

Andrzej Fabianowski  
(Uniwersytet Warszawski)

## JAK NORWID PROJEKTOWAŁ SWÓJ POWRÓT ZZA GROBU

Znakiem przekleństwa geniuszu znak!

Roman Zmorski, *Lestaw*<sup>1</sup>

Stygmata wykluczenia często pojawiał się w twórczości poetów romantycznych. Szczególnie tych, których dotykało wykluczenie wielokrotne: polityczne, kulturowe i społeczne. Doznał tego przyjaciel z lat warszawskich Norwida, autor motto tego tekstu – Roman Zmorski; doznał sam Norwid. Można stwierdzić, że wykluczenie stanowiło pewnego rodzaju stygmat, znak rozpoznawczy twórcy romantycznego. Dotykało ono już poetów pokolenia Mickiewicza. Dla nich jednak było wykluczeniem z przyczyn politycznych, wymuszonym sytuacją historyczną, nasilającą się opresyjnością zaborców. W generacji Słowackiego do wspomnianego *outside*'u politycznego doszło odrzucenie przez czytelników, brak aprobaty dla preferowanej w dramatach czy poematach dygresyjnych dykcji poetyckiej, romantycznej ironii oraz intelektualizmu. Obaj wielcy poeci wierzyli jednak w sprawiedliwość, która w przyszłości zapewni im sławę i nieśmiertelność; a na to – wedle ich głębokiego przekonania – na pewno zasłużyli. Pośmiertna rekompensata miała nadejść, gdy świat ulegnie odnowieniu<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Roman Zmorski, *Lestaw. Szkic fantastyczny*, oprac. Halina Krukowska, Jarosław Ławski, Białystok: Wydawnictwo Alter Studio 2014, s. 70. Można wspomnieć, że Norwid portretował Zmorskiego ok. 1841 roku. Oryginał portretu znajduje się w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

<sup>2</sup> Poetyckim zapisem wykluczenia i rekompensującego to wykluczenie pośmiertnego triumfu są np. losy Konrada Wallenroda, którego sława rozniesiona ma być po Litwie w pieśniach Halbana (Adam Mickiewicz, *Dziela. Wydanie rocznicowe*, Warszawa: Czytelnik 1998, t. 2, s. 135); wiersz Mickiewicza *Do matki Polki* (choć ów pośmiertny triumf brzmi tu rozdzierającą serce nutą): „Zwyciężonemu za pomnik grobowy/ Zostaną suche drewna szubienicy./ Za całą sławę krótki płacz kobiecy/ I długie nocne rodaków rozmowy”, za: Adam Mickiewicz, *Dziela. Wydanie rocznicowe*, Warszawa: Czytelnik 1998, t. 1, s. 321; lub silnie wystylizowane żądania podmiotu wiersza *Testament mój* Słowackiego: „Lecz wy, coście mnie znali, w podaniach przekażcie./ Żem dla ojczyzny steriał lata młode,/ A póki okręt walczył – siedziałem na maszcie./ A gdy tonął – z okrętem poszedłem pod wodę...” uzupełnione w kolejnych strofach całą sekwencją żądań: „Niech przyjaciele moi w nocy się zgromadzą [...] siądą przy pucharze [...] niech żywi nie tracą nadziei”, za: Juliusz Słowacki, *Dziela wszystkie*, oprac. Juliusz Kleiner, Wrocław: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1958, t. 8, s. 429.

Zupełnie inaczej musieli przeżyć wykluczenie twórcy, którzy zetknęli się z atmosferą Warszawy po klęsce powstania listopadowego, gdy władze rosyjskie z nałożonej na miasto kontrybucji wznosiły Cytadelę, a ogromne środki przeznaczały na szpiegostwo, nagradzały donosicielstwo, tępiły każdy przejaw wolnej myśli. Trudno o heroizm, gdy każde działanie mogło skończyć się na etapie wypowiedzianych słów. Tę atmosferę Warszawy paskiewiczowskiej najlepiej wyraża ułamek dramatyczny Zygmunta Krasińskiego, któremu wydawcy nadali tytuł [*Rok 1846*]. Jedna z bohaterek tego utworu mówi: „Idzie – idzie – a wiecie kto? [...] Ktokolwiek on, to zowie się: Nieszczęście!”<sup>3</sup>. W takiej właśnie atmosferze upływała wczesna młodość Norwida i kształtował się jego profil twórczy. Świat, w którym egzystował, nie nadawał się do życia, które można by wszechstronnie formować, a na domiar złego – jak okazało się później – innego świata nie było. Zmieniały się wprawdzie okoliczności i przyczyny wykluczenia, zamiast policji działała opinia, rozumienie zastępowała plotka, ale efektem wciąż było to samo: dotkliwa samotność artysty w coraz bardziej gwałnym tłumie. W pochodzącym z cyklu *Vade-mecum* wierszu o incipicie *Klaskaniem mając obrzękle prawice...* czytamy przenikliwie autorozpoznanie własnej sytuacji w świecie, który dynamicznie się zmienia, ustalając nowe reguły istnienia i funkcjonowania sztuki.

