

AGNIESZKA NURZYŃSKA-KOZAK

**MÓWIENIE-DZIAŁANIE NORWIDA  
I WYSPIAŃSKIEGO. „KORESPONDENCJA  
DRAMATYCZNA”<sup>1</sup> DO MARII TRĘBICKIEJ  
I STANISŁAWA LACKA**

**1. Norwid i sztuka listu**

W liście do Michaliny Dziekońskiej, przez Elżbietę Dąbrowicz nazywanym „epistolarnym manifestem”<sup>2</sup>, Norwid pisał:

Oto: iż ci szczególnie, którzy nie mają co robić, wytworne listy piszą! Niech Pani literaturę całą w pamięci przejrzy, azali nie prawdziwie tu uczyniłem spostrzeżenie? [...] apostołskie Pawła Ś-o listy... czyliż, literacko uważane jako listy, są właściwie listowej przykładem formy?? Bynajmniej! To są rapsody<sup>3</sup>, półpoetyckiego, półfilozofijnego i natchnionego pełne ognia. Częstokroć zadyszane profetyzmem – kurzem dróg, które przebiegał Apostoła sandał, posypane, ażeby litery pisma osuszyć! Acz pogody i toku, tej arkadyjskiej mierności stylu, listowi właściwemu należnej tam nie ma. Trzeba być arkadyjskim „boskim próżniakiem”, żeby dobrze nakreślić list<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podst. lwowskiego pierwodruku: oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 343.

<sup>2</sup> E. Dąbrowicz, *Cyprian Norwid. Osoby i listy*, Lublin 1997, s. 6.

<sup>3</sup> Przytaczam drugą definicję wg *Słownika wileńskiego*, współczesnego autorowi *Bema pamięci żałobnego rapsodu*: „ułamek poematu, ustęp większego dzieła poetycznego”. Zob. „Rapsod”, w: *Słownik wileński*, Wilno 1861, s. 1341. (Edycja elektroniczna pod kier. M.B. Majewskiej: [www.eswil.i.jp.pan.pl](http://www.eswil.i.jp.pan.pl), dostęp 21.08.2020).

<sup>4</sup> C. Norwid, List do Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej, Paryż, koniec marca 1873, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi

Autor *Wandy* traktował epistolografię jako działalność artystyczną, ale polemizował z tradycyjną i XIX-wieczną „sztuką” epistolarną. Zwróćmy uwagę na sformułowaną w przytoczonym fragmencie opozycję. Artysta, przeciwstawiając klasycznym i „miernym” gatunkom epistolograficznym natchnione rapsody św. Pawła, tworzy własną definicję listu. Autor *Dwóch męczeństw* wiąże jego treść z aktywnością, działaniem. W sposób synekdochiczny przedstawia działalność apostoła-pielgrzyma: papiirusy są „zadyszane profetyzmem – kurzem dróg, które przebiegał Apostoła sandał” (podkr. A.N.K.)”. Norwid – uważny czytelnik korespondencji św. Pawła, nadaje więc formie epistolograficznej kategorii etyczne – czynu. List – jako świadectwo podjętej misji, zaangażowania intelektualnego, społecznego oraz rozwoju twórczego i duchowego autora, forma niemal natchniona, artystyczno-filozoficzna – może realnie wpłynąć na odbiorcę. List prawdziwy tworzy się w tle podjętej aktywności, a jego celem jest nie tyle informowanie, co oddziaływanie na rzeczywistość. Przywołajmy komentarz Elżbiety Dąbrowicz z książki o korespondencji poety:

Dla Norwida [...] list był przede wszystkim zdarzeniem. Norwid nie delectował się własną sztuką epistolarną, ale używał jej do konkretnych celów. [...] Listy Norwida wiązały się bezpośrednio z decyzjami, które wobec siebie samego i wobec innych w swoich sprawach podejmował. Listami oddziaływał na adresatów, próbując ich zjednać, upomnieć, postawić im rzecz przed oczyma<sup>5</sup>.

Uznając za wzór natchnione „rapsody” św. Pawła, Norwid poddaje niekiedy krytycznej autoocenie własną twórczość epistolograficzną. Umiejętność refleksji autotematycznej może ilustrować oryginalny wstęp do listu do Joanny Kuczyńskiej z 1862 roku: „I to nie list!”<sup>6</sup>.

---

opatrzył J.W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976, t. X, s. 8; dalej: PWsz, z numerem tomu i strony.

<sup>5</sup> E. Dąbrowicz, dz.cyt., s. 8.

<sup>6</sup> W dalszej części listu poświęconego planowanej przeprowadzce poety do nowego paryskiego *atelier* Norwid usprawiedliwia się wobec adresatki: „[...] jakkolwiek

Do szczególnej grupy listów Norwida należy seria korespondencji z Ameryki<sup>7</sup> skierowanych do Marii Trębackiej od kwietnia 1853 do maja 1854 roku. Dąbrowicz pisała o listach „z oddalenia”<sup>8</sup> jako o „jedy-nych w swoim rodzaju”, niepodobnych do wcześniejszej ani późniejszej korespondencji<sup>9</sup>, w których poeta rezygnuje z „od-pisywania” na rzecz „pisania”. Wyłaniając z tego zbioru listy do Trębackiej, od której poeta wymaga ciągłości kontaktu, można zauważyć pewną myślową całość interesującą pod względem poetyki, intencji nadawcy oraz roli odbiorcy. Pobyt „w innej części świata” przedstawiony w tych listach jawi się właśnie jako sytuacja graniczna, czas duchowej i fizycznej walki o przetrwanie i rozwój, w obecności jedyne go świadka, od którego wymaga się wspierającej aktywności.

## 2. Wyspiański. Wirtualna przestrzeń spotkania

Mateusz Antoniuk w jednym z rozdziałów książki o Stanisławie Laccu skupił się na jego partnerze korespondencyjnym – Stanisławie Wyspiańskim. Zwrócił uwagę na pojawiające się u dramaturga dwa typy korespondencji: przedmiotowej – kładącej nacisk „na dawanie świadectwa o otaczającym świecie, o obrazach, zabytkach, ludziach otaczających piszącego”, oraz podmiotowej – skupiającej się „wokół

---

drobne to rzeczy, ale większe są w naturze niż w określeniu onych, i [...] dlatego dopuszczam sobie tylko tak pośpiesznie i mało-poprawnie pisać, bo tyle mi wolno jest z zupełną swobodą na tę drogą mi przyjemność przeznaczyć chwil. Owszem, gdyby mi to mniej swobodnym miało być, zaiste że mniemałbym, iż Pani uwłaczam – piszę więc, jakbym w chwili wolnej mówił z Panią” (PWsz IX, 19).

Zob. A. Ciołek, *O wyznacznikach spójności w korespondencji Cypriana Norwida*, w: „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2007, nr 5, s. 218. Zob. też: H. Zgólkowa, *«Ład w moich listach»... O spójności listów C.K. Norwida*, „Studia Polonistyczne” 1983–1984, nr 11–12, s. 145–154.

<sup>7</sup> Pobyt Norwida w Ameryce trwał od lutego 1853 do czerwca 1854 roku. Zob. Z. Sudolski, *Na oceanie i w Londynie*, w: tegoż, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 215, 226.

<sup>8</sup> Norwid pisał z Ameryki również do Józefa Komorowskiego, Adama Mickiewicza, Aleksandra Hercena, Aleksandra Jełowickiego, Piotra Semenki, Michała Kleczkowskiego i Józefa Bohdana Zaleskiego. Zob. C. Norwid, PWsz VIII, 191–230.

