodrębniającą się częścią jest dział trzeci tomu, skupiający analizy pojedynczych wierszy, dopełniający, jak słusznie piszą Redaktorzy, bloki tematów bardziej ogólnych czy „przekrojowych”. Interesujące okazuje się, że dział analiz staje się w niektórych przypadkach swoistą egzemplifikacją tez stawianych we wcześniejszych blokach, co pozwala czytelnikom na przyjrzenie się „z bliska” przywoływanym poprzednio utworom, umożliwia porównania i konfrontacje. Powstająca w ten sposób korespondencja pomiędzy częścią ogólną i szczegółową staje się dodatkowym walorem tomu.

\*

Księgę otwiera studium Marka Busia *Zagadnienie „trudności” Norwida*, opatrzone odautorskim zaznaczeniem, iż przedstawiane refleksje mają charakter „uwag wstępnych”. Badacz nawiązuje do powszechnie wyrażanej opinii (od czasów epoki Norwida) o „trudności” w odczytywaniu sensów i przesłania wierszy poety. Dociekliwie pyta, co to znaczy, że Norwid jest „trudny”, i czy ową trudność odczuwają jedynie czytelnicy epoki współczesnej poecie, czy też rozciąga się ona na „całość” ponadczasowego trwania Norwidowego dzieła; a może oznacza, że jego dzieło sprawia przykrość, bo trudzi odbiorców upartą krytyką społeczeństwa, albo też poeta stawia zbyt wysokie

wymogi czytelnikowi, zmuszając go do męczącego wysiłku w zawiłych szyfrach sensu. Marek Buś poddaje analizie znaczeniową jakość pojęć mających charakter kierowanych wobec Norwida oskarżeń, w których stawiane są poecie zarzuty dziwactwa, dziwności, ciemności, trudności, niezrozumiałości czy wręcz niezrozumialstwa. Ostatniemu określeniu badacz poświęca więcej uwagi ze względu na jego agresywny aspekt i daje swego rodzaju rys historyczny „uzusu” pojęcia; ukazuje ponadto, jak w historii badań nad Norwidem przebiegała linia negatywnych ocen, ale też, jak od pewnego momentu (od czasu wydań poety przez Miriamą i jego prac krytycznych, a także rozpraw Borowego czy Wyki) pojęcie „ciemności Norwida” zaczęło być waloryzowane dodatnio.

Spośród różnych modeli interpretacyjnych wypracowanych przez współczesne literaturoznawstwo i językoznawstwo Buś usiłuje wyłonić modelową siatkę, która pozwoliłaby na systematyczne ujęcie pojęcia „trudności”. Ogranicza pole obserwacji do (licznych skądinąd) świadectw odbioru dzieł Norwida, by tu szukać egzemplifikacji dla związanego z recepcją zagadnienia „trudności”. W tym celu korzysta z typologii zagadnienia, jaką niegdyś w odniesieniu do sztuki zaproponował Stefan Morawski w szkicu *Sztuka łatwa i sztuka trudna*. Morawski wychodzi od rozróżnienia sztuki masowej i elitarniej, „niskiej” i „wysokiej”, proponując pięć układów odniesienia („podsystemów”), pozwalających klarowniej zobaczyć możliwe kategorie rozróżniania sztuki trudnej i łatwej. Korzystając z siatki sporządzonej przez Morawskiego, Buś omawia zgodnie z nią zagadnienie „trudności Norwida”. Wprowadza interesujące konteksty historyczne, świadczące o procesualnym charakterze samego pojęcia. Całość przedsięwzięcia wydaje się, istotnie, wstępnym zarysowaniem ważkiego zagadnienia, otwierającym kierunek możliwych dopowiedzeń i rozszerzeń, które poprowadzą do coraz to pełniejszych wniosków. Zwłaszcza że Norwidowska postawa świadomego oscylowania pomiędzy „jasnością” i „ciemnością” (co Buś podkreśla w wybranym na motto fragmencie pieśni Norwida: „W ciemności jasność, a w jasności cień!”) wynikała z refleksji filozoficznej tego artysty i zarazem myśliciela, przekonanego, iż łatwa doskonałość jest fałszowaniem prawdy, a łatwy język nie jest w stanie „otworzyć” trudnych sensów niejasnego świata. W swoim nowoczesnym myśleniu zbliżał się Norwid do tych twórców i teoretyków języka XX w., którzy literaturę (w tym poezję) postrzegali jako funkcję językowego obrazu świata.

Tekst o trudności koresponduje w jakiejś mierze z zagadnieniem wolności i formy u Norwida, podjętym przez Edwarda Kasperskiego (*Wolność i forma. Dwa bieguny literyki Norwida*). Obydwa pojęcia autor szkicu traktuje łącznie, jako zadania wzajem się warunkujące w poezji Norwida. Temat ten, podobnie jak pierwszy, ma bardzo szeroki zakres, więc konieczność zamknięcia go w wymiarze możliwym do zrealizowania w tomie studiów zbiorowych sprawia, że autor niejednokrotnie komunikuje jedynie rezultaty swoich badań, swój punkt widzenia i wnioski, bez możliwości pokazania analiz i całego materiału dowodowego. W konsekwencji czytelnik bywa stawiany w sytuacji, w której nie uczestniczy w dochodzeniu do wniosków – nazwijmy je „parcjalnych” – a ważnych, bo prowadzących autora do finalnej konkluzji na temat artystycznych osiągnięć Norwida w kwestii wolności i formy. Rodzi to w trakcie lektury pytania, które z konieczności, z powodu zawężenia wywodu dotyczącego kontekstów – pozostają bez odpowiedzi. Jednym z nich jest pytanie, jaki jest punkt widzenia Kasperskiego

dotyczący kwestii relacji pisarstwa Norwida z tradycją romantyczną. Zakomunikowany dość skrótowo, wydaje się on miejscami nazbyt arbitralny lub niejasny.

Kasperski wychodzi od ważnego stwierdzenia, że problematyka wolności łączy się ściśle z wypracowywanym przez każdą epokę statusem podmiotu. Zaczyna od zdefiniowania romantycznej koncepcji podmiotowości jako wynikającej „z uznania autonomii człowieka wewnętrznego, z chęci zamknięcia się w autokomunikacji” (s. 93) i pokazuje sprzeczności, jakie pojawiają się w stanowisku romantyków pomiędzy założeniami a ich realizacją. Dalej stawia tezę, że Norwid wcześniej rozpoznał „liryczną sztuczność, moralną dwuznaczność” romantycznego projektu intymnej rozmowy „myśli z myślą”, w której zakłada się możliwość (złudną) „ominięcia” publicznego charakteru wypowiedzi, co – zdaniem autora studium – jest niemożliwe. Przechodzi zatem do Norwidowskiego projektu zmian podjętych wobec „ułudnego, abstrakcyjnego i arbitralnego charakteru romantycznej podmiotowości” (s. 94), a co za tym idzie, do Norwidowskiego rozumienia wolności (zakres rozumienia pojęcia wolności pozostaje w tekście Kasperskiego nieco niedookreślony), która wyraża się poprzez odpowiednią formę języka, zdolną zakomunikować prawdę przeżyć (*Rzecz o wolności słowa*). Kasperski konsekwentnie podkreśla odmienne stanowisko Norwida wobec romantycznej koncepcji ekspresji podmiotu jako niczym nieograniczonej duchowości. Stwierdza, że u Norwida dochodzi do osłabienia maski i roli (?), że uwidacznia się „polifonia, dialogizacja monologu lirycznego, sentencjonalność, ironia, parabolizm, aluzyjność, wieloznaczność” (s. 86). W konkluzji Kasperski ocenia, że dla Norwida forma stawała się centralnym zagadnieniem, co było zapowiedzią XX-wiecznego „paroksyzmu nowoczesności” (s. 105). Nie sposób nie zgodzić się z autorem, że choć Norwid obawiał się zarówno „rutyny”, jak „rozwołnienia form” i jego nihilistycznych następstw, to niejako wbrew jego woli „rzeczy nieubłagane postępowały jednak w zupełnie innym kierunku niż ten, którego pożądał”, czyli ku XX-wiecznej grze i licytacji form, ku ich miażdżeniu i rozpadowi. Za mimowolnych kontynuatorów Norwida uważa Kasperski Witkacego i Gombrowicza. Zaprezentowany temat i końcowe wnioski są frapujące.