Syn – minie pismo, lecz ty spomniesz, wnuku,  
Co znika dzisiaj (iż czytane pędem)  
Za panowania Panteizmu-druku,  
Pod ołowianej litery urzędem – [...] (II, 17)<sup>4</sup>

Zerwanie komunikacji artystycznej oraz ideowej ze współczesnymi kazało poecie poszukiwać dróg porozumienia z czytelnikiem wirtualnym, który dopiero miał nadejść. A zatem powrót z za grobu Norwida nie wynikał z fortunnego zbiegu okoliczności, wrażliwości Miriama i stworzonego przez atmosferę fin de siècle'u zapotrzebowania na kult poety odrzuconego. Powrót został przez Norwida precyzyjnie zaplanowany i traktowany być musi jako immanentna cecha jego dzieła, a nie wypadkowa rozmaitych okoliczności wobec tego dzieła zewnętrznych.

Zwraca na to uwagę – nie bez pewnej podejrzliwości – Stanisław Barańczak, pisząc:

aż podejrzana, literacka czy mityczna zgrabność i okrągłość: zlekceważony i zapomniany za życia geniusz wypowiada prorocstwo „Syn – minie pismo, lecz ty spomniesz, wnuku” i, odwrotnie niż to bywa zazwyczaj w życiu, prorocstwo dokładnie się sprawdza – czy to nie fikcja, czy ten niemal czytankowy przykład cnoty pośmiertnie nagrodzonej zdarzył się naprawdę?<sup>5</sup>

Z kolei w finale V Pieśni *Beniowskiego* Słowacki zapowiada własny triumf jako poety wykluczonego przez klerykalną koterię mickiewiczowską: „Taka moja zbroja! / I takie moich myśli czarnoksięstwo! / Choć mi się oprzesz dzisiaj? – przyszłość moja! – / I moje będzie za grobem zwycięstwo!...”, za: Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, oprac. Juliusz Kleiner, Wrocław: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1954, t. 5, s. 138.

<sup>3</sup> Zygmunt Krasiński, *Dzieła zebrane*, oprac. Mirosław Strzyżewski, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2017, t. 3/II, s. 107.

<sup>4</sup> Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971, t. 2, s. 17. Kolejne cytaty z twórczości Norwida przywołuję za tym wydaniem, liczba rzymska oznacza nr tomu, arabska nr strony.

<sup>5</sup> Stanisław Barańczak, *Norwid: obecność nieobecnego*, w: idem, *Tablica z Macondo*, Londyn: Aneks 1990, s. 89.

Wątpliwości Barańczaka podyktowane są literaturoznawczą świadomością, że istnieją jakby dwa dzieła literackie: podmiotowo intencjonalne, ukształtowane przez pisarza w myśl jego planu, oraz dzieło istniejące w szeroko rozumianej estetyce recepcji: odczytane przez odbiorców zgodnie z ich życzeniami, ilustrujące nie swoje podmiotowe przesłanie, lecz tak czy inaczej umotywowane i wynikające z aktualnego zapotrzebowania preferencje publiczności. Interesować nas tu będzie pierwsza sytuacja: rekonstrukcja stworzonego przez poetę planu powrotu, a nie narosła wokół tego fenomenu legenda.

Historycy literatury uważają zgodnie, że okres warszawskiej młodości był jedynym szczególnie etapem życia poety. Norwid doceniony, drukowany, fetowany, postrzegany jako najbardziej utalentowany przedstawiciel pokolenia Cyganerii Warszawskiej mógł uważać się za wybrańca losu. Pamiętajmy jednak, że areną tego sukcesu była Warszawa – miasto pozbawione pogłębionego życia intelektualnego, instytucji artystycznych i akademickich, w jakimś sensie odizolowane od świata, nie tylko stanem wojennym i kordonem celnym, więc politycznie i ekonomicznie, ale też kulturowo. Poetycka sława Norwida, określenie pewnie na wyrost, stanowiła jednak rodzaj pułapki. Zofia Trojanowiczowa, pisząc o sytuacji Norwida na początku lat pięćdziesiątych, zauważa, że

sława wyniesiona z Warszawy, wysoka ocena walorów osobistych, możliwości intelektualnych i artystycznych, jaką zdobył później w środowiskach polonijnych Włoch, Berlina, Brukseli – wszystko to teraz owocowało, jakkolwiek twórczość już przynosiła rozczarowanie. Tym silniejsze, im więcej się po niej spodziewano. Jeszcze Norwida drukowano, ale już był atakowany za niejasność. Jeszcze się z jego twórczością liczone, jeszcze z nią polemizowano, ale już z niej kpieno<sup>6</sup>.