<sup>9</sup> E. Dąbrowicz, dz.cyt., s. 38.

potrzeby autoekspresji, nazywania osobistych odczuć i wrażeń”. Badacz zauważył również u Wyspiańskiego ewolucję myślenia o roli listu:

w późnych latach życia Wyspiańskiego pogłębieniu ulega rozumienie korespondencji jako sposobu uczestniczenia w rzeczywistości niedostępnej. Narasta też poczucie krzywdy, polegającej na zaprzepaszczeniu szansy uczestnictwa<sup>10</sup>.

Alternatywą uczestnictwa może być mówienie–działanie wobec odbiorcy listu, któremu nadawca wyznacza rolę korespondencyjnego medium. Dla Stanisława Wyspiańskiego, korespondującego od 28 marca do 7 maja 1905 roku ze Stanisławem Lackiem przebywającym w Wenecji, list stał się środkiem umożliwiającym spotkanie w przestrzeni miasta zapisanego w pamięci, wirtualna zaś obecność adresata pozwoliła na lepsze przyjrzenie się własnej sytuacji, jej analizę i zaplanowanie dalszych działań. Pod koniec marca 1905 roku wiadomo już było, że dojdzie do skutku konkurs na dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie. Do rywalizacji z autorem *Wesela* stanął m.in. Ludwik Solski, który kilka dni po ostatnim weneckim liście Wyspiańskiego do Lacka został wybrany na dyrektora teatru. Wyspiański obserwuje spektakl kolejnych etapów konkursu oraz ruchy swych sprzymierzeńców i oponentów, w obecności weneckiego świadka rozważa swe kolejne możliwe kroki – działaniem może być również decyzja o świadomym wycofaniu się z gry.

Jak zauważa Magdalena Popiel, która poświęciła weneckiej korespondencji z Lackiem rozdział swej rozprawy, listy Wyspiańskiego reprezentują modernistyczny model epistolografii artystów. Badaczka nakreśliła jej kontekst (fizyczne oddalenie jako sytuacja korzystna) oraz właściwości, wskazując na cel – rozwój umysłowy i artystyczny piszącego zainicjowany przez rozpoznanie i odnowienie tożsamości

<sup>10</sup> M. Antoniuk, «Kultura» małomówna Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia, Kraków 2006, s. 146. Stanisław Lack (1876–1909) – poeta, myśliciel, poliglota, tłumacz oraz ceniony interpretator i krytyk m.in. dramatów Wyspiańskiego.

twórcy. Nadawca nadaje rytm listownej wymianie oraz pobudza w swym odbiorcy-medium zdolność przeżywania i rozumienia sztuki<sup>11</sup>. Z ostatnim spostrzeżeniem koresponduje myśl Stefanii Skwarczyńskiej, autorki *Teorii listu*: celem ponadpokowym epistolografii jest nadanie listowi „jak największej skuteczności przez działanie estetyczne na odbiorcę”<sup>12</sup>.

Tak jak w przypadku korespondencji Norwida do Trębickiej, nie znamy odpowiedzi Lacka na listy Wyspiańskiego, nie wiemy zatem do końca, czy wenecki przyjaciel sprostał wyznaczonemu zadaniu. Zwraca uwagę ton „gniewnych perswazji i inwektyw”<sup>13</sup> w wypowiedziach Wyspiańskiego, co może sugerować niespełnienie aktu komunikacyjnego, pogłębione ostateczną klęską w walce o dzieło życia – własny teatr.

Oczekując od Lacka całkowitego zaangażowania i nieprzerwanego kontaktu (tak jak Norwid od Trębickiej), który zapewni ciągłość dramatu toczącego się symultanicznie w trzech miejscach (Wenecja, krakowskie mieszkanie przy ul. Krowoderskiej i siedziba Rady Miasta), Wyspiański przyjmuje niejako optykę Norwida – dostrzega w liście akt poetycki o charakterze perswazyjnym. Słowo pod wpływem natchnienia i wsłuchanego odbiorcy (funkcja fatyczna), będącego swoistym medium, może przeobrazić się w poezję (funkcja

---

<sup>11</sup> „W komunikacji epistolarnej dialog z konkretnym odbiorcą, a więc sytuacja zasadniczo różna od dziennika, pamiętnika czy autobiografii jest swoistą **prowokacją dla tożsamości kreacyjnej artysty**. W tę konfigurację ja–ty wkraczają dwa elementy o mocy artefakcyjnej: dystans i medium. Oddalenie i wypełniona znakami kartka papieru tworzą scenariusz spektaklu. Tworzą także rolę, w którą wchodzi nadawca: rolę artysty w akcji. List ujawnia ze szczególną siłą konieczność rozpoznania powołania do bycia artystą. Sprzyja to kształtowaniu przekazu w taki sposób, aby w pełni uaktywniły się artystyczne kompetencje nadawcy” (podkr. – A.N.K). Zob. M. Popiel, *Listy artysty jako gatunek epistolografii*. Wyspiański, w: tejsze, *Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 129.

<sup>12</sup> S. Skwarczyńska, dz.cyt., Białystok 2006, s. 132.

<sup>13</sup> Tamże, s. 137.

poetycka)<sup>14</sup>, ta zaś – w zakłęcie – „Stań się!”<sup>15</sup> (funkcja magiczna). List jako unaocznienie wysiłku interpretacji rzeczywistości podatnej na przemianę – tworzy rzeczywistość nową dzięki wirtualnej przestrzeni spotkania. Nowy porządek rzeczy różni się od fikcji, jaką tworzyli pisarze romantyzmu, jak np. Słowacki czy Krasiński<sup>16</sup>. W wybitnych listach – mówiąc za Norwidem: „boskich próżniaków” – interpretacja zjawisk przenika się z silną autokreacją, a nad zaangażowaniem w rzeczywistość góruje niekiedy potrzeba uchronienia się w „epistolarnym azylu”<sup>17</sup>.

### 3. W świetle teorii aktów mowy

Temat artykułu dotyczy performatywności listów Norwida i Wyspiańskiego. Akt performatywny ma w tym wypadku wpłynąć nie tylko na odbiorcę i świadka komunikatu, ale przede wszystkim na jego nadawcę, który znajduje się w sytuacji wymagającej jakiegoś działania i w którym toczy się wewnętrzna walka.

Zauważmy – Norwida nie interesuje *langue*, lecz jego realizacja – mowa i sytuacja mówienia, które zawsze ma charakter dialogu z innym lub samym sobą:

Panowie gramatycy zaprztać się zwykli abstrakcyjną mową, której nie ma. Mowa dla tego że jest mową, musi być nieodzownie

---

<sup>14</sup> Znamienne, że Norwid i Wyspiański w swe listy amerykańskie i „weneckie” wplatali fragmenty poetyckie, które wypreparowywane potem do zbiorów poezji, traciły dramatyczny kontekst powstania.

<sup>15</sup> Witraż z kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie według projektu Wyspiańskiego *Stań się!* został ukończony w 1904 roku.

<sup>16</sup> Polemizuję tu z uogólnionym porównaniem przez Magdalenę Popiel twórczości epistolarnej Krasińskiego nazywanej „największą powieścią polskiego romantyzmu” do listów Wyspiańskiego – według badaczki „największej powieści polskiego wczesnego modernizmu”. Listy do Lacka – o strukturze zbliżonej do akcji dramatu – są w moim przekonaniu czystym aktem działania w sytuacji „dramatycznej” oraz – zapowiedzią przesilenia, ku dramatowi przedwczesnej śmierci.

<sup>17</sup> Określenie E. Dąbrowicz na charakter korespondencji Z. Krasińskiego, E. Dąbrowicz, dz.cyt., s. 12.

d r a m a t y c z n ą! I jakże byłaby inaczej mowa? Monolog nawet jest rozmową ze sobą albo duchem rzeczy<sup>18</sup>.