To bardzo ciekawe zagadnienie podlega jednak licznym uwikłaniom i komplikacjom, czego autor tekstu w gruncie rzeczy jest świadom, gdy mówi o następujących w czasie przekształceniach i ewolucji zarówno wewnątrz lirycznych wypowiedzi poety, jak i w epoce podlegającej nieustannym przemianom historycznokulturowym. Nasuwa się tu refleksja natury ogólniejszej, wykraczająca poza omówienie tekstu Kasperskiego, ta mianowicie, że z jednej strony Norwid nie tyle krytykował stworzony przez twórców i teoretyków wczesnego romantyzmu profil podmiotu wypowiedzi i związaną z tym profilem formę ekspresji (w latach debiutu Mickiewicza wypracowany przez romantyzm status podmiotu był niewątpliwie *novum* i osiągnięciem), ile dystansował się wobec konwencjonalizacji życia i postaw ludzi własnej epoki, w której widział już tylko „umarłą formułę” romantycznego programu. Pisał o swojej późnoromantycznej czy wręcz postromantycznej epoce i jej stereotypach myślenia w preferowaniu skonwencjonalizowanych form literatury (zarówno przez publiczność czytającą, jak i przez krytykę), jako o negatywnych skutkach silnego niegdyś i twórczego prądu romantycznego. Uparcie przeciwstawiał swoją postawę twórcy i człowieka tym spłaszczonym formom odbioru romantycznych idei. Dla twórczości Norwida kolosalne konsekwencje

miał znany fakt, że w okolicy roku 1840, gdy Norwid dopiero debiutował, Mickiewicz właśnie kończył lirykami lozańskimi swoją działalność poetycką, a Słowacki pisał *Beniowskiego*, poemat już ironiczny wobec społeczności, która wyrosła na ideach romantycznych, ale tym ideom nie umiała sprostać. Pisała o tym między innymi Zofia Stefanowska, co przypominam, by wskazać na skomplikowane relacje Norwida z tradycją romantyczną. Gdy poeta pisał w wierszu [*Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*]: „Nie wziąłem od was nic, o! wielkoludy” (PWsz 2, 15), to nie lekcewał osiągnięć wielkich poetów romantycznych, lecz odnosił się do czasu „post”, w którym przyszło mu żyć i tworzyć – w cieniu tamtych dokonań i w stereotypach społecznych zachowań, powielających jedynie zewnętrznie romantyczne wzorce, które stopniowo ulegały petryfikacji i stawały się karykaturalną maską pierwotnie ważkich postulatów i idei. Pisał przeciw społecznemu wypaczeniu romantycznego „czucia” i romantycznych porywów serca. Doceniał wielkość i Mickiewicza, i Słowackiego, ale jak nikt spośród jego współczesnych rozumiał tragiczną konieczność ironii w kreacji *Beniowskiego*, do jakiej Słowackiego zmusiły, jego zdaniem, niepoetyczne czasy u progu lat czterdziestych. Forma musiała ulegać zmianie.

Z drugiej strony Norwid miał świadomość, że i romantycy mieli dylematy związane z językiem jako medium ekspresji ludzkich emocji i myśli. Wszak romantycy zdawali sobie mimo wszystko sprawę z niewystarczalności, ograniczoności języka, ale też z jego wielkiej siły, a w tym ze szczególnej skuteczności form dialogowych dla wyrażenia ekspresji podmiotu. Nie bez kozery tworzyli gatunki synkretyczne, otwarte na dialog. Nawet zrygoryzowaną formę sonetu Mickiewicz „rozrywał”, konstruując go z form dialogowych (*Widok gór ze stepów Kozłowa, Droga nad przepaścią w Czujut Kale*), a w późnym liryku *Snuć miłość* zrezygnował w ogóle z podmiotowego „ja”. Norwid zaś chętnie nawiązywał do utworów swoich poprzedników, wtórując im (może tylko bardziej gorzko i z nieustępliwą częstotliwością) w ukazywaniu masek, jakie musiał zakładać stawiający na autentyczność i spontaniczność bycia jego bohater liryczny, zmuszony wypełniać wymagane społecznie normy zachowań. Można w tym celu porównać Mickiewiczowski sonet *Do D. D. Wizyta* i Norwidowski liryk *Czemu*. Jeśli zaś chodzi o rozmowy z Bogiem (szczególny rodzaj lirycznej wypowiedzi intymnej), interesująca wydaje się zbieżność (mimo wszelkich różnic) refleksji Mickiewicza i Norwida o niemożności wyrażenia w słowach istoty tego rodzaju „rozmowy”. Zarówno Mickiewicz (w *Rozmowie wieczornej*), jak Norwid (w *Modlitwie* i gdzie indziej, na przykład w analizowanym w tomie wierszu [...*Ale TY, Jeden-dobry i Jedyny*]) mówią, że nie mają słów zdolnych ogarnąć myśl i emocje zwracane ku Bogu; mówią o braku słów, bo nie zna ich niedoskonały ludzki język. Wniosek byłby ten, że skomplikowane meandry akceptacji i zarazem przełamywania tradycji dokonują się nie tylko z wyboru, ale i z konieczności, bo nieuchronna procesualność kultury wymusza zmianę form wypowiedzi.

Michał Kuziak porusza kwestię *mimesis* w cyklu *Vade-mecum* i porównuje romantyczną i Norwidowską (rozumianą jako odmienną) wersję językowej reprezentacji świata. Zaznacza przy tym, że proponowaną czytelnikom własną wizję i ocenę Norwidowskiego ujęcia reprezentacji traktuje jako rekonesans, co jest uzasadnione, gdyż wiele poruszonych tu problemów wymagałoby zapewne szerszego naświetlenia.

Intencją autora jest lektura *Vade-mecum* nie jako dzieła autorskiego, z mocno zaznaczającym swą obecność podmiotem, „za/przed którym stoi poeta uspoijnający swoją obecnością sens własnej wypowiedzi” (s. 215), lecz autor chce czytać wiersze cyklu jako Tekst w ujęciu Rolanda Barthesa z jego poststrukturalistycznego okresu i próbuje wydobyć z „pisma” wieloznaczność niekoniecznie utożsamiającą się z Głosem twórcy. Zaznacza, że jego ujęcie tematu jest eksperymentalne. Propozycja Kuziaka, zwłaszcza we wnioskach końcowych, jest owocna i przekonująca, choć autor stawia na początku nieco sztuczną (celowo?) albo może lepiej: prowizoryczną tezę, która nie przekonuje, ale którą on sam następnie rewiduje. Formuła *mimesis* i jej rozumienie przypisane *Ogólnikom* budzi pewne wątpliwości, bo teza o micie kratyłejskim stawiana jest dość arbitralnie, tymczasem wydaje się, że jednak Norwid kładzie silny akcent nie tylko na słowie nazywającym, lecz i na świadomości podmiotu zobowiązanego do bycia odpowiedzialnym za słowo, którym nazywa on (określa) świat. Chodzi ponadto o uświadomienie, iż prawda o *ja* nie jest stała, lecz procesualna. Mówię zatem o odwróceniu kolejności: w *Ogólnikach* nie chodzi przede wszystkim o to, że język zbliża człowieka do świata, lecz o to, by człowiek nie fałszował obrazu świata, nadużywając słów oderwanych od prawdziwości (wiedzy) swojego podmiotowego „ja”. Dopiero wtedy można mówić o zakorzenianiu się człowieka w świecie poprzez język. Bo czy istotnie w tym utworze jest mowa (marzenie) o powrocie do ładu i harmonii w taki sam sposób jak w wierszu *Kolebka pieśni (Do współczesnych ludowych pieśniarzy)*? Wydaje się, że w *Ogólnikach* żąda się odpowiedzialności wobec tego, kto używa języka, więc akcent pada na działanie podmiotu, zaś w drugim wierszu istotnie pojawia się mit języka utraconego. Sądzę też, że w rozumieniu Norwida „duch” i „litera” nie tworzą takiej samej opozycji jak „mowa” i „gadanie”, lecz duch i litera winny być w połączeniu (takie jest pragnienie, wysiłek, dążenie poety) i być dwoma aspektami tej samej całości. Tak Norwid widzi istotę sztuki. Jeśli chodzi o stosunek poety do literatury romantycznej, to znów wypadnie powtórzyć, że wskazuje on na zaleniwienie form w epoce mu współczesnej, której „prozę” i niepoetyczność właśnie (wbrew fałszywym mniemaniom o sobie społeczeństwa pozującego na „romantyczny” rodowód) chce wykazać. Nie wymierza ostrza krytyki w styl romantyczny, jaki stworzyli i realizowali wielcy twórcy, lecz w „styl romantyczny”, z tamtych idei przejęty i społecznie zdeformowany. Oskarża o zewnętrzną manierę, pozę, modę, które przenikały zachowania społeczne, wyrządzając szkodę na żywym ciele literatury i krytyki literackiej.