Młody Norwid przeżywał pierwsze upokorzenie, odczuwać mógł pierwsze sygnały postępującego procesu wykluczenia.

Wyjazd za granicę i pierwszy napisany po tym wyjeździe wiersz ma dla tych rozważań znaczenie wręcz symboliczne. W październiku 1842 roku Norwid zwiedzał *Lorenzkirche* – kościół św. Wawrzyńca w Norymberdze, gdzie jego uwagę przykuło późnośredniowieczne dzieło – sakramentarium stworzone przez Adama Kraffta w ostatniej dekadzie XV wieku. Norwid zapoznał się z legendą o śmierci Kraffta w nędzy i zapomnieniu i stworzył, równoległe do rzeźbionego w kamieniu, poetyckie sakramentarium albo poetycką Gólgotę, uniwersalizując losy średniowiecznego rzeźbiarza na dołę każdego wielkiego artysty. Wymieńmy cechy wielkiego artysty, które wyczytać się dają z norymberskiego tabernakulum (nie wiedzieć czemu zwanego czasem chrzcielnicą). Jego gotycka strzelistość, wertykalizm, odważnie, ale też nie bluźnierczo, komunikuje świat ziemski ze światem boskim. „Dom Boży” wyposażony w monumentalne, trzymetrowej wysokości drzwi stał wśród ludzi, jego sakralny wymiar łączył się z pięknem i harmonią dzieła. Był też obrazem połączenia tego, co boskie z tym, co ludzkie. Koronkowe, wspinające się na gotycką kolumnę kościoła ornamenty zaczynają przypominać roślinę, winną latorośl z Ewangelii, która spleta się u góry z konstrukcyjnymi łukami sklepienia, symbolizując unię dzieła Chrystusa z pracą ludzką.

Drugim znakiem tego połączenia są sylwetki trzech mężczyzn – Kraffta i jego dwóch pomocników, zgiętych w wyraźnym wysiłku, dźwigających na swoich plecach całą monumentalną budowlę. Artysta – człowiek tworzący dom Chrystusa

<sup>6</sup> Zofia Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa: PIW 1981, s. 83.

– człowieka i Boga – ma też udział w Jego boskości, jako twórca i jako człowiek dźwigający swój krzyż. I jeszcze jedno: wpisanie autoportretu w obręb dzieła prowadzi do utożsamienia się z tym dziełem. Artefakt staje się jakby zastępczą, wtórną tożsamością, artystycznym *alter ego*. Cały ten intelektualny oraz estetyczny potencjał wpisany w dzieło nie może zostać przyjęty, zrozumiany, a tym samym zaaprobowany przez współczesnych. Strzelająca śmiało w górę wizja Kraffta oderwała się od wyobrażeń współczesnych mu odbiorców, rozdarła więź łączącą artystę z odbiorcami. Dlatego w apostrofie skierowanej do średniowiecznego rzeźbiarza czytamy:

O wielki mistrzu! słusznie zginasz barki  
I na ramionach własne pieścisz dzieło,  
Gdy oto widze, wedle błahej miarki,  
Nie ocenili, co ich prześcignęło:  
Samemu tobie zostawując brzemię  
Zniesienia siebie – boś opuścił ziemię. (I, 60)

Los Kraffta, powtórzywszy arcywzór egzystencji – życie Chrystusa, musiał więc być losem każdego wielkiego artysty. „Adam Krafft, twórca wielkiego dzieła – jak pisał Marian Tatar – przez swój tragiczny los, przez śmierć w szpitalu, dostąpił zaszczytu udziału w męce Chrystusa. Został z nim zrównany”<sup>7</sup>. Norwid w swojej późniejszej twórczości wciąż powtarzał, stosując rozmaite znaki i posiłkując się różnymi symbolami, to, co nazwać by można syndromem sakramentarium Kraffta. Dałoby się zaryzykować twierdzenie, że gdyby Norwid później niczego już nie napisał, albo jego dzieła by zaginęły, to inspirowany sakralną rzeźbą wiersz o Adamie Kraffcie wystarczająco objaśniałby założenia Norwidowej estetyki i etyki.