Stefania Skwarczyńska, podejmując refleksję o gatunkach epistolograficznych, jest blisko myśli zawartej w *Milczeniu*. Uczona do swej teorii listu wprowadziła pojęcie korespondencji dramatycznej, mogącej zaistnieć dzięki słowu, które staje się „odpowiedzialnym, pełnym czynem”, wrażliwości i „bogatej duchowości” autora wprawiającej czytelnika w „wibrację uczuciową” oraz odpowiedniej sytuacji – „okoliczności w przeżyciach”<sup>19</sup>.

O roli okoliczności w akcie mowy mówił również John Langshaw Austin, według którego performatywy (*the performative utterance*), będące „zarówno czynem, jak i wypowiedzią”<sup>20</sup>, mogą zaistnieć w odpowiednich warunkach w zgodzie z intencją nadawcy oraz gdy mają następstwo, jakiś skutek. John Rogers Searle, kontynuator myśli Austina, wyróżnił podstawowe typy aktu illokucyjnego, czyli takiego, którego celem jest wywołanie zmiany w rzeczywistości. Szczególnie interesujące dla badań nad epistolografią Norwida oraz Wyspiańskiego, którą znamionuje artyzm, będą pośrednie akty mowy, czyli sytuacje, kiedy do spełnienia aktu illokucyjnego dochodzi „poprzez wykonanie bezpośrednio innego aktu mowy”. W komunikacie tego rodzaju „[...] znaczenie zdania w regularny sposób różni się od znaczenia założonego przez nadawcę”<sup>21</sup>. Tu otwiera się przed interpretatorem tekstu cała paleta środków realizujących funkcję poetycką języka, takich jak metafora, metonimia, hiperbola, niedomówienie, ironia... Na takie ukształtowanie komunikatu zwrócimy szczególną uwagę.

<sup>18</sup> C. Norwid, *Milczenie*, w: PWSz VI, 232.

<sup>19</sup> S. Skwarczyńska, dz.cyt., s. 346–347.

<sup>20</sup> J.L. Austin, *Performatywy i konstatacje*, w: M. Hempoliński, red., *Brytyjska filozofia analityczna*, przeł. M. Hempoliński, Warszawa 1974, s. 237.

<sup>21</sup> Tamże.

#### 4. Korespondencja dramatyczna

Mowa będzie o **początkach** wspomnianych serii tworzących swoiste zawiązanie „akcji” dramatu amerykańskich listów trzydziestotrzyletniego Norwida do Trębiankiej i korespondencji trzydziestosiedmioletniego Wyspiańskiego do Lacka. Warto uzmysłowić sobie wysokie prawdopodobieństwo, że Wyspiański czytał listy Norwida z Ameryki. Właśnie w 1905 roku w „Chimerze” ukazały się *Listy do Marii Trębiankiej z lat 1845–1857*<sup>22</sup>. Wiemy również, że Wyspiański był proszony o napisanie artykułu o norwidowskim numerze (do czego jednak nie doszło)<sup>23</sup>.

Przyjrzenie się kontekstom powstania obu serii umożliwi zbudowanie swoistego modelu sytuacji dramatycznej oraz dostrzeżenie międzypokoleniowej bliskości artystów. Z listów do Trębiankiej dowiadujemy się, że Norwid, który udał się do Ameryki, by uciec od upokorzeń i rozczarowań – cierpiał na samotność, melancholię i był „męczony przez widzenia i prorocтва”. Rana na ręce i choroba spowodowały czasową bezczynność i „przesunięcie w hierarchii nabytych przez artystę sprawności twórczych”<sup>24</sup>. Norwid czuje się coraz bardziej więźniem Nowego Świata, który – bez śladów starożytnej historii miast europejskich – staje się pozbawiony wartości. Doświadczenie uwięzienia pogłębia sytuacja finansowa Norwida, którego nie stać na powrót do Europy. Paraliżuje go perspektywa upadku, śmierci i grobu w miejscu pustym, bez znaczenia. Elżbieta Dąbrowicz interpretuje amerykańskie przeżycia Norwida jako niespełnioną metamorfozę (dz.cyt., s. 36).

<sup>22</sup> *Listy do Marii Trębiankiej z lat 1845–1857*, przygotował do druku S. Kossowski, „Chimera” 1904 [wyd. 1905], t. 8, s. 325–415.

<sup>23</sup> Fragment listu Przesmyckiego do Reymonta z 10 IV 1905 r.: „Mój najdroższy, / Dzięki za *Hamleta*, którego jak widzę z adresu Tyś mi wysłał i naturalnie wyostał. Wiem o tym, że obiecujesz pono w «Czasie» obszerny artykuł o Norwidowskim numerze, Twój lub Wyspiańskiego”. Zob. B. Koc, *Z młodopolskich norwidianów*, „Studia Norwidiana” 2001, nr 19, s. 108.

<sup>24</sup> E. Dąbrowicz, dz.cyt., s. 37. Zob. też: Z. Sudolski, *Na Oceanie, w Ameryce i w Londynie*, dz.cyt., s. 209.



Stanisław Wyspiański pisze listy do Lacka z pracowni przy ul. Krowoderskiej, która z powodu postępującej choroby autora – powoli staje się przestrzenią fizycznie zamkniętą. W tym samym roku maluje słynne widoki z okna na Kopiec Kościuszki i pisze *Raptularz*. Z wciąż ponawianym tematem malarskim koresponduje dostrzegalne w listach do Lacka dążenie do naświetlania, omawiania sprawy teatralnej z różnych stron. Wyspiański, mimo że odwiedzany przez przyjaciół starających się dla twórcy *Wesela* o posadę dyrektora teatru, nie ma zaufania co do skuteczności ich działań, a nawet... intencji – chce być sam. Jedynie w Lacku znajduje bezpiecznego, bo wirtualnego odbiorcę. Magdalena Popiel trafnie określiła sytuację wymiany listów z oddali jako „grę czterech perspektyw”<sup>25</sup>: krakowskiej i weneckiej zarówno u Wyspiańskiego, jak i Lacka. Przebywanie partnera-medium „gdzie indziej” – w dobrze znanej i zapamiętanej, słoneczno-błękitnej Wenecji rozwiera przestrzeń fizycznego ograniczenia. Dzięki poetyckiej i magicznej funkcji mowy Wyspiański przenosi się mentalnie do przyjaciela, a jednocześnie wplata w narrację listów to, co powinno pozostać w cieniu – Wenecję-archetyp, czyli miasto śmierci.

W pierwszych listach serii Norwida i Wyspiańskiego widać wyuczulenie na dobre i złe znaki – zwycięstwa lub katastrofy. Strategia wypatrywania i interpretacji drobiazgow, istotna dla przewidzenia rozwoju i finału akcji, będzie towarzyszyła całemu cyklowi korespondencji dramatycznej z Trębicką i Lackiem.

*List Norwida wnet po 10 kwietnia 1853 – List Wyspiańskiego  
(fragment z 28 marca 1905)*

List Norwida z połowy kwietnia 1853 r. pokrewny treściowo poetyckiemu poprzednikowi<sup>26</sup> jest drugą, tym razem prozatorską odpowiedzią na korespondencję Trębickiej z listopada 1852 r., jeszcze sprzed podróży do Ameryki. Zanim wypuści w świat własne, mocne słowo, poeta za przewodnika wybiera bohatera wiersza Schillera – *Kolumb* (który przytacza w wersji nieco różniącej się od tłumaczenia Kazi-

<sup>25</sup> Zob. M. Popiel, dz.cyt., s. 131.