O podobnym spłaszczeniu myśli społecznej rozmawiają Byron i Rafael w wierszu *Rozmowa umarłych*. Byron, *Rafael-Sanzio*, o której pisze Anna Kadyjewska w szkicu *Norwidowskie rozmowy umarłych – dialog postaci i epok*. W gruncie rzeczy Norwid wciąż oprotestowuje tę samą wadę współczesnej mu społeczności: nieautentyczność i pewien rodzaj fałszu wynikający ze sztuczności bycia, z powielania zewnętrznych formuł przejętych od romantyzmu, a nie mających już duchowej głębi. Dostrzega i opisuje narastającą sprzeczność pomiędzy płaskim bytowaniem a koturnową pozą „wielkoludów”, będącą ironicznym reliktem romantyzmu.

Rozmowy umarłych były ulubioną formą dialogu stosowaną przez Norwida – jak pisze autorka szkicu, przedstawiając krótką historię gatunku. Kadyjewska stawia tezę, że Norwid sięgał po tę antyczną formę dialogu-eseju, wyrażając w ten sposób swoje



przekonanie o „poznawczym primacie dyskusji”, przybliżającej prawdę „w konfrontacji z poglądami innych” (s. 299). Autorka wskazuje więc na polifoniczność Norwidowskiej poezji, będącej „poezją wielu racji” (s. 300) i wymienia innych badaczy potwierdzających tę tezę (Głowiński, Fert, Łapiński), zaś polemizuje z tezą, jaką Grażyna Halkiewicz-Sojak stawia w książce *Byron w twórczości Norwida*, charakteryzując Norwidowską formę dialogu umarłych w wierszu *Rozmowa umarłych* jako „subiektywną” i „liryczną”. Wydaje się jednak, że polemika z Halkiewicz-Sojak jest pozorna. Autorka książki *Byron w twórczości Norwida* obszernie pisze o Norwidowskich formach dialogu i powstającej w ten sposób wielogłosowości, natomiast wyprowadza stąd wnioski idące dalej, wskazując, że owa wielość głosów wiedzie do wzmocnienia głosu samego Norwida. Zgadzam się z tą opinią, nie negując, że można mówić o polifoniczności u Norwida, ale nie jest to polifoniczność tego rodzaju jak na przykład opisywana przez Bachtina polifonia głosów w powieściach Dostojewskiego, nie współwzających się w nadrzędną ideę. Warto zaznaczyć, że stworzona przez poetę sytuacja rozmowy Byrona i Rafaela jest czasowo ułożona we współczesności Norwida (po 1833 r. – co wynika z tematu rozmowy) i tej współczesności dotyczy. Zdumiewający (pozornie!) opis Rafaela jako gorzkiego jej oskarżyciela (Kadyjewska odnotowuje opinie badaczy w tej kwestii) stawia słynnego malarza, który na płótnach przekazywał ideę chrześcijańskiej miłości, „po stronie” Byrona – poety buntu i melancholii. Ci dwaj twórcy, odlegli sobie w czasie, należący do odmiennych przestrzeni kulturowych Europy (krąg kultury śródziemnomorskiej i kultury Północy), mają wszakże ważną wspólną płaszczyznę porozumienia, niwelującą wszystkie inne pomiędzy różnice: jest nią idea miłości, którą wyrażali w dziełach poprzez admirację, jak Rafael, albo przez bunt, jak Byron, której ten ostatni poświęcił też swoją życiową działalność (Byron w Grecji). Świadomość służenia idei miłości łączy obu artystów przeciw takiemu światu, który goni za sensacją, szukając czaszki artysty w grobowcach, nie dostrzegając zaś istoty twórczych działań, nie widząc głębokiego sensu sztuki. Odbiorcom tego pokroju idea miłości i jej artystyczny przekaz pozostają obce (i nieczytelne). Przedstawiony w *Rozmowie umarłych* dwugłos artystów wpisuje się swoją wymową w myśl polskiego poety Norwida, jakby szukał on w dziejach kultury postaw mu bliskich, wspólnych jego pojmowaniu sensu świata. Takim duchowym braterstwem obdarzony został Norwidowski portret Józefa Bema, figura Don Kichota, a nawet „głos” cyprysów z wiersza w *Weronie*, choć podmiot odautorski nie zawsze ujawnia wprost swoje światopoglądowe racje. Zawsze jednak Norwid przekazuje w wierszach jakiś znak, sygnał pozwalający odczytać jego akceptację przedstawianych postaw lub protest wobec nich.

Innym sposobem obrony przed byciem w społecznej miątkości dążeń i celów jest samotność i przebywanie w ciszy, będących wyzwoleniem, uwolnieniem się od „próżnych” biesiad i rozmów. O Norwidowskiej koncepcji milczenia pisze Włodzimierz Toruń (*W kręgu ciszy i milczenia. Kilka zbliżeń do poezji Norwida*). Autor przywołuje wiele utworów Norwida będących ilustracją tematu, gromadzi też liczne wypowiedzi badaczy, którzy pisali na temat Norwidowskiego ujęcia ciszy i milczenia. Pozwala to „obejrzeć” interesujące go zagadnienie z wielu perspektyw badawczych, zaprezentować czytelnikowi, unaocznic zarys stanu badań.

Toruń odróżnia Norwidowskie rozumienie ciszy od milczenia (nie zawsze konsekwentnie: por. s. 119 i s. 126), wskazuje też, co interesujące, na wiele semantycznych odcieni Norwidowskiego pojęcia milczenia. Czym innym byłoby milczenie jako pozyskanie wolności od gwaru biesiady, a czym innym milczenie jako wycofanie się ze społeczności, skazanie się na niemożność komunikacji. Autor szliru słusznie dostrzega związek koncepcji ciszy, milczenia i ukrycia z obrazami „cichych bohaterów” i poświęca ich charakterystyce cały akapit, wskazując na niuanse znaczeniowe pojęć „cichość”, „uciszenie”, „zamilczenie”. Tekst jest propozycją stworzenia pewnych grup klasyfikujących Norwidowskie pojęcie milczenia. Tymczasem ma, zgodnie z zapowiedzią autora, charakter wstępny i rozpoznawczy – nie pretenduje zatem do pełnej systematyzacji tych funkcjonujących w dziele Norwida pojęć.