W przełożeniu na poetykę tekstu słownego doświadczenie arcydzieła z Norwimbergi stawiało przed utworem literackim i jego twórcą cały szereg wymagań. Po pierwsze – w warstwie antropologicznej – poeta musiał być odrzucony przez swoich współczesnych, musiał cierpieć, przeżywać wciąż niezrozumienie, a nawet ośmieszenie własnego przekazu artystycznego. Wszystko to razem zmuszało go do poszukiwania dróg wiodących ku czytelnikom przyszłym, stymulowało artystyczny i etyczny aktywizm, który wyrażał się też w odrzuceniu literackiej łatwizny, poddawania się rozpoznawalnym zapotrzebowaniom i oczekiwaniom publiczności. Postawa taka zobowiązywała poetę do bezwzględnej szczerości przekazu, wyeliminowania teatralności gestów, pozy i koturnu, do polemizowania z utartymi, powszechnie przyjętymi prawdami, jeśli tylko pozostają one w niezgodzie z aksjologią twórcy, wreszcie do przyznawania się do własnych słabości, do – ujmując rzecz metaforycznie – „padania pod ciężarem krzyża”. Oba te imperatywy w warstwie językowej tekstu – a warstwa ta łączy dwie poprzednie – rodziły język, który był oryginalny, nieschematyczny, amorficzny, niestatyczny w zaklętych, oklepianych frazach, lecz dynamiczny. Każdorazowo **stawał się**, powołany do istnienia w określonych sytuacjach lirycznych, dramatycznych czy narracyjnych. Język taki wymagał też zaangażowania ze strony czytelnika – odbiorcy dzieła, który, zbliżając się do zrozumienia przekazu poety, stawał się tego dzieła współtwórcą. Wszystko to, powtórzmy, wpisane zostało w ów najwcześniejszy emigracyjny tekst

<sup>7</sup> Marian Tatar, *Adam Krafft*, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. Stanisław Makowski, Warszawa: PWN 1986, s. 16.

poety. Marian Tatara pisze, że w utworze tym „sytuacja artysty została oderwana od tła obyczajowego, uogólniona i podniesiona do rangi zjawiska głębszej natury, mającej swój sens w wyższym porządku świata”<sup>8</sup>. Wskazanie na podobieństwo sytuacji artysty i ofiary Chrystusa nie oznacza jednak, iżby Norwid deifikował twórcę (jak robił to chociażby Mickiewicz, ukazując perspektywę takiej deifikacji w *Wielkiej Improwizacji* Konrada z III części *Dziadów* albo w wierszu o incipicie *Bronń mnie przed sobą samym...*). Uogólniając los drezdeńskiego rzeźbiarza, Norwid ukazywał **udział artysty** w zmartwychwstaniu, jego prawo do wieczności. Tyle że prawo to, identycznie jak w losie Chrystusa, okupione być musiało przejściem przez próbę cierpienia i śmierci.

Norwid w swej praktyce poetyckiej zachowywał dystans wobec dominujących w tamtym czasie historycznym idei oraz przyzwyczajęń czytelniczych. Trafnie podkreśla Jacek Lyszczyzna, że autor *Promethidiona* dystansował się od, nazwijmy tak, obszarów akceptacji poetyckich swojej epoki – od mesjanizmu i od tyrteizmu<sup>9</sup>. Norwid urodził się „za późno”. Miał więc do wyboru, pisze Lyszczyzna,

dwie drogi – albo podjąć w swej twórczości te zastane konwencje, jak zrobił to np. Kornel Ujejski, zyskując uznanie czytelników współczesnych, ale i opinię epigona u potomnych, albo też potraktować bezgranicznie serio ów fundamentalny, romantyczny nakaz oryginalności, narażając się w ten sposób na zarzut niezrozumiałości wśród współczesnych i licząc na uznanie dopiero „późnych wnuków”<sup>10</sup>.

Także Wiesław Rzońca zauważa, że Norwid nie chciał uczestniczyć na zasadach narzuconych przez „wielkoludów romantycznych” w dyskursie niepodległościowym, rewolucyjnym, ogólniej – politycznym. Wypracowywał za to własny język opisu, odcinając się zdecydowanie od sekularyzacji sacrum, od użycia matrycy i symboli religijnych do opisu programów i zagadnień politycznych<sup>11</sup>. W innym miejscu badacz ten podkreśla swoisty sceptycyzm poznawczy Norwida, jego dystans wobec rozbuchanej podmiotowości szkoły heglowskiej, która zdominowała myśl romantyczną. Norwid – zdaniem Rzońcy – „dokonał raczej, mówiąc językiem romantyzmu, zsyntetyzowania władz serca i rozumu. I w tym aspekcie znacznie bliżej mu do fenomenologii Husserla niż myśli Hegla”<sup>12</sup>. Odczytujemy tu charakterystyczną dla Norwida rezygnację z wszelakiego partykularyzmu. W usytuowaniu poznającego podmiotu także zmierzał do ujęć uogólnionych, maksymalnie szerokich i wolnych od ideowego sprofilowania.