<sup>26</sup> Zob. C. Norwid, *Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy* [...], PWSz I, 217–219.

mierza Brodzińskiego z 1795 roku)<sup>27</sup>. Już na końcu listu ujawniona zostanie jednak inna tożsamość nadawcy, który podpisze się jako Ismael, pierworodny syn Abrama i egipskiej niewolnicy – Hagar, wygnany na pustynię za drwiny z przyrodniego brata i dziedzica – Izaaka<sup>28</sup>. Norwidowa reinterpretacja własnego losu, rozpięcie tożsamości między postacie-symbole: szczęśliwego odkrywcy-bohatera i wygnańca, bękarta skazanego na poniżenie, ubóstwo i samotność, to doskonały przykład widzenia parabolicznego nieumotywowanego jednak chęcią sztucznej autokreacji. Marii Trębickiej, osobie wrażliwej i wykształconej, wyraziste aluzje do losu przyjaciela z oddali z pewnością nie mogły umknąć<sup>29</sup>. Fragment wiersza Schillera będący apostrofą do

<sup>27</sup> Zob. F. Schiller, *Kolumb*, w: tegoż, *Wiersze*, Gdańsk 2000, s. 21. Poniżej wiersz w tłumaczeniu Kazimierza Brodzińskiego z 1795 r.:

Płyn, odważny żeglarzu! niech się dowcip śmieje,  
Niech majtkowi przy rudlu dłoń znużona mdleje,  
Zawsze, zawsze na zachód! tam brzegi być muszą,  
Wszak jasno i wyraźnie leżą przed twą duszą.  
Wierz bóstwu, co cię wie, porz głębię uroczą,  
Choćby lądów nie było, spod morza wyskoczą;  
Geniusz i natura są w przymierzu wiecznie,  
Co jeden obiecuje, da druga koniecznie.

<sup>28</sup> „Sara, widząc, że syn Egipcjanki Hagar, którego ta urodziła Abrahamowi, naśmiewa się z Izaaka, rzekła do Abrahama: «Wypędź tę niewolnicę wraz z jej synem, bo syn tej niewolnicy nie będzie współdziedzicem z synem moim, Izaakiem»”. (Rdz 21, 9–10); „Nazajutrz rano wziął Abraham chleb oraz bukłak z wodą i dał Hagar wkładając jej na barki, i oddalił ją wraz z dzieckiem. Ona zaś poszła i błąkała się po pustyni Beer-Szeby”. (Rdz 21, 14).

Los Ismaela na pustynnej ziemi odmienił się dzięki błogosławieństwu Boga – młodzieniec stał się doskonałym łucznikiem i ożenił się z Egipcjanką. Ismael dożył sędziwego wieku i zgodnie z obietnicą Boga – doczekał licznego potomstwa (Rdz 24, 12–18). Cyt. za Biblią Tysiąclecia.

<sup>29</sup> W późniejszych listach zza Oceanu do zmartwychwstańców Norwid utożsamia się z postacią syna marnotrawnego: „Zgrzeszyłem zaiste, gdy się uniósł, opuszczając Francję [...]” (do Aleksandra Jełowickiego z 18 maja 1854 – PWSz VIII, 216.). List z Londynu do Piotra Semeneni z 12 września 1854 r.: „[...] wspomóż mię dobrym spowiednikiem, żebym wyłaził z tych śmieci siebie samego, a wchodził na drogę zakonną. Jestem świniopas i syn marnotrawny, ale czyliż mam o Miłosierdziu Pańskim nad biednym stworzeniem Jego zwątpić?” (PWSz VIII, 230).

młodego odkrywcy: „Płyn odważnie, żeglarzu [...]” to cudze, dobre słowo, które tak jak mowa przyjaciółki pokrzepia, dodaje otuchy. Teraz Norwid już tworzy własne obrazy-symboly nadziei. W czasie niespokojnego rejsu trwającego 62 dni widział on –

[...] rekiny ogromne – i mewy, którym osłabiają skrzydła od przestworów drogi, i opuszczają je na fale chwilowego spoczynku, nim do skał gdzie sterczących wrócić mogą... to wszystko – ta przepaść z wałami piętrzącymi się do pół masztów, tak że okręt skrzypi na wszystkie strony od ścisku fal – to słońce czerwone, za płaszczyzną ruchomą zachodzące tyle i tyle razy – te noce najreligijniej przerażające cichością lub burzą – – powiadają ludzi, że to nas dzieli. Powiadają, mówią ci, którzy powiadają, Ludzie, którzy czynią, nie powiadają tego – powiadają czasem, że to nas łączy<sup>30</sup>.

Przyjrzyjmy się poetyce przywołanego fragmentu. Walkę o przetrwanie Norwida-Kolumba odzwierciedla zachowanie mew oraz wyczerpana praca okrętu, który „skrzypi na wszystkie strony od ścisku fal”. Obraz ślaniających się ptaków morskich, niesionych przez fale oraz odpoczywających na skałach przywodzi na myśl sceny z *Odysei* – Odyseusza unoszącego się na wodzie dzięki przepasce Leukotei (która *nota bene* ukazała się śmiertelnikowi w postaci „wodnej kurki”) oraz uczonego skały u brzegów kraju Feaków<sup>31</sup>. Mamy więc w jednym

<sup>30</sup> List do Marii Trębackiej [Nowy Jork, wnet po 10 kwietnia 1853], PWSz VIII, 191.

<sup>31</sup> Przytaczam fragment *Pieśni V* w tłumaczeniu Lucjana Siemieńskiego (w. 2626–2640):

Otóż się użaliwszy biednego tułacza  
W postaci wodnej kurki z topieli pomknęła,  
Siadła na tratwie, ludzką mową mówić jęła:  
„Biedny! Pewnie obraził boga, Ziemiowstrzęscę  
Posejdona, że klęskę zsyła ci po klęsce;  
Jednak on cię nie zgubi, choć w zemście okropny.  
Rób tylko, co ci powiem, jeśliś człek roztropny:  
Ciśń te suknie, a tratwę zdaj na wolę burzy;  
Potem skocz w wodę i płyn jak możesz najdłużej  
Ku lądowi Feaków; tam pomoc ci dadzą.  
Ot przepaska! Nią opasz piersi — pod jej władzą

liście „dzielnego” Kolumba, zapomnianego Ismaela oraz Odysa, którego los nie rozpieszczał, ale ostatecznie oszczędził. Poprzez jawne oraz ukryte w figurze elipsy przywołanie postaci archetypicznych Norwid odczytuje swój własny los i nadaje mu sens zwielokrotniony przez możliwe interpretacje.

W dalszej części, wyliczając spiętrzone niebezpieczeństwa, które nie ominęły poety („rekiny ogromne”, „przepaść” morza, „ścisk fal”, noce [...] przerażające”) – i na które narażone było również pierwsze „słowo” przyjaciółki z Europy, Norwid wyraża nadzieję na bliskość psychiczną korespondentki z oddali. Przeciwwstawia pustosłowie „tych, którzy powiadają”, a więc wątpią – słowom nadziei „tych, którzy czynią”, w domyśle – tych, którzy praktykują, „czynnie” wierząc w siłę korespondencji. Liczy na kontakt duchowy z adresatką, również dzięki słowu szczególnemu – modlitwie. Jeśli korespondencja pogłębia więź duchową, to – podobnie jak modlitwa – wymaga systematyczności. W ostatnim zdaniu listu Norwid w sposób pośredni, poprzez porównanie, o tę regularność prosi:

Ludzie praktyczni, kiedy chcą modlitwy, to naznaczają czas i dzień,  
w którym sami się modlą i ściśle tego przestrzegają. (PWSz VIII, 192)

Opis nowego mieszkania Norwida z dalszej części listu mogłby przypominać idylliczną przestrzeń z późniejszej *Assunty* (1870):

---

Świątą możesz się nie bać śmierci, choć jak bliskiej;  
A tak, kiedy rękoma namacasz brzęg niski,  
Odwiąż ją i od brzegu podał rzuc tą szmatą  
W toń morską, a twarz odwróć, byś nie patrzył na to”.