Zagadnienie związków Norwida z romantyzmem powraca w szkicu o tematyce przedśmiertnych pożegnań, które autorka określa jako „słowa ominalne” (Adela Kuik-Kalinowska, *„Na pograniczu światów”*. *„Ostatnie słowo” w lirykach Norwida*). Niepokoji nieco przywołane na początku zdanie Jarosława Marka Rymkiewicza, iż romantycy „w śmierci byli rozmiłowani” (s. 143), zwłaszcza że takie określenie emocji romantyków jest raczej efektownym stylistycznym naddatkiem niż głęboką oceną stosunku romantyków do śmierci, zaś autorkę skłania niebezpiecznie do przedstawienia charakteru słów „ominalnych” i wypowiedzi pożegnalnych w aurze uwznioślającego patosu, podczas gdy podawane przykłady wierszy Norwida czasem prezentują ujęcie ironiczne. Samo postawienie zagadnienia jest interesujące. Autorka przywołuje obok omawianych wierszy Norwida również wypowiedzi innych twórców o testamentowych słowach pożegnań (Kraśniński, Chateaubriand), co wprowadza szerzej w epokę (ciekawym akapit o sztambuchu czy o gnomie, aforyzmie i paraboli), ale wnioski stąd płynące są czasem zbyt lakoniczne, podobnie jak niezbyt poszerzona analiza wymienianych (i cytowanych) utworów Norwida, zaś brak do nich pogłębionego komentarza analitycznego skutkuje uproszczeniem wniosków i nie pozwala odpowiedzieć na niektóre ze stawianych przez autorkę pytań (np. w wierszu *Duch Adama i skandal* nie chodzi o słowa Mickiewicza, faktycznie wypowiedziane na łożu śmierci, lecz o zmartwychwstałe **słowo** tego poety, które w obliczu jego śmierci żyje i „mówi” przesłaniem z *Pana Tadeusza*: „Kochajmy się” – stając się testamentem Mickiewicza, jego „słowem ostatnim”). Podobnego pogłębienia analizy wymaga wiersz *Wczora-i-ja*).

Swoistą wspólnotę tworzy w tomie grupa tekstów poświęconych tematyce religijnej. Marian Maciejewski (*Norwidowskie „łagodne oko błękitu”*) pisze o obrazach nieba w poezji Norwida, omawiając metaforykę opisu nieba i wyłaniające się z niej symboliczne sensory oraz – jak podkreśla autor – zadziwiajączą w obrębie tego tematu korespondencję tekstów Norwida. Skumulowane obrazy tworzą Norwidowski fresk powstały z poetyckiego „malowania błękitem”. Owo „patrzenie w górę” człowieka i spojrzenie z góry od strony Boga staje się rozpoznawczym znakiem Norwidowskiej poetyki korespondującej z jego myślą religijną. Maciejewski interpretuje liryki (m.in. *W Weronie*) poprzez pryzmat Pisma Świętego w kontekstach tak szeroko ujmowanych, że ogromniejąca przestrzeń możliwych interpretacji czasem zaciera wyrazistość czytelnego w „pierwszej” lekturze przesłania utworu. Tak więc, według Maciejewskiego, w wierszu *W Weronie* gwiazda zesłana przez Boga „jest łąką kenotycznego poznania, wybacze-



nia i zbawczego rozgrzeszenia” (s. 38), co przesuwając na dalszy plan czytelną w wierszu myśl, że jest to łza współczucia Boga dla ludzi kochających, którym inni nie sprzyjali, że to znak Bożego „poruszenia” wobec człowieczego pragnienia miłości – słowem: że łza „znad planety” jest wyrazem Bożej empatii dla ludzkiej idei miłowania, co zresztą odnotowuje autor na s. 39 w odniesieniu do innego wiersza, zaś wraca do tego aspektu interpretacji wiersza *W Weronie* na s. 40. Wydaje się ponadto, że łzy człowiecze bywają jednak w ujęciu poety również „cierpiętnicze”, jak w wierszu *Trzy strofki*, gdzie pochowane „w Oceanie, / Na pereł więcej!...”, uzyskują gorzko-ironiczny, podwójny sens wartości i cierpienia. Prezentowany przez Maciejewskiego szkic otwiera kilka interesujących inspiracji interpretacyjnych i nie zamyka szeroko zakrojonego tematu.

Podobnie szerokie ujęcie zapowiada tytuł tekstu ks. Antoniego Dunajskiego: *Akcenty modlitewne w lirykach Cypriana Norwida*. Autor przywołuje różne definicje pojęcia „modlitwa” i następnie wyznacza sobie określone zadanie, w którym, jak pisze, „nie chodzi o analizę semantycznej zawartości modlitewnych liryków Norwida, lecz o zbadanie charakteru i rozłożenia modlitewnych akcentów w jego wierszach lirycznych” (s. 59). Takie sformułowanie tezy wynika ze słusznego przeświadczenia autora, że w poezji Norwida niewiele jest utworów spełniających formalne wymogi gatunku utworów modlitewnych, natomiast wiele jest przenikających tę lirykę akcentów modlitewnych, które pełnią funkcję uwznioślającą. Dunajski wyróżnia poszczególne kategorie tych akcentów i omawia je, powołując się na przykłady konkretnych wierszy. Ich zgromadzenie i próba systematyzacji są istotnym walorem wypowiedzi ks. Dunajskiego. Pewne znaki zapytania pojawiają się tam, gdzie brakuje objaśniającego komentarza, jak w przypadku wiersza *Lapidaria*, w którym wskazana przez autora „żartobliwość” ma charakter silnie ironiczny, co uwydatniłby niezacytowany tutaj wcześniejszy fragment wiersza (s. 61). Podobnie na s. 62 przywołane lakonicznie: „Szczęść-że im, Panie” z wiersza *Epos-nasza. 1848* ma wymowę gorzko-ironiczną. Otwartą kwestią pozostaje również odczytanie cytowanego „wezwania” z *Fortepianu Szopena* (s. 65): czy „należałoby je odnieść do Osoby Ducha Świętego”, jak chce autor, czy też może jest to Norwidowska próba zdefiniowania sztuki będącej „Dopełnieniem” idei Miłości, a nieustannie narażonej na brak, który jest „piętnem globu tego”. Nawiasem mówiąc, niektóre z przywoływanych wierszy pojawiają się ponownie w części analiz poszczególnych utworów, co staje się ciekawym elementem dialogu pomiędzy opiniami norwidologów.

Tematyka modlitwy sytuuje się w pobliżu problematyki związanej z pojęciem medytacji. W tekście ks. Dunajskiego pojawia się termin *modlitwa medytacyjna* (s. 67) i akapit poświęcony „żywiowości medytacyjnemu” u Norwida. Szerzej w szczególności meandry terminu *medytacja* wprowadza tekst Wojciecha Kudyby *Medytacja Norwida*. W początkowym, rozbudowanym akapicie autor omawia pojęcie literatury medytacyjnej, a ściślej – tradycji medytacji chrześcijańskiej. Pojawiają się tu ciekawe rozważania o „sytuacji drogi” i o przeżyciu egzystencjalnym, nazwanym metaforycznie „wyjściem z ciała” czy wyjściem poza „ja” i będącym obcowaniem z Tajemnicą – co pozwala na odróżnienie medytacji od refleksji. Kudyba przywołuje definicje medytacji opracowane przez specjalistów tej problematyki, a następnie poszukuje pierwiastków medytacyjnych u Norwida. Zasadnicza część rozważań poświęcona została analizie utworu Norwida

*Do Najświętszej Panny Marii. Litania*, będącej egzemplifikacją wcześniejszych ustaleń na temat zakresu pojęcia. Kudyba wskazuje na wprowadzone przez poetę innowacje w stosunku do *Litanii loretańskiej* (m.in. na wykorzystanie reguły ojców zmartwychwstańców), a zwłaszcza na specyfikę sytuacji lirycznej w usytuowaniu bohatera lirycznego. Linia analityczna, jak i wnioski końcowe przekonują.