Dotykamy też pewnej trudnej do jednoznacznego opisanie cechy poetyckiego warsztatu Norwida, wyraźnie skorelowanej z jego widzeniem świata. Chodzi o jednoczesną systemowość i asystemowość. Myśleniu Norwida obce było tworzenie wielkiej modeli historiozoficznych, negował mesjanizm, będący w niektórych swych mutacjach (np. Krasieńskiego i Cieszkowskiego) swoistą wariacją na temat dialektyki heglowskiej, ale też nie akceptował postawy indeterministycznej. Poszukiwał

<sup>8</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>9</sup> Jacek Lyszczyzna, *Natura, historia, egzystencja*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2011, s. 12–13.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 112.

<sup>11</sup> Por. Wiesław Rzońca, *Norwid wobec niewoli narodowej*, w: idem, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2005, s. 177–193.

<sup>12</sup> Idem, *Premodernizm Norwida*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2013, s. 276.

prawidłowości w tych rejestrach, w których objawiało mu się istnienie sacrum na ziemi. Formuła niedoceny i odrzucenia nie wyczerpuje więc całego kręgu myśli Norwida. Poezie chodziło o ciągłą repetycję pewnego archetypu, który kojarzył mu się z odrzuceniem nauczania i ofiary Chrystusa. Norwid buduje konstrukt moralno-etycznej jedni i obserwuje, że jest on poddany zawsze temu samemu prawu: odrzuceniu – poniżeniu – docenieniu w przyszłości. Dzieje sztuki, czy szerzej, ludzkiej myśli, są więc dziejami powtarzanej wciąż ofiary, którą teraźniejszość składa przyszłości. Ale jednocześnie Norwid nie ulegał pokusie manichejskiego uproszczenia, w którym dynamizm dziania się historii napędzany był przez pulsującą wciąż walkę dobra ze złem. Przejął i konsekwentnie stosował ontologiczną propozycję św. Augustyna, w której zło nie miało atrybutu podmiotowego istnienia, lecz było jedynie brakiem dobra („Zawsze zemści się na tobie BRAK!” – II, 145). Sprzeczne pierwiastki „dobra” i „braku dobra” jednocześnie przedstawiał poeta w kategoriach antagonistycznych wzorów kultury, będących warunkiem koniecznym dokonania się przyszłej syntezy. W dziejach walczy wciąż wzór dionizyjski, dążący do zdominowania wzoru apollinijskiego z jego ideałami harmonii i miłości. Skutkiem tej walki jest właśnie potwierdzenie wielkości wytworów sztuki zrodzonej z ducha apollinijskiego, a tym samym dokonania się moralnego postępu ludzkości. Interpretując własną sytuację artysty i myśliciela w kontekście tych doświadczeń, projektował Norwid swój własny powrót z grobu.

Przyjrzyjmy się bardzo znanemu lirykowi Norwida z 1856 roku pt. *Coś ty Atenom zrobił Sokratesie...* Pierwsza, tercynowa część liryku swoją budową stroficzną przywołuje kulturowy archetyp *Boskiej komedii*. Dzieło Dantego było dla Norwida niezwykle ważnym elementem przeszłości<sup>13</sup>. Poeta wielokrotnie pasował się z włoskim tekstem, jako tłumacz i egzegeta. Jakiś wpływ wywarł na niego w tym zakresie Zygmunt Krasiński, który w *Przedświcie* deklarował jednoznacznie: „Jak Dant – przez piekło przeszedłem za życia!”<sup>14</sup>. Pisząc swój wiersz, Norwid włączał się więc do tej wędrówki, będącej jednocześnie potwierdzeniem własnego miejsca w świecie i swoistego *credo*, przekonania o zasadach istnienia tego świata, w jego fizyczności oraz transcendencji. Krótko rzecz ujmując – Norwid w lakonicznym wierszu tworzył własną „nie-boską komedię”, poniekąd bardziej przerażającą od pierwowzoru Krasińskiego, bo rozciągającą się na całość dziejów kultury ludzkiej. Historyczne postacie, które połączyło cierpienie, będące funkcją społecznego wykluczenia, pojawiają się w porządku chronologicznym. Nadto każda strofa opatrzona zostaje odautorskim przypisem. Norwid podkreśla, że w wierszu tym staje się nie kreatorem literackiej fikcji, lecz kronikarzem wydarzeń najbardziej rzeczywistych. Skoro Sokrates został otruty, Dante wygnany, Kolumb zakuty w kajdany etc., to identyczny los – odrzucenie, cierpienie i oddanie pośmiertnej czci staje się udziałem wszystkich wybitnych osób – budzieli miłości i prawdy. W szeregu tych postaci staje Mickiewicz, a taki sam los okazał się udziałem coraz bardziej społecznie izolowanego Norwida.