Fragment przekładu ze sceną chwytania się skał (w. 2716–2721):

Gdy tak rozważa w sercu i na rozum bierze,  
Wał potężny nim rzucił o skalne wybrzeże;  
Kości by mu zgruchotał i skórę zdarł z ciała,  
Gdyby Atene myśli mu tej nie poddała,  
Że się obojgiem ramion o skałę owinął  
I uwiśł, póki bałwan z rykiem go nie minął [...]

Mam atelier z widokiem na cmentarz – także mały ogródek w domu – w miesiące gorące, jak dziś, kolibry z południa przylatują i krążą około kwiatów. (PWsz VIII, 192)

Jednak w słoneczną arkadyjskość zakrada się niepokój – atelier ma widok „na cmentarz”. Dalej, na oczach adresatki listu, Norwid toczy walkę z sobą i fortuną – o szczęśliwy los, o życie, opowiadając o rzekomo zapoznanym artyście „nie bardzo cenionym na świecie i u siebie” oraz przeżywającym miłosne odrzucenie, któremu jednak godziwa zapłata „zastępuje całą historię serca”. Użyczając niejako swego dramatu nieznanemu artyście<sup>32</sup>, a w istocie mówiąc o samym sobie, poeta spełnia psychiczną potrzebę uniwersalizacji i obiektywizacji trudnych przeżyć. Powodzenie miałyby być szczęśliwym epilogiem „dramatu smutnej i świetnej tej historii”, niezrozumiałego dla „kobiety świata”. Kim jest „kobieta świata”? To zdanie mogące się odnosić do Trębickiej pozwala Norwidowi zaprosić do listu inną światową damę, ukochaną, lecz nieosiągalną – Marię Kalergis. I tak się dzieje – słowa te usprawiedliwiają i zapowiadają pojawienie się osoby trzeciej w liście:

Na książce, jedynej przyjaciółce tu mojej, napisano jest tak: (Berlin, le 14 decembre 1845) – czy poznaje Pani to pismo?

W sposób delikatny, lecz zapewne zauważalny dla Trębickiej wspomniana książka staje się synekdochicznym przywołaniem samej Marii Kalergis, która przed laty ofiarowała Norwidowi modlitewnik. Dodajmy, że ten serdeczny gest, wciąż żywo zapisany w pamięci poety, można by chyba odczytywać jako niefortunny akty mowy. Wiadomo wszak, że Kalergis od początku raczej lekko traktowała relację z Norwidem.

---

<sup>32</sup> Juliusz Wiktor Gomulicki w objaśnieniach sugeruje, że fragment ten odnosi się oczywiście do samego Norwida. Przypomnijmy, że Norwid „na krótko przed napisaniem tego listu otrzymał kilkumiesięczną pracę w pracowni graficznej Wielkiej Wystawy Światowej [...]”. Zob. J.W. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia*, w: C. Norwid, dz.cyt., s. 518.

List Norwida, choć pośrednio, w całości jest aktem mowy o charakterze performatywnym – to nie tylko gorąca prośba do Trębickiej o kontakt i modlitwę, lecz także swoiste zaklęcie, które wypowiada człowiek trzymający się ostatniej nadziei. Również na Norwida oddziałuje mowa przyjaciółki – a właściwie „przyjaciela” (tak niezwykle szczerze, poufnie Norwid zaczął nazywać Trębicką w późniejszym liście z Ameryki)<sup>33</sup>, niosąca ratunek wygnańcowi na pustyni „bez-histerycznej wszechstronności”. Performatywność osiągnana jest za pośrednictwem metonimii, paraboli i elipsy, które nadają tekstowi walory artystyczne i otwierają go na interpretacje adresata. Czy list ten jest aktem mowy w pełni udanym? – trudno ocenić, spekulując jedynie na temat reakcji Trębickiej. Dzisiejszego czytelnika może poruszyć jego artyzm, a zarazem – naturalność, stopniowe krystalizowanie wiedzy o własnej sytuacji poprzez poszukiwanie pokrewieństw, archetypów. To konfrontacja z twardą rzeczywistością – nie intencja autokreacji w oderwaniu od świata, decyduje o poetyckim charakterze listu. Kontekst i sposób ukształtowania wypowiedzi epistolarnej świadczy o nowym typie emocjonalności, wykraczającym poza granice romantycznych konwencji.

\* \* \*

Stanisław Wyspiański, który miał w planach po objęciu krakowskiego teatru wystawienie Norwidowej *Kleopatry i Cezara* oraz *Wandy*, zaprasza weneckiego przyjaciela do korespondencji, włączając go w niezwykle grę swojej wyobraźni. Ciąg metonimii rozpoczynający pierwszy list do Lacka uwypukla wyjątkowość uobecnienia, dzięki słowu w liście:

Niedouwierzenia ta prawda, że Pan może być tak daleko. Czy za filarami jakiej katedry nie domyśla się Pan, że się ukryłem, abyśmy się znienacka uśmiechem przywitani? Czy nie sądzi Pan, że wśród

<sup>33</sup> Zob. List do Marii Trębickiej [New Jork] 20 październik [1853], PWSz VIII, 196: „Mój dobry, kochany przyjacielu, mój jedyny, który przecie mię tu nie zapomniałeś, spójrz okiem całym i odważnym, a Bóg Ci da siły prawdziwie-wnętrzne, które są największym Duchu Ś-o darem”.

gromady gondolierów i łodzi, łódź jedna moja i pewien gondolier to ja? Że z jakiego kamienia spojrzę rzeźbionego, że spoglądnę ku Panu wzrokiem czyim? Pojechał Pan tam, a więc wszystko co tutaj dla Pana umarło. Nie może Pan więc tam być samotny. I nie z tymi, których Pan widzi, ale ze swoimi wspomnieniami. I przywiezie nam Pan tu ze sobą tłum ludzi, tłum wspomnień, upominających się o prawo do życia. Takież prawo do życia my teraz mamy i takie my teraz mamy Prawo do Pana. Piszę do Pana na tamten Świat, gdyż Pan czytając myśleć będzie, że list z tamtego Świata przybywa. Wymiana naszych pism dowodzić będzie, że oba te światy istnieją i że istnieją dwie tych światów wyobraźnie. Opowiem Panu, czym jest to, na co Pan patrzy, bo tam za Panem myślą idę; – i dowiem się do Pana, czym jest to, co widzę tutaj, gdy w myślach ku moim stronom spojrzę<sup>34</sup>.

Przytaczając to oryginalne, obrazowe rozpoczęcie listu, warto zwrócić uwagę na wyrażenia wskazujące na uogólnienie, uniwersalizację przestrzeni korespondencji. We fragmencie ani razu nie padła nazwa „Wenecja” czy „Kraków”. Poeta wysyła list z tego „Świata” na „tamten Świat”, a wymiana korespondencji będzie dowodem na ich istnienie. Za pośrednictwem tego sformułowania wydobywającego indywidualizm oddalonych od siebie przyjaciół Wyspiański dokonuje symbolizacji przestrzeni – „tamten Świat” może być również rzeczywistością jakichś „zaświatów”, jakiejś formy życia po śmierci czy osobistego raju. Magdalena Popiel w podobny sposób zinterpretowała powyższy fragment listu:

„Tamten świat”, tzn. świat Innego, swoim statusem ontologicznym przypomina zaświat. To oddalenie staje się podniętą dla wyobraźni; dystans uruchamia machinę kreacji. Relacja przestrzenna, jaka powstaje między korespondującymi, umożliwia gest kreatorski *ex nihilo*. Inicjuje grę konstruowania nowych światów; powiada Wyspiański: „wymiana naszych listów dowodzić będzie, że oba te światy istnieją”.