Swoistą minigrupę tworzą teksty poświęcone Norwidowskiemu środkom stylistycznym i językowym strategiom w doborze form wypowiedzi, jakie stosował poeta dla osiągnięcia odpowiedniego efektu semantycznego. Należy do tej grupy tekst Janiny Puzyniny *Problemy intensyfikacji językowej w liryce Norwida* – o wyrazistym założeniu i bardzo klarownej konstrukcji, pozwalającej śledzić kolejno wydobywane grupy językowych „intensyfikatorów” wypowiedzi i efekty, jakie twórca uzyskuje poprzez ich użycie. Autorka porównuje zachowane różne wersje wierszy Norwida, by pokazać świadomą pracę poety przy doborze odpowiednich intensyfikatorów. Wskazuje też na proces zmieniających się z biegiem lat preferencji poety, jeśli chodzi o rodzaje intensyfikujących wypowiedź tropów (w tym metafor i porównań). Na koniec autorka stawia pytanie, czemu te formy służą, i wylicza cele, jakie osiąga poeta dzięki zastosowaniu wszystkich omówionych form intensyfikacji. Dodaje przy tym skromnie, że zaproponowana przez nią (systematyzująca) odpowiedź pozostaje na razie prowizoryczna.

Drugim tekstem, odślanającym upodobanie Norwida do aforystycznych sformułowań, jest studium Daniela Kalinowskiego *Gnomy, aforyzmy i złote myśli w liryce Norwida*. Autor przywołuje źródła encyklopedyczne definiujące pola znaczeniowe gnomy, aforyzmu i epigramatu, wskazując na ich cechy wspólne oraz na aspekty wyraźnie różniące te gatunki. Zaznacza przy tym niemożność przejrzystego oddzielenia w dziele Norwida jednej formy gatunkowej od drugiej. W wewnętrznie wyłonionych krótkich rozdziałach poszukuje form gnomiczno-aforystycznych w liryce albumowej (ciekawy akapit o sztambuchu romantycznym), w Norwidowskich fraszkach (i w wierszach nawiązujących do fraszek), w listach oraz w tzw. złotych myślach, wreszcie w licznych zapiskach, notach i mottach „wyjętych” z Norwida. Autor porusza przy tej okazji istotny problem groźby manipulacji wypowiedziami Norwida (co czyniono chętnie i często, np. w celach politycznych) poprzez tendencyjne umieszczanie słów i części fraz w fałszywie „dopasowywanych” do myśli poety kontekstach. Ciekawe są uwagi o Norwidowskiej kreacji „ja” autorskiego. Zgrupowane w punktach wnioski dotyczące funkcjonalności aforystycznego stylu Norwida kończą tekst.

W trzecim szkicu poświęconym problematyce języka, tym razem w szczególnym aspekcie, jakim jest przekład poezji na język obcy, Agata Brajerska-Mazur przedstawia *Trudności w przekładzie liryki Norwida na język angielski*. W akapicie wstępnym informuje, że jej celem jest wskazanie pewnych istotnych zasad, jakich powinni przestrzegać tłumacze. Zatem tekst Brajerskiej-Mazur odgrywa również rolę wskazówek użytecznych dla translatorów Norwidowskiej liryki. Autorka wyszczególnia trzy poziomy utrudnień, z jakimi spotykają się tłumacze, i kolejno je omawia, przy czym ostatnia z tych grup dotyczy trudności specyficznych dla tekstów Norwida. Włącza się w spory teoretyków przekładu o rolę i akceptowalną inwencję tłumacza. Akapity analityczne jej tekstu i przykłady różnych tłumaczeń konkretnych wierszy Norwida są

pouczającą lekturą, uwidaczniają się w nich bowiem pułapki i błędy, jakie można popełnić w translacji – wypaczając sens oryginału.

W jednym tylko przypadku stanowisko autorki budzi wątpliwość. Przestrzega ona mianowicie tłumaczy przed personalnym interpretowaniem tłumaczonych wierszy, wychodząc z założenia, że zawęży to (?) rozumienie tłumaczonego tekstu do zbyt arbitralnego, indywidualnego (czytaj też: wąskiego) ujęcia ukrywających się w oryginale sensów. Jest przeciwna opinii, iż „przekład jest interpretacją”. Z takim stanowiskiem trudno się zgodzić, zważywszy, że interpretacja oznacza **odczytanie** sensu oryginału, czyli jego zrozumienie. Bez nadającej sens lektury tłumacz (jak zresztą każdy czytelnik) pozostałby bezradny wobec rzeczy, której nie rozumie, co musiałoby oznaczać, że wiersz dla niego nie istnieje (poza szeregami liter i słów, nieprzekładających się jednak na znaki znaczeń). Bez interpretacji nie istnieje lektura jakiegokolwiek tekstu. Problem w tym, że tłumacz winien być dobrym interpretatorem, zdolnym do „rozumiejącej lektury”, uwzględniającym wymogi analizy dzieła literackiego, znać świetnie obydwa języki (ten, z jakiego tłumaczy, i ten, na jaki tłumaczy), zdawać sobie sprawę z sytuacji historycznej, w jakiej powstał oryginał, a ponadto umieć znaleźć odpowiedni idiom językowy w tłumaczeniu. Nie bez przyczyny świetnymi przekładawcami bywali poeci. Przywołany przez autorkę na s. 188 Jerzy Ziomek mówi, że dobry przekład nie jest „adekwatny [czytaj: wierny – B. S.] i kongenialny”, bo to pojęcia mało dla przekładu użyteczne, lecz „genialny” i „optymalny”. Autorka tymczasem pojęcie optymalności rozumie „jako największą z możliwych wierność [...] tłumaczenia względem oryginału”. Poza tą kwestią sporną tekst Brajerskiej-Mazur jest cenną analizą „trudnych miejsc”, z jakimi spotykają się tłumacze w translatorskiej *praxis*.

Grażyna Halkiewicz-Sojak w studium zatytułowanym *Liryczne ramy dramatycznego dyptyku Norwida* dotyka problematyki przestrzeni granicznej pomiędzy twórczością liryczną i dramatyczną Norwida. Chodzi o dramatyczny dyptyk *Tyrtej–Za kulisami*, który został przez twórcę poprzedzony dwoma utworami lirycznymi, stanowiącymi w części inicjalnej swoistą „uwerturę” czy prolog otwierający dyptyk o szkatułkowej budowie (taką interpretację dyptyku przyjmuje autorka, rezygnując z innego rozumienia Norwidowskiej konstrukcji, według którego byłyby to dwie sąsiadujące ze sobą sztuki), zaś w części końcowej cztery inne liryki (z tzw. kodeksu lirycznego) stają się zwieńczeniem dramatycznej całości. Liryki te istniały jako samoistne wiersze, zaś włączone w drugiej redakcji przez poetę w obręb dyptyku, tworzą razem jego ramę kompozycyjną, gatunkową i ideową. Autorka poświęca uwagę roli, jaką odgrywają te liryczne wtrącenia w ramach dyptyku, stwierdzając, że ich funkcja wewnątrz konstrukcji dramatycznej ulega zmianie w stosunku do możliwych odczytań tych liryków jako wierszy osobnych. Z przeprowadzonych szczegółowo analiz wynikają interesujące wnioski, jak ten o Norwidowskiej intencji polemicznej wobec modnego rekwizytu romantycznego, jakim była poezja sztambuchowa (ciekawa interpretacja wiersza *W pamiętniku*), lub o celowym kontrastowaniu przez poetę „obrazów poetyckich ewokujących ideowe przeciwstawienie niedojrzałości i dojrzałości” w wierszu *Dedykacja* (s. 272-273), sumujące się w konkluzję, że rama liryczna służy ukazaniu ideowych opozycji. Halkiewicz-Sojak stawia też pytanie, czy głos reprezentuje „ja” liryczne w wierszach włączonych do dyptyku – i w odpowiedzi uzasadnia, że wszystkie te pozornie oddzielne podmioty

wypowiedzi bliskie są autorskiej perspektywie. Wprowadzenie w rzeczywistość dramatyczną autorskiego punktu widzenia sugeruje zdaniem autorki, że cała przedstawiona rzeczywistość dramatyczna rozgrywa się w teatrze wyobraźni. Dzięki zasadzie „fantazji” Norwidowski *porte parole* może przekraczać reguły prawdopodobieństwa i „zonglować czasem i przestrzenią”; dokonuje przy tym ironicznie zabiegu odwrotnego niż w tradycyjnych fantazjach, gdzie zwykle stosowana jest animizacja rzeczy nieożywionych. Norwid zaś pokazuje w tym wypadku, jak „ludzie podlegają reifikacji i redukcji” (s. 275). Wnioski Halkiewicz-Sojak pozwalają dostrzec, że zabieg ironii odsłania podskórną sugestię poety, skłaniającą ku wysiłkowi wartościowania przedstawianych przez niego członów opozycji.