Zakończenie wiersza przynosi wytłumaczenie owej dramatycznej prawidłowości: przywilej „spoczynku wiecznego” należy się tylko ludziom, którzy są ożywioną na historyczną sekundę gliną. Jednostki wybitne (bardzo ważne, że wybitność

<sup>13</sup> Miejsce *Boskiej komedii* w dziele i myśli Norwida zbadała Agnieszka Kuciak. Por. jej artykuł pt. *Norwid wobec Dantego: kilka przybliżeń*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 3.

<sup>14</sup> Zygmunt Krasiński, *Dzieła zebrane*, t. 2, s. 101.

ta swoim wektorem poznawczym lub oceniającym skierowana jest zawsze **przeciwno** przekonaniom i opiniom epoki, w której żyli, co implikuje i tłumaczy zadawane im przez współczesnych krzywdy – cierpienia) swój czas historyczny przeżyć mogą dopiero w przyszłości. Doznane zaś krzywdy kojarzyć się mogą z ofiarą złożoną przez Chrystusa. Ofiara ta miała moc zbawczą – przyniosła możliwość wyzwolenia z ograniczeń doczesności wszystkim ludziom; ofiara ludzi wielkich też zbawia, powiększając obszar panowania godności i prawdy.

Każdego z takich jak Ty świat nie może  
 Od razu przyjąć na spokojne łoże,  
 I nie przyjmował nigdy, jak wiek wiekiem,  
 Bo glina w glinę wtapia się bez przerwy,  
 Gdy sprzeczne ciała zbija się aż ćwiekiem  
 Później... lub pierwej... (I, 236)

Ludzką historię przenika idea ofiary złożonej w imię prawdy, miłości i piękna. Centralnym i najważniejszym jej przykładem jest ofiara Chrystusa, ma ona moc odkupicielską. Ale też przedchrześcijański Sokrates umierający w imię prawdy **prefiguruje** ofiarę Chrystusową. Piękno wpisane w tragedie Ajschylosa czy monumentalne rzeźby Fidiasza, tak samo jak prawda, skazane zostaje na cierpienie, którego źródłem jest wciąż obecne obok nurtu apollińskiego pasmo dionizyjskie.

*Vade-mecum*, najwybitniejszy zespół wypowiedzi lirycznych Norwida, scharakteryzować można i trzeba we wyprowadzonych już kategoriach. Tomasz Mackiewicz zauważa, że amorficzność utworów składających się na ten cykl poetycki miała

podkreślać autentyczność dzieła, upodabniając je do przygodnych, intymnych zapisków, do notatek robionych „na żywo”, pod wpływem chwili. [...] *Vade-mecum* ma być więc pamiętnikiem artysty, bezpośrednią relacją z wędrówki po piekle współczesnego świata. Nadrzędną dyrektywą przyświecającą tej relacji jest postulat bezwzględnej szczerości<sup>15</sup>.

Z kolei Grażyna Halkiewicz-Sojak, interpretując Norwidowskie wypowiedzi o pięknie, zwraca uwagę, że poeta cenił wyżej interpretację konkretnych przypadków (w *Milczeniu* nazywał je „przybliżeniami” – VI, 225) od ujęć uogólniających, systemowych<sup>16</sup>. Uwalniał się więc, podkreślmy to, od heglowskiego imperatywu systemu, wielkiej historiozoficznej konstrukcji, badając poszczególne fenomeny piękna. Nawet uniwersalizm chrześcijański poprzez jego implikacje aksjologiczne dostosowywał do poszczególnych, także kontrowersyjnych z punktu widzenia doktryny, przypadków – np. Generała Bema czy emira Abd el-Kadera w Damaszku. W wieńczącym cykl *Fortepianie Szopena* raz jeszcze, najdobitniej, ukazał Norwid śmierć i zmartwychwstanie jako zasadę istnienia świata, zarówno w jego wymiarze historycznym, jak i w dziejach sztuki. Po pierwsze – artysta jest kreatorem, swoiście **łączy się** ze swoim dziełem, w akcie twórczym obdarza martwą materię duchem swego natchnienia i apollińskim wymiarem harmonii. Szopen i jego instrument – fortepian tworzą jedność w uniwersum kreacji.