<sup>34</sup> S. Wyspiański, List do Stanisława Lacka z 28 marca 1905, w: tegoż, *Listy różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998, s. 318. Kolejne cytaty z listów Wyspiańskiego do Lacka przywoływane w artykule pochodzą właśnie z tego wydania i będą opatrywane jedynie numerami stron (w nawiasach).

List-słowo legitymizuje ów dwoisty świat – zaświat, mój, z którego ślę list, i Twój, z którego list do mnie przybywa. Korespondowanie funduje nowy kosmos, zawieszając wszystkie dotychczasowe relacje. Sytuacja, w jakiej znajdują się piszący do siebie, jest zatem aktem odnowienia tożsamości w niepowtarzalnej konfiguracji podmiotowej<sup>35</sup>.

Stwarzanie „nowego kosmosu” i odnowienie w sobie tożsamości artysty możliwe jest dzięki zwielokrotnionej wymianie punktów widzenia w nieprzerwanym i zamkniętym obiegu korespondencji. Rozmówców jednoczy wspólny cel: „Opowiem Panu, czym jest to, na co Pan patrzy, bo tam za Panem myślą idę; – i dowiem się od Pana, czym jest to, co widzę tutaj, gdy w myślach ku moim stronom spojrzę”. W zdaniu tym, ustanawiającym zasady rozmowy, zawiera się obietnica, ale i prośba-rozkaz. Każdy z partnerów listowej wymiany ma być pierwszym interpretatorem „świata” nadawcy oraz ułatwić mu zrozumienie tegoż „świata”. Dalszy fragment jest już częściowym spełnieniem obietnicy – poeta za pomocą słów-obrazów niemalże śledzi swego przyjaciela. Zabrał ze sobą do miasta-wyspy rekwizyty – monumenty miasta Krakusa:

Za zapuszczonym arrasem-kurtyną cudów Św. Marka domyśli się Pan ratusznej wieży Rynku Krakowa? Za arkadowaniem Pałacu Dożów kwiatowego ogrodu Freegowej<sup>36</sup>, w którego szybach majączy wenecki zburzony Kampanil? – Zaś na jakiej barce, gdy Pan popłynie na Murano lub na Lido, i gdy Pan będzie już wodą niebieską otoczony i gdy Pan posłyszysz jak woda pluszcze pod wiosłem – domyśli się Pan, że to przy stole u mnie w pracowni błękitnej Pan siedzi ze mną i tylko ściany pracowni na chwilę otwarto? (s. 319)

<sup>35</sup> M. Popiel, dz.cyt., s. 131.

<sup>36</sup> Freegowa – zakład ogrodniczy „Ludwik Freege” znajdujący się przy ul. Lubicz 30 miał swą filię w Sukiennicach 15. Zob. G. Zapolska, *Kwiat śmierci. Powieść kryminalna ze stosunków krakowskich w dwóch tomach*, seria „Przełomy/Pogranicza. Studia Literackie”, XVII, redakcja tomu i wstęp A. Janicka, opr. tekstu, posłowie P. Kowalczyk, Białystok 2015, s. 49 (przypis). Żoną Ludwika Freege’a była Anna Kałużyńska, w latach 80. i 90. XIX w. aktorka sceny krakowskiej.



Wenecki świat Lacka jawi się jako tajemniczy, a „prawdziwe” elementy wymagają odsłonięcia. Wtedy ukazują się zaskakujące analogie, a odnalezione dwie połówki tworzą spójną całość i nową tożsamość, tak jak przeglądające się w sobie osobowości korespondujących artystów. Wystarczy odsłonić „kurtynę” bazyliki św. Marka zdobioną przepięknymi mozaikami, przywodzącymi na myśl młodzieńczy projekt Wyspiańskiego kurtyny dla krakowskiego teatru<sup>37</sup>, by zobaczyć wieżę ratuszową Rynku krakowskiego; zajrzeć za arkady pałacu Dożów – by zobaczyć ogród kwiatowy Freegowej w Sukienicach. Okna kwaciarni pełnią funkcję zwierciadła, punktu medialnego łączącego dwa światy: krakowski i wenecki. W szybach wystawienniczych odbija się widok ruin Dzwonnicy świętego Marka (Kampanilu)<sup>38</sup>. Przestrzenią medialną, podobnie jak w omawianym liście Norwida oraz w projekcie kurtyny Wyspiańskiego, staje się również woda. Wyspiański wpuszcza Lacka do swojego świata, przywoławszy metonimię błękitnych wód Adriatyku i ścian błękitnej pracowni, które „na chwilę otwarto”. Co się dzieje z przestrzenią pracowni chorego artysty poddaną teatralizacji?

---

<sup>37</sup> Konkurs na projekt kurtyny dla nowego teatru miejskiego, w którym Wyspiański brał udział, miał miejsce w 1892 roku. Projekt Wyspiańskiego z charakterystyczną ramą, secesyjnymi ornamentami oraz drugą kurtyną-zasłoną przedstawiał teatralizowany pejzaż krakowski z Wisłą, Wzgórzem Wawelskim i zamkiem oraz postaciami archetypicznymi usytuowanymi na wszystkich trzech poziomach. Szkic Wyspiańskiego był czymś więcej niż projektem, bo przemyślaną wizją teatru również jako pełnego aktu komunikacyjnego. Postacie dwóch kobiet w środkowej części odsłaniające kurtynę przed krakowską publicznością zapraszają do uczestnictwa w misterium teatru. Ostatecznie żadna z prac konkursowych nie wygrała, a Rada Miasta zamówiła realizację pt. *Pochodnie Nerona* (zdaniem Wyspiańskiego nietrafioną) u cenionego w Europie artysty – Henryka Siemiradzkiego. Zob. *Wizja teatru na projekcie kurtyny Wyspiańskiego*, in: [inartexpress.pl/malarstwo/47-malarstwo-polskie/stanislaw-wyspianski/93-wizja-teatru-na-projekcie-kurtyny-wyspianskiego](http://inartexpress.pl/malarstwo/47-malarstwo-polskie/stanislaw-wyspianski/93-wizja-teatru-na-projekcie-kurtyny-wyspianskiego), dostęp 30.11.2017.

<sup>38</sup> Dzwonnica świętego Marka niszczona przez pożary, a w roku 1745 przez uderzenie pioruna, zawałiła się w 1902 roku. Zob. M. Rydłowa, Z. Płoszewski, „Przypisy”, w: S. Wyspiański, *Listy różne – do wielu adresatów*, dz.cyt., s. 655.

Gdy spojrzę ku ścianie pracowni mej, tej ścianie odsłoniętej, to widzę Pana z gondoli patrzącego wprost ku mnie z daleka i widzę i słyszę, jak gondola zbliża się i jak do brzegu przybija i już Pan wysiąść ma – – – gdy tu wóz zaturkoce jakiś – przebiegający ulicą Krowoderską<sup>39</sup>, a koguty zapieją na ulicy pod wałem – i ściana jest ścianą z gwiazdami od wbijanych gwoździ – a Pan – Pan wysiada na placu św. Marka lub Lido. Zadzwoni dzwonek klasztorny z ogrodu<sup>40</sup>, za łąką w końcu Łobzowskiej<sup>41</sup> ulicy – nie wiem, czy na Lido dzwoni czy Murano – świergocą wróble w gzemsach kamienicy nad oknami siedzące, to kanarki słysząc, jak przy Stasiu i Mietku w dzieciennym pokoju ćwierkają, nutę tę pomarańczową z cytrynowych ogrodów z Capri z Neapolu – zwróć się i za oknem widzę mgłę na polu [...]. (s. 319)