Wszystkie pozostałe zgromadzone w tomie teksty mają charakter studiów analityczno-interpretacyjnych, poświęconych pojedynczym lirykom Norwida.

Otwiera tę grupę tekst Tomasa Korpysza *Jakie pożegnanie? O wierszu Norwida „Z pokładu «Marguerity» wyływającej dziś do New-York*. Autor próbuje ustalić szczegółowo okoliczności związane z podróżą poety do Ameryki (wnikliwa analiza dotycząca datowania utworu) i dochodzi do wniosku, że zawarta w tytule liryku informacja, jakoby wiersz był pisany z pokładu statku, jest niepewna i może być jedynie „grą z czytelnikiem”, prowadzoną w celu wytworzenia atmosfery autentyczności zdarzeń oraz po to, by uzyskać pożądaną perspektywę dla tworzonego obrazu poetyckiego. Przechodząc do części analitycznej, Korpysz przywołuje skrupulatnie interpretacyjne sugestie innych norwidologów, by na koniec odrzucić (słusznie) tezę o ścisłych odniesieniach biograficznych (relacje mężczyzna–kobieta), czytelnych jakoby w poetyckim obrazie Norwida. Interpretacja Korpysza jest przekonująca. Wskazuje on na ironiczny charakter drugiej strofy, na quasi-cytaty i polemiczny aspekt wypowiedzi podmiotu wobec powierzchniowego i banalnie jednoznacznego czytania utworów poetyckich przez ówczesną krytykę. Natomiast stanowisko Korpysza, arbitralnie odrzucającego interpretację Gomulickiego o ironicznym charakterze słów „szczęść wam Boże...” (s. 334-335), lepiej byłoby przedstawić jako jeszcze jedną, alternatywną możliwość interpretacyjną.

Piotr Chlebowski (*O jednym drobnym wierszu Cypriana Norwida*) wybrał do analizy niewielki piękny liryk, zaczynający się od incipitu [...*Ale TY, jeden-dobry i Jedyny*]. Autor przywołuje wcześniejsze odczytania utworu, a szczególną uwagę skupia na interpretacji Wojciecha Kudyby, której przeciwstawia własną lekturę liryku. Sposób przeprowadzania konfrontacji utrudnia skonstruowanie zwartej relacji z tekstu Chlebowskiego, który w kolejnych akapitach odnosi się do pracy Kudyby (nieobecnej – oczywiście – w tomie), porównując z nią etapami własną linię przemyśleń. Polemika dotyczy odczytania tej części Norwidowskiej (niepełnej) syntaksy, która stanowiąc realizację wiersza, zarazem odwołuje się do nieistniejącej części pierwszej i domyślnych sensów, jakie mogą się ukrywać przed inicjującym wiersz spójnikiem „...Ale”. Zawieszenie przez poetę pierwszej części frazy w przemilczanej „niewypowiedzi” uruchamia inwencję interpretacyjną co do nie wyrażonych *expressis verbis* kontekstów, celowo zaniechanych, czy – przemilczanych, na co wyraźnie wskazuje urwana struktura zdania. Kudyba poświęca sporo miejsca hipotetycznej wizualizacji niewyrażonego w słowach obrazu, wskazując na opozycję pomiędzy zwerbalizowanym

w wierszu „ty” lirycznym („TY Jeden-dobry i Jedyny”) – a opozycyjnie odczytywanym światem innych (ludzi), sytuującym się w przemilczanej części zdania. Kudyba szuka w przemilczeniu wyrazu egzystencjalnego poczucia opuszczenia i osamotnienia podmiotu wypowiedzi (*porte parole* poety), który jedynie w więzi z Bogiem znajduje możliwość Spotkania i obcowania, „bycia-z-drugim” (s. 342). Chlebowski natomiast wskazuje „na teologiczny charakter utworu, zogniskowany na Bożym słowie” (s. 351) i w tej perspektywie odczytuje wiersz. Kładzie nacisk na tę część poetyckiej wypowiedzi, która została wyrażona w słowach, widząc w niej medytację na temat tajemnicy modlitwy i Bożego „słowa”. Pisze: „Chodzi tu o słowo Boże w ustach człowieka, który w afirmującym i akceptującym akcie, zdając się na transcendencję swej istoty, stara się dać odpowiedź na wezwanie i subiektywne doświadczenie tajemnicy osobowego Jedynego Boga” (s. 348). Trudno wejść w szczegóły tej – jak mówi autor tekstu – „badawczej konfrontacji”. Z przeprowadzonej analizy porównawczej zdaje się jednak wynikać, że każda z prezentowanych tutaj dwu wizji odczytania Norwidowskiego liryku przynosi różne, co prawda, ale nie będące z sobą w zasadniczej sprzeczności hipotezy interpretacyjne. Raczej się uzupełniają. W obydwu sugestie interpretatorów są dobrze czytelne, a użyte narzędzia badawcze – przekonujące. Każda wydobywa pewien aspekt Norwidowskiej wizji świata, czyniąc otwartym dialog (i spór), zaś czytelnikom pozwala włączyć się w dyskurs o rozumienie Norwidowskiej rozmowy z Bogiem. Sądzę, że w tym przypadku będą nieuniknione indywidualne wybory czytelników w „dopisaniu” znaczeń do Norwidowskiego przemilczenia.

Stefan Sawicki sformułował tytuł swojego artykułu jako pytanie: *Czy Norwid sławił mistrza Andrzeja? O wierszu „Do A. T.”*. Sugeruje ono, że wiersz jest poetycką formą wypowiedzi, pozwalającą odkryć, jaką postawę zajmował poeta wobec postaci, o której wiedziała zapewne cała polska emigracja paryska lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX w. – czyli wobec Andrzeja Towiańskiego. W formule pytania Sawicki rozwiązuje zarazem inicjały tworzące tytuł utworu, zaś na samo pytanie szuka odpowiedzi, sytuując wiersz na tle szerokiego kontekstu działań polskiej emigracji romantycznej w sprawie niepodległości Polski. Szczególną uwagę poświęca, co zrozumiałe, ugrupowaniu towiańczyków. Sawicki pisze o wierszu *Do A. T.*, że jest „dziwny” i trudny poprzez fakt, iż powstał w fermencie polemik znanych współczesnym Norwida, zaś mniej jasnych dla nas, „późnych wnuków”. Istotnie, wydaje się, że wiersz pozostałby w gruncie rzeczy nieczytelny bez wiedzy historycznej, która umożliwia rozumiejącą lekturę. Tę rzetelną wiedzę ma autor studium i dzięki niej przeprowadza subtelną analizę wiersza, informując w toku procesu analitycznego o Kole Sprawy Bożej, o poglądach Towiańskiego na sprawę niewoli narodu polskiego, o wahaniach i niepewności emigracji co do oceny Towiańskiego, wreszcie o wytworzonych podziałach wśród emigrantów na zwolenników i przeciwników „mistrza”, co niewątpliwie niszczyło i tak kruchą jedność polskiej społeczności na wygnaniu. Przywołuje też listy i inne wypowiedzi Norwida, świadczące o jego zdecydowanie negatywnej opinii na temat działalności Towiańskiego. W ich świetle wydaje się dziwne, że w wierszu krytyka „mistrza” została zaznaczona delikatnie, niemal pozytywnie. Odautorskie „ja” liryczne, prezentujące się zarazem jako głos wielu, nie oskarża, lecz raczej otwiera dialog oczekując (od Towiańskiego?) odpowiedzi, która postawiłaby w jasnym świetle stano-

wisko „mistrza” w polskiej sprawie. W wierszu Towiański jawi się jako niepokojąca enigma, właściwie nawet nie postać, lecz jej cień, rzutujący na sprawy Kościoła oraz na zasadniczą dla Polaków kwestię ich wolności. Norwid zachowuje z różnych (także rodzinnych) powodów dyplomatyczną rezerwę wobec Towiańskiego. Z pewnością zależy mu na nieskłócaniu emigracyjnej braci. Dotyka jednak sedna, co Sawicki przekonująco wydobywa, stawiając jasno sprawę wolności Polski jako nadrzędną – przeciw głoszonej przez Towiańskiego, rzekomo niezbędnej (!) akceptacji niewoli. Także tym razem Norwid okazuje się mądrym moralistą.