<sup>15</sup> Tomasz Mackiewicz, „*Vade-mecum*” Norwida jako „dzieło otwarte”, w: *Genologia Cypriana Norwida*, red. Adela Kuik-Kalinowska, Słupsk: Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej 2005, s. 305.

<sup>16</sup> Por. Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Norwidowskie metafory i definicje piękna*, w: *Piękno wieku dziewiętnastego*, red. Elżbieta Nowicka, Zbigniew Przychochodniak, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2008, s. 53–54.

Byłem u Ciebie w te dni, Fryderyku!  
 Którego ręka... dla swojej białości  
 Alabastrowej – i wzięcia – i szyku –  
 I chwiejnych dotknięć jak strusiowe pióro –  
 Mięszczała mi się w oczach z klawiaturą  
 Z słoniowej kości... (II, 143–144)

Dlatego wyrzucenie fortepianu, **tego właśnie fortepianu**, na bruk warszawskiej ulicy w ciągu dramatycznych wydarzeń powstania styczniowego jest potwierdzeniem owej sformułowanej już wcześniej przez Norwida zasady: każde autentyczne piękno, jak i dobroć, jak i prawda stają się w dziejach niejako prowokacją, wywołują gwałtowną reakcję sił przeciwnych wartościom apollińskim, dążących do zniszczenia, wyeliminowania tych wysokich wartości z obszaru ludzkiej egzystencji.

Jednocześnie jednak bez takiej próby destrukcji piękno dzieła nie zostaje zwyfikowane. Uderzenie w dzieło porównać można do postawienia na nim znaku probierczego. Jeśli nie rozpadnie się, nie podda siłom przemocy, kłamstwa, zła, okaże światu autentyzm swego przesłania. Zmartwychwstanie, zapewniając nieśmiertelność sobie, a więc także artyście, który je stworzył.

Projektując własny powrót zza grobu, Norwid ustanawiał samego siebie jako poetę tyleż polskiego, co i uniwersalnego. Jego poglądy kształtowały się w odwołaniu do dyskusji naukowych i poszukiwań ideowych oraz estetycznych w wymiarze europejskim, w dyskusjach, jakie toczyły się w paryskiej prasie, a nie w skali polskiego zaścianka. Sformułowana przez Norwida uniwersalna zasada nie musiała do końca sprawdzać się w środowisku polskim, w narodzie napiętnowanym przekleństwem niewoli, z którego wyrasta obsesja nienawiści. Niejednokrotnie poeta dawał wyraz temu, że Polacy są ludźmi nieskorymi do zgody. Polskość nazywał „gorzkim chlebem” (VIII, 152).

Żeby nie cofać się do czasów przedrozbiorowych, przypomnijmy tylko, że podziały społeczne dokumentował już Mickiewicz, ukazując w III części *Dziadów* towarzystwo przy stolikach i towarzystwo przy drzwiach. Dramat poświęcony insurekcji kościuszkowskiej zatytułował *Jakub Jasiński, czyli Dwie Polski*. Świat lojalistów oraz insurgentów konfrontował Słowacki np. w *Horsztyńskim*; totalna niemożność porozumienia budowała dramatyzm sporu Pankracego z Hrabią Henrykiem w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego. Przywołane przykłady nie były tylko poetyckimi fantazjami ich twórców. Stanowiły one odpowiedź na realia ówczesnej polskiej rzeczywistości historycznej, politycznej i społecznej. Ktoś stworzył Liceum Krzemienieckie, a ktoś armię Księstwa Warszawskiego; ktoś budował drogi i kanały w Królestwie Kongresowym, a ktoś inny spiskował, przygotowując Noc Listopadową; ktoś prowadził rodaków na rzeź powstania styczniowego, ktoś inny od tego się odżegnywał, tracąc nawet życie, jak bohater *Omyłki* Prusa. Norwid obsesyjnie wręcz dokumentował rozmaite przejawy toczącej się bez ustanku wojny polsko-polskiej. W liście do Julii Jabłonowskiej w maju 1867 roku pisał:

1. X. P. **Skarga**, jezuita, zagrożony **kijami** od dobrych Polaków, kiedy schodził z mównicy, z której prorokował.
2. Jan III **Sobieski**, okrzyknięty zdrajcą ojczyzny od patriotycznych Polaków zgromadzonych naówczas w Gołębiu.
3. X. Adam **Czartoryski**, opisany i odrukowany **jako zły Polak we wszystkich dziennikach emigracyjnych** z wyjątkiem jednego (to jest tego, który do Księcia należał).