Przywołajmy ciąg metonimicznych par powołanych do życia przez Wyspiańskiego patrzącego prawdopodobnie przez otwarte drzwi balkonowe (z widokiem na Kopiec Kościuszki uwieczniany wówczas w serii pasteli). Poeta, przebywając w pomieszczeniu ze „ścianą odsłoniętą”, tym razem tworzy przestrzeń wyobrażoną za pomocą zmysłu słuchu – i oddziałuje na tenże zmysł adresata: cumująca gondola przyjaciela – turkocący wóz i pianie kogutów<sup>42</sup>, dzwonek klasztorny u karmelitanek przy Łobzowskiej – dzwony na Lido lub Murano, świergot wróbli – kanarki śpiewające dla Stasia i Mietka. Ciąg analogii

---

<sup>39</sup> W kamienicy przy ul. Krowoderskiej 76, w wynajętym siedmiopokojowym mieszkaniu na drugim piętrze mieszkał Wyspiański w latach 1901–1906. Wyspiański pisze list w swej pracowni, czyli największym, narożnym pokoju z trzema oknami „na trzy strony świata” (określenie W. Feldmana) i oszklonymi drzwiami balkonowymi. Zob. K. Zbijewska, *Orzeł w kurniku. Z życia Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1980, s. 56, 135, 141.

<sup>40</sup> Chodzi tu o Zakon Sióstr Karmelitanek Bosych przy kościele Opieki św. Józefa znajdujący się przy Łobzowskiej 40. Budowa zabudowań kościelno-klasztornych w modernistycznym stylu według projektu Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego została ukończona właśnie w roku 1905.

<sup>41</sup> Łobzowska – ulica równoległa do Krowoderskiej.

<sup>42</sup> Między wałem kolejowym przebiegającym za ówczesną ulicą Kilińskiego (obecnie aleją Słowackiego) a Kopcem Kościuszki, również widocznym, w oddali, z okien pracowni, rozciągały się już wsie. Zob. M. Rydlowa, L. Płoszewski, dz.cyt.

powodujących wzajemne przenikanie się przestrzeni Wenecji i Krakowa przerywa niby błache spostrzeżenie tego, co tu i teraz:

– w powietrzu jest dziewiąta rano. Więdnąca róża we dzbanie na stole, we dzbanku z Kołomyi, drugiej róży listki spadłe na stole (s. 319)

Podobnie jak w opisie atelier Norwida – i tu w arkadyjskie piękno obrazów i dźwięków wkrada się *vanitas* – więdących kwiatów. W zawołowany sposób do *vanitas* prowadziła już podróż gondolą, w której Wyspiański posadził swego przyjaciela (kształtem i kolorem przypominająca trumnę) oraz moment przejścia – przepłynięcie ze „Świata” do „Świata”. Tu ujawnia się mediacyjna funkcja Lacka i miejsca jego przebywania – Wenecji. Dariusz Czaja w artykule *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne* pisał, że jest to miasto ciszy, miasto zarazy, miasto uwięzienia i wreszcie –

[...] miasto widmowe [...] Skoro powiedzieliśmy wcześniej, że Wenecja należy do obszaru nocy, zrozumiała staje się akcentowana wielokrotnie jej niematerialność, zjawiskowość, widmowość<sup>43</sup>.

Warto zauważyć, że o podobnym, osobistym doświadczeniu Wenecji pisał Norwid w noweli *Menego*<sup>44</sup> ukazującej samobójczą śmierć przyjaciela-malarza Tytusa Byczkowskiego u brzegów Lido. Wyspiański zaś za pomocą ciągu słów-obrazów i słów-dźwięków zrodzonych ze spotkania z Wenecją sprowadza wreszcie swego druha-podróżnego do pokoju pachnącego chorobą i przemijaniem. Pod koniec pisania listu „zwraca się za okno” i widzi mgłę, kolejną woalkę. Co za nią się kryje? Może inne jeszcze zaświaty?

---

<sup>43</sup> D. Czaja, *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, „Polska sztuka ludowa. Konteksty” 1992, t. 46, z. 3–4, s. 63.

<sup>44</sup> Pierwodruk *Menego* ukazał się w „Gońcu Polskim” 1850, nr 139, z 13 grudnia. Zob. W. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia*, w: C. Norwid, PWSz VII, 547.

*List poetycki Norwida z 10 kwietnia 1853 –  
Część drugą listu Wyspiańskiego (z 3 kwietnia 1903)*

W liście poetyckim do Marii Trębickiej poprzedzającym omawiany list pisany po 10 kwietnia autor noweli *Menego* opowiada o swojej dwumiesięcznej podróży przez Ocean<sup>45</sup>. Okręt może przypominać obłożone lub pogrążone w zarazie miasto:

Dnie były głodu, pragnienia i inne,  
Dnie moru, dzieci konały niewinne<sup>46</sup>

Przetrwanie apokaliptycznego rejsu pozwoliło zobaczyć siebie i innych „bez kłamstwa, ale w prawdzie nagiej” i dało nadzieję upragnionej bliskości, która wyraża się drobnymi gestami: odstąpieniem kromki chleba, serdecznym powitaniem. Drobnym gestom dobroci współpasażerów mają odpowiadać drobne czyny – słowa adresatki listu:

Proszę mi pisać o bracie i sobie  
O rzeczach, które Pani są najbliższe,  
O jakich drobnych rzeczach – albo o tym,  
Co się podoba Pani – Pani jesteś  
Dobra – a owoc jest taki, jako drzewo. (s. 218)

Dobroć dostrzega Norwid w adresatce wierszowanego listu, przywołując ewangeliczną metaforę drzewa, które wydaje dobre owoce (Mt 7, 15–20). Słowo przyjaciółki puszczone za ocean ma siłę czynu moralnego, podtrzymuje przy życiu. Z postacią Marii (drzewa rodzącego dobre owoce) poeta konfrontuje własną jałową, bezowocną egzystencję. Tak jak w omawianym uprzednio liście pisany kilka

---

<sup>45</sup> Ciekawe, że w edycji Gomulickiego ten poetycki list niejako wypreparowano z kontekstu i umieszczono w tomie wierszy. Zob. C. Norwid, [*Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy*], w: tegoż, PWSz I, 217–219.

<sup>46</sup> [*Pierwszy list, co do mnie doszedł z Europy*] New-York, United States of America, 10 kwietnia 1853, PWSz I, 217. Wszystkie cytaty z listu pochodzą z PWSz I, nr strony w nawiasach po cytacie.

dni później, próbuje ocenić i zobiektywizować sytuację, poszukując porównań, analogii:

[...] – piszę miarą,  
Jak człowiek w wielkiej samotności, który  
Muzyką sobie nieuczoną wtórzy,  
I to mu zamiast towarzystwa służy. (s. 217)

Obraz nieuczonego grajka odpędzającego samotność muzyką zastąpi zaraz postać aktora drugiego planu. W ostatniej części poetyckiego wstępu do serii listów dramaturg posługuje się kluczem szekspirowskim i ukazuje siebie (w kontraście do dobrej, „owocującej” Marii) – jako niepotrzebnego aktora, dublera w *theatrum mundi*:

[...] ja to jestem  
Na świecie jako w trupie doskonałej  
Nad-kompletowy aktor – jeśli kiedy  
Czyje mi zrobi miejsce zaziębienie,  
To dobrze – albo jeśli kochanek się spóźni,  
Lub duch nie na czas włos sobie rozwieje,  
Lub piorun powinien uderzyć przechodnia...  
– To już są moje w dramie specjalności!  
– Są to zabawne historie dla gości. (s. 218)