Interpretacja Bernadetty Kuczery-Chachulskiej ma klimat barwnego eseju. Sugeruje to już tytuł, wskazujący na wydobywanie pól znaczeniowych narastających w okręgu wiersza: *Wokół wiersza „Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznannej zakonnicy” Cypriana Norwida*. Autorka rozpoczyna od zaliczenia wiersza do grupy Norwidowskich utworów dedykowanych postaciom wielkich ludzi (jak John Brown czy Józef Bem), w których poeta przekracza zwykle „horyzont lokalno-indywidualny”, wpisując w jednostkową sytuację sensory bardziej ogólne. Kuczera-Chachulska dostrzega również, że w wierszu uwidacznia się przesunięcie od klasycznej ody ku romantycznej ekspozycji podmiotu z jego wysublimowaną, pełną celowych niedopowiedzeń refleksją. Poprzez „osobę podmiotu” charakteryzuje atmosferę wiersza. Wydobywa ukrytą w wierszu symbolikę (ciekawy przykład jaskółki), podkreślając znaczenie ruchu tancerki i jego kierunków: góra–dół oraz kolistość, co ma odniesienie do Norwidowskich przemyśleń na temat zmagania się w człowieku dwóch sił: cielesności i duchowości. Kolistość i grawitacja ku środkowi, łączona przez poetę z „Miłości-środkiem”, którym jest Chrystus, kieruje myśl autorki ku zagadnieniu tradycji platońskiej, a następnie ku filozoficzno-teologicznej refleksji wschodniej Słowiańszczyzny i myśli rosyjskiej. Estetykę Władymira Sołowiowa widzi autorka jako bliską poglądom Norwida. Styl wypowiedzi Kuczery-Chachulskiej, zdecydowanie odmienny od stylistyki poprzedniego tekstu (Stefan Sawicki), wskazuje, że znakiem charakterystycznym tomu jest bogata różnorodność (w dobrym tego słowa znaczeniu) nie tylko tematyczna, ale również form wypowiedzi.

Wierszowi *Socjalizm* poświęcono dwa oddzielne omówienia (Mieczysława Ingłota „*Socjalizm*” Cypriana Norwida w kontekście myśli Augusta Cieszkowskiego i Zygmunta Krasieńskiego oraz Ryszarda Zajączkowskiego *O wierszu Norwida „Socjalizm”*). Uzupełniają się one wzajemnie, ale byłyby lepiej czytelne w odwrotnej kolejności niż pomieszczone w tomie, ponieważ Zajączkowski zaczyna od ważnych ogólnych uwag historycznych na temat XIX-wiecznego pojęcia *socjalizm* i jego podstaw teoretyczno-ideowych. Wskazuje na nieostre znaczenie terminu, mówi o jego wpływie na utopijne dążenia społeczno-wolnościowe oraz o szukaniu jego genealogicznych źródeł w Ewangelii. Interesująco i z dobrym skutkiem dla czytelności wiersza osadza utwór Norwida na tle materiałów historycznych, włączając w nie wypowiedzi samego poety moralisty. Stwierdza, „że socjalizm jako zespół poglądów i działań politycznych był mu [Norwidowi] zdecydowanie obcy” (s. 421). Zajączkowski usiłuje przybliżyć atmosferę wydarzeń Wiosny Ludów, by pokazać, że wiersz Norwida jest krytyczną reinterpretacją frazeologii socjalistów oraz sensu, jaki oni nadawali terminowi *socjalizm*.

Mieczysław Ingłot natomiast przeprowadza „analizę kontekstualną”, porównując przemyślenia Norwida z koncepcją Krasieńskiego i z myślą filozoficzną Cieszkowskiego.



Podkreśla podobieństwa tych stanowisk, które są ciekawym świadectwem polskiej myśli filozoficznej. Dokonuje ponadto analizy porównawczej wiersza *Socjalizm* z utworem Krasińskiego [*Wiek mój...*], przeciwstawia zaś zawartą w wierszu Norwida opinię na temat socjalizmu idei programowej Mickiewicza, wyrażonej w *Odzie do Młodości*. Badacz wychodzi z założenia, że Norwid pisał swój wiersz (drugą strofę) „w opozycji do Mickiewiczowskiej wizji czynu jako działania rewolucyjnego, opartego na sile ludzkiej, «błuznierczo» porównywanej z mocą Opatrzności”, co musiało prowadzić do niepowodzenia „gdyż były to działania zewnętrzne, sprowadzające się u Mickiewicza do intencji zmiany praw fizyki” (s. 414). Opinia o Mickiewiczu chyba jednak nieco redukuje dążenie romantyka do wyzwolenia sił duchowych w narodzie, które (jak Mickiewicz miał nadzieję) byłyby w stanie przeciwstawić się liczebnej (fizycznej) potędze wroga.

Sumując: obie wypowiedzi wprowadzają różne konteksty poszerzające pole interpretacji i w tym sensie uzupełniają się nawzajem. Przekonuje opinia Zajączkowskiego, że Norwid tworzy ironiczny podtekst dla nieskomplikowanego obrazu rzeczywistości, jaki kreślą socjaliści używający tryumfalistycznych sloganów spowitych w religijną frazeologię – co zdaniem Norwida jest fałszowaniem rzeczywistości. Natomiast intrygujący wers trzeci Norwidowskiego wiersza odczytuję nieco inaczej (jeśli dobrze zrozumiałam intencje autorów). Ludzie głoszą, „że oto źli już i wybrani” – oznacza, jak sądzę, że zdaniem owych ludzi (socjalistów lub tych, których socjaliści przekonali do swojej wizji rzeczywistości) **już nawet** wybrani (wybrańcy, wybitne jednostki) są źle widziani i oceniani, bo nieużyteczni, niepotrzebni (= źli w sensie ich nieużyteczności w epoce rzekomego spełnienia wszelkich dążeń). W tej opinii kryje się wyraźna negacja sensowności romantycznej idei indywidualizmu i osoby ludzkiej jako twórczej jednostki (przywołany przez Zajączkowskiego Pierre Leroux potwierdza antyromantyczne stanowisko socjalistów), przy czym wyrażona w wierszu opinia jest ironicznym kryptocytatem, co wskazuje na zdecydowaną niezgodę poety z ideologami socjalizmu, pragnącymi całkowicie podporządkować jednostkę społeczeństwu. Również moralistyczne wskazania poety zawarte w drugiej strofie, mówiące tym razem wprost o konieczności dalszego trudu w niedoskonałym ciągle świecie (o czym piszą obaj autorzy), są dowartościowaniem jednostki, człowieka (każdego) w jego niezbywalnym wysiłku (ramiona, głowa, piersi), by przeniknąć glob sumieniem. Zarówno wprowadzenie „ty” lirycznego, jak i apelowanie do sumienia podkreślają Norwidowskie veto wobec prób utracenia wartości osoby ludzkiej.