4. Adam **Mickiewicz**, lżony jako **zły Polak** w Dreźnie, skoro nie przybył na powstanie z Neapolu i nie dotknął się powstania, w które nie wierzył.
5. **Maurycy Mochnacki**, **zelżony na ulicy** jako agent rządu rosyjskiego, skutkiem rękopismu, którego do dziś nikt nie zna i nikt nie czytał, i nie widział.
6. **Zygmunt hrabia Krasiński**, **uderzony w policzek** od dobrego Polaka.
7. **Władysław hrabia Zamojski**, uderzony **kijem** przed kościołem Ś. Magdaleny w Paryżu od walecznego Polaka.
8. **General Bem**, po dwakroć dosięgany **kulą dobrego Polaka z pistoletu**, która raz się oparła na pięciu frankach w srebrze (rzeczy rzadkiej u tego wodza w kieszeni!).
9. **Ludwik Mierosławski**, uderzony w **policzek** przez heroicznego Polaka w Paryżu.
10. Lord **Dudley Stuart**, uderzony **kijem** w Londynie przez dobrego Polaka. (IX, 292–293)

Można stwierdzić, że rozmaite podziały społeczne i polityczne charakteryzują wszystkie kraje czy narody, że nie ma w tym niczego nadzwyczajnego. Na przykład demokraci i republikanie w Stanach Zjednoczonych, laburzyści i konserwatyści w Wielkiej Brytanii, nawet biała czy czerwona Rosja. Ale wszędzie tam nie została wyrugowana jakaś część wspólna, wartość, która jest niepodważalna, w USA symbolizowana przez Konstytucję z 1787 roku, w Anglii przez monarchię, a w Rosji – imperialną tęsknotę.

Podział wśród Polaków jest zaś tak głęboki, że rozciął on także do dna tę część wspólną, jakkolwiek wartość fundacyjną. Odnalezienie drogi porozumienia między Polakami staje się wręcz niemożliwe, dlatego, chcąc zachować niezależność, trzeba bezwzględnie pozostać wiernym swoim zasadom. Z tego powodu Norwid mimo wszystkich deklaracji nie może być i nie będzie dobrem wspólnym Polaków, lecz wielkim, palącym wyrzutem sumienia.

## BIBLIOGRAFIA

- Barańczak Stanisław, *Norwid: obecność nieobecnego*, w: idem, *Tablica z Macondo*, Londyn: Aneks 1990.
- Halkiewicz-Sojak Grażyna, *Norwidowskie metafory i definicje piękna*, w: *Piękno wieku dziewiętnastego*, red. Elżbieta Nowicka, Zbigniew Przychodniak, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2008.
- Kuciak Agnieszka, *Norwid wobec Dantego: kilka przybliżeń*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 3.
- Krasiński Zygmunt, *Dziela zebrane*, oprac. Mirosław Strzyżewski, t. 1–8, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2017.
- Lyszczyna Jacek, *Natura, historia, egzystencja*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2011.
- Mackiewicz Tomasz, „*Vade-mecum*” Norwida jako „*dzieło otwarte*”, w: *Genologia Cypriana Norwida*, red. Adela Kuik-Kalinowska, Słupsk: Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej 2005.
- Mickiewicz Adam, *Dziela. Wydanie rocznicowe*, oprac. zespół, t. 1–17, Warszawa: Czytelnik 1998–2005.
- Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, oprac. Juliusz W. Gomulicki, t. 1–11, Warszawa: PIW 1971–1976.
- Rzońca Wiesław, *Norwid wobec niewoli narodowej*, w: idem, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2005.
- Rzońca Wiesław, *Premodernizm Norwida*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2013.

- Słowacki Juliusz, *Dziela wszystkie*, oprac. Juliusz Kleiner i in., t. 1–17, Wrocław: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1952–1975.
- Tatara Marian, *Adam Krafft*, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. Stanisław Makowski, Warszawa: PWN 1986.
- Trojanowiczowa Zofia, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa: PIW 1981.
- Zmorski Roman, *Lesław. Szkic fantastyczny*, oprac. Halina Krukowska, Jarosław Ławski, Białystok: Alter Studio 2014.

## HOW NORWID DESIGNED HIS RETURN FROM BEYOND THE GRAVE

### *Summary*

In the Romantic period, death and resurrection belonged to the most important categories of artistic reflection. Norwid also explored the thanatic and resurrection topics, however he was more interested in the aesthetic dimension than the theological aspect of returning from beyond the grave, namely how the values of truth, goodness and beauty initially become the cause of the artist's suffering to become later a guarantee of his immortality. From the first emigration poem titled "Adam Krafft" till late works, the poet presented the fate of artists and the works they created as the operative substance for testing the destruction and rebirth principle. Norwid believed that his work, which transcended the rigid confines and obsessions of its own era, would resurrect in the future.

Trans. Izabela Ślusarek