Norwid mówi o „aktorze nadkompletowym” w tonie ironii tragicznej, jednak bez patosu. Aktor grywał bowiem w sztuce kiepskiej, przypominającej popularne widowiska w teatrach Europy XIX wieku. Jeśli cudzy świat i obca rola jest marnością, pozostaje myśl o śmierci i o miejscu ostatecznym. Nie jest to niebo, lecz grób, którego też może zabraknąć. Poczucie osamotnienia i brak wiary próbuje przełamać rozpaczliwym wołaniem, które staje się modlitwą, wyrażającą pragnienie obecności i bliskości Boga i wypowiedaną wobec tej, która jest dobra:

O! Boże... jeden, który JESTEŚ – Boże,  
Ja także jestem...  
...choć jestem przez Ciebie. (s. 219)

Muzykowanie samotnego człowieka, który z tęsknoty za Bogiem zmienia swoją melodię w psalm błagalny, zyskuje nowy sens w końcowej apostrofie do „nieprzyjaciół”:

Wszystko mi wzięliście, mówiąc: „Nie słyszy –  
Nie wie – nie widzi – nie zna...”. Wam ja, z góry  
Samego siebie ruin, mówię tylko,  
Że z głębi serca błogosławić chciałbym –  
Chciałbym... to tyle mogę... resztę nie ja,  
Bo ja tam się kończę, gdzie możność moja. (s. 219)

Poeta, oskarżając „nieprzyjaciół” o fałszywe osądy, poniżenie, lekceważenie, jednocześnie zastanawia się nad możliwością wybaczenia, błogosławieństwa. Ten wielkoduszny gest możliwy byłby tylko dzięki spojrzeniu z dystansem, z oddali na siebie i innych. „Aktor nadkompletowy”, który odgrywa tylko cudze role, znów teatralizuje swoją sytuację, co prowadzi do przygnębiającej refleksji. Słowa: „Wam ja, z góry / Samego siebie ruin mówię tylko [...]” korespondują z fragmentem młodzieńczego wiersza, zabarwionym tragiczną ironią<sup>47</sup>:

W pompejańskim aż teatrze  
Z wysokości dziejów patrzę  
Na rzecz ludzką...

\*

Jakie zleпки!!...

Autor pierwszego listu z oddali nie może już siebie postawić nawet w roli widza przyglądającego się marnościom *theatrum mundi*. On sam stał się ostatecznie ruiną mniejszego teatru – własnego „ja”. List kolejny, pisany „wnet po 10 kwietnia”, jako dopełnienie *Pierwszego listu*... jest zaś świadectwem walki o wewnętrzną „przebudowę”.

\* \* \*

Wypiański rozpoczyna wpis z 3 kwietnia, będący drugą, poetycką częścią pierwszego listu do Lacka, opisem krajobrazu za oknami.

<sup>47</sup> C. Norwid, *To rzecz ludzka!...*, PWSz I, s. 61.

Pejzaż nastrojem nieco przypomina przedstawioną przez Norwida walkę żywiołów na oceanie:

Wicher huczy od rana za oknami w polu, rozgania  
Przegania chmury, to słońce chmury rozświecili, to  
Półmrok przesłoni widok cały – to deszcz ze śnie-  
giem dmie, to się przycisza i spokoje. Znow jest ten  
ranny czas dnia rozpoczętego<sup>48</sup>.

Zmienność i groza pejzażu zapowiadają wprowadzenie burzliwego tematu. Wyspiański zaraz wspomni Lackowi po raz pierwszy o sprawie teatralnej i rozmowie z prezydentem Krakowa, Juliuszem Leo, oraz spotkaniu „panów literatów” opowiadających się za kandydaturą Wyspiańskiego. Poeta patrzy na sprawę teatralną jak na nienajlepszy spektakl, w którym on sam odmawia gry i przewiduje: „nie wierzę, by co z tego było – tak ważnego, by wiedzieć było warto” (s. 320). „Aktor nadkompletowy” nie znajdzie swojego miejsca w dramacie już dawno obsadzonym. Co w takiej sytuacji pozostaje?

[...] Raz spojrzeć przez okno  
wśluchać się w wiatru szum, więcej ma wagi  
i niewymownie więcej jest ważniejsze  
i kwiatki te, mieczyki, co w szklance tu mokną,  
na śmierć nieodwołalną przede mną stawione,  
mówią głośniej. (s. 320)

Artysta w trakcie czytania korespondencji Lacka, a zarazem dopisywania kolejnej części do pierwszego weneckiego listu, patrzy przez okno i wśluchuje się „w wiatru szum” oraz mowę kwiatów – mieczyków, które „w szklance tu mokną, na śmierć nieodwołalną przede mną stawione”. Woda, odbicie w szklanym naczyniu, ścięte kwiaty – niczym zakłęcie sprowadzają chorego Wyspiańskiego do Wenecji. Wprasując się do „zaświatów” Lacka, proponuje wspólny rejs na Torcello, zaciszną wyspę położoną na północ od centrum miasta:

---

<sup>48</sup> S. Wyspiański, List do Stanisława Lacka z 3 kwietnia 1905, w: tegoż, *Listy różne*, dz.cyt. s. 319.

[...] Radzę panu płynąć do Torcello  
 Niech pan je zwiedzi dobrze. Pójdę tam za Panem,  
 Bo Torcello książkę mam u siebie.  
 Jest tam kamienny pewien tron w marmurze  
 W Duomo, i niezwykle strojny kąt z kazalniami  
 I romantyczne na słupach podcienia  
 W Santa Fosca. Koniecznie niech Pan to zobaczy. (s. 320)

Chwilową ucieczką od spektaklu „sprawy teatralnej” będzie wyprawa do świata sztuki i sacrum – kościoła Santa Maria Assunta – Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny przywodzącego na myśl *Assuntę* Norwida. Świątynia ta słynie z pięknych mozaik z XIII wieku przedstawiających między innymi Sąd Ostateczny oraz z górującej w absydzie mozaiki ukazującej samotną, wywyższoną postać Madonny z Dzieciątkiem wraz z wizerunkami apostołów u jej stóp<sup>49</sup>. Tu korespondencyjny partner będzie mógł przyjrzeć się kamiennemu tronowi – grobowcowi pierwszego biskupa miejscowości Altino – św. Heliodora. Tuż obok znajduje się Santa Fosca, kościół-martyrium należący do zespołu katedralnego, który z zewnątrz mógłby urzec podcieniami na słupach, niby dalekim odbiciem krakowskich Sukienic... Wyspa najstarszych zabytków sakralnych laguny znajdująca się niegdyś na przecięciu szlaków handlowych ma też swoją mroczną przeszłość, o której Wyspiański nie mówi, ale zapewne wie jako właściciel książki o Torcello. Chodzi o nawiedzającą miasto od końca XIV wieku epidemię malarii, która dziesiątkowała jego mieszkańców, stopniowo je wyludniając i odbierając czołową pozycję wśród innych miast-wysp. I znów niemal niezauważalnie Wyspiański wprowadza swego przyjaciela w przestrzeń śmierci.

\* \* \*

Zestawienie pierwszych listów z omawianych cykli, ukierunkowujących treść serii, pozwala uchwycić pokrewieństwo doświadczeń Norwida i Wyspiańskiego i przyjrzeć się modelowi korespondencji

---

<sup>49</sup> E. Zwingle, *Wenecja. Przewodnik National Geographic*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 2006, s. 207.



dramatycznej. Znamienne jest jednak to, że obydwaj cykle kończy pozorny powrót do sytuacji wyjściowej. Norwid wraca do Europy jako syn marnotrawny, po doświadczeniu duchowej śmierci i fizycznego wycieńczenia. Wyspiański musi porzucić marzenia o spełnieniu planu wielkiej reformy i teatrze na wawelskim Akropolu. O tym, jak mocno przeżył teatralną porażkę, świadczą słowa z listu pisanego już z Bad