Jadwiga Rudnicka w pracy *Norwida „Sonet do Marcelego Guyskiego...”* przenosi czytelników tomu z tematyki ideologiczno-politycznej na teren refleksji Norwida o sztuce. Zawężony w tytule szkicu Norwidowski tytuł wiersza w swoim pełnym brzmieniu zawiera bowiem informację, że w sonecie będzie mowa o Guyskim jako rzeźbiarzu, a bliżej jeszcze: „jako autorze biustu W. K. z Chodźków”. Autorka słusznie odczytuje Norwidowskie przesłanie z trzeciej strofy, „że do prawdy można dojść tylko dzięki osobistemu zaangażowaniu” (s. 438-439), jednak niezbyt konsekwentnie to przesłanie z wiersza wydobywa. Jest konsekwentna tam, gdzie pisze o spojrzeniu artysty i jego wizji kobiety, wyłonionej w sztuce z marzenia prześwietlającego model, ale gubi tę linię interpretacji, gdy traktuje kobietę, o której mowa w wierszu, nie jak przedmiot

opisu, lecz jak realną, „konkretną” postać, będącą podmiotem wyrażającym refleksje. Tymczasem poeta mówi o rzeźbie, która jest kształtem nadanym marzeniu, idei/spojrzeniu artysty patrzącemu na model. Sztuka i poezja są w stanie urzeczywistnić ideę ukrytą w spojrzeniu artysty na przedmiot, w emocjonalnym doznaniu, w zespoleniu marzenia i mirażu – z konkretem przedmiotu. Powstaje zjawisko („Ona i nie ona”) różne od konkretnego przedmiotu, ale z niego wywiedzione, jak fatamorgana będąca „nieistniejącymi ładami” (bo chyba o fatamorganie mówi poeta), powstałymi w efekcie załamania promieni słonecznych i marzącego (nieobojętnego) wzroku ludzkiego, który w tym „obłysku” słońca widzi zjawisko, piękną złudę. To „widzenie” staje się niepowierzchniową prawdą o patrzącym, który marzeniu nadał kształt. Tak dzieło sztuki **odkrywa** prawdę (marmur wyrzeźbiony sprawia, że nie jest zakryta), która istnieje jedynie na przecięciu marzenia i rzeczywistości (zgodnie z przywołaną przez autorkę refleksją Norwida, że ziemską prawdą nigdy nie jest pełna, więc trzeba ją ogarniać myślą, uczuciem i życiem [realnością] – razem). Sugestywne są uwagi autorki o bodźcach, które skłaniają do poszukiwania prawdy.

Tom zamyka (niepokojąco symboliczny!) Norwidowski tytuł *Na zgon Poezji* i poświęcona mu interpretacja Anny Siemińskiej: *Elegia Cypriana Norwida „Na zgon Poezji”*. Autorka poprzedza analizę skrupulatnym przypomnieniem losów Norwidowskiego autografu i jego druku w kolejnych wydaniach. Wplata w tę relację biograficzny akapit twórcy wiersza dotyczący jego przyjaźni z Zofią Węgierską. Ów akapit silnie rzutuje na przyjętą hipotezę badawczą. Siemińska postrzega wiersz jako hołd złożony Węgierskiej w formie elegii po jej śmierci, a tytułową „Poezję” utożsamia z osobą przyjaciółki poety i uznaje, że w wierszu Zofia Węgierska staje się symbolem polskiej poezji (s. 461). Powołuje się na sugestie m.in. Przesmyckiego, Gomulickiego i Ferta, którzy dość ostrożnie łączyli wątek przyjaźni poety z tematyką wiersza. Natomiast wypowiedź Izabeli Kleszczowej (s. 446) jednoznacznie skłania ku odczytaniu wiersza jako epitafium ku czci zmarłej. Siemińska usiłuje zachować dystans wobec ostatniej opinii, ale w rezultacie pozostaje bliska takiej intencji. Wprawdzie podkreśla ambiwalentny lub wieloraki sens Norwidowskiej wypowiedzi, charakterystyczny dla stylu poety, pisze jednak, że dopiero w trzeciej strofie „wątek treściowy związany z Zofią Węgierską stopniowo schodzi na dalszy plan”, a zaczyna dominować wątek dotyczący poezji (s. 462), zaś wcześniejsze strofy traktuje jako poetyckie opisanie wizyty poety u umierającej Zofii (s. 460). Wydaje się, że autorka nazbyt silnie „trzyma się” wątku Węgierskiej, który musi pozostać w sferze domniemania (nie ma w wierszu wyraźnego sygnału, iż chodzi o śmierć przyjaciółki – zaś gdzie indziej poeta takie sygnały o jednostkowym zdarzeniu dawał, jak choćby w sonecie *Do Marcelego Guyskiego...* czy w wierszach *Na zgon ś.p. Józefa Z.*, *Duch Adama i skandal*). Można chyba jedynie potraktować ten wątek jako „odblask” (według określenia Józefa Ferta) życiowego zdarzenia w sztuce artysty – który pisze gorzko o epoce zabijającej POEZJĘ. Skądinąd materiały zgromadzone przez Siemińską dotyczące Zofii Węgierskiej i przyjaźni z nią Norwida oraz komentarze do nich, a także uwagi o borykaniu się poety z niezrozumieniem, z niedojrzałością krytyków i niesumiennością wydawców są wzbogacającą lekturą, która przybliży obraz społeczności literackiej czasów Norwida.

Norwid pisał w *Aerumnarum plenus*, że na tej ziemi każda radość ma swój negatywny odpowiednik: „przeciw radą łzę”. Na ujawniającą się w ten sposób ironiczną zasadę świata poeta wskazywał wielokrotnie w swoich utworach, zwłaszcza wtedy, gdy doznawał rozdzwienku ze społeczeństwem, nie-współbrzmienia jego lutni z czasami, w jakich przyszło mu żyć, gdy doświadczał samotności artysty nierozumianego i nieczytanego.

Prezentowany tutaj tom wielu „głosów” o liryce Norwida, zebranych w 180-lecie urodzin poety, okazuje się świadectwem również odwrotnego działania tej zasady – staje się przeciwwagą dla Norwidowskiej „łzy”. Zebrane w tomie wypowiedzi należą do badaczy kilku pokoleń. Uwidaczniają się w nich odmienne perspektywy w oglądzie dzieła Norwida, indywidualny styl wypowiedzi, zróżnicowany zakres podejmowanych tematów i zmienne techniki interpretacyjne. Wszystkie zgromadzone tu prace norwidologów świadczą, że również tok badawczych ustaleń jest procesualny i, w dobrym sensie tego słowa, po Norwidowsku właśnie, wciąż nieosiągnięty do końca, niezałożony, żywy, twórczy.

BARBARA STELMASZCZYK – dr, pracownik Katedry Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego, członek redakcji rocznika „Literaturoznawstwo”, wydawanego przez Wyższą Szkołę Humanistyczno-Ekonomiczną w Łodzi. Adres: Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu UŁ, Al. T. Kościuszki 65, 90-514 Łódź, e-mail: barbara@uni.lodz.pl

Anna K o z ł o w s k a – KILKA UWAG O KSIĄŻCE  
JÓZEFA FERTA  
*NORWIDOWSKIE INSPIRACJE*

Józef F e r t. *Norwidowskie inspiracje*. Towarzystwo Naukowe KUL. Lublin 2004 ss. 245.

Najnowsza Norwidowska książka Józefa Ferta przynosi dziewięć dość różnorodnych prac, skupionych na osobie i dziele autora *Vade-mecum*. Zgodnie z ewangeliczną zasadą są wśród nich i teksty dawne, publikowane już wcześniej w czasopismach oraz tomach zbiorowych, i nowe, prezentowane czytelnikom po raz pierwszy.

Tematyka szkiców wyznaczana jest przez trzy zasadnicze kręgi problemów. Pięć artykułów to próby ukazania zagadnień ważnych dla twórczości Norwida i dla niego samego, dla jego postawy życiowej. Do tego rodzaju należy zaliczyć następujące teksty: *Poeta sprzeciwu*; *Dzieło życia*; *Chrystus Norwida. Ku odrodzeniu kontemplacji*; *Wobec towianizmu*; „*Stara wariatka*”... i jej małe dzieci. Dwa artykuły (*Norwidowski sen Czechowicza* oraz *Norwid – Herbert. Epizod z guzikami*) dotyczą obecności autora *Vade-mecum* i jego dzieła we współczesnej poezji. Wreszcie dwa ostatnie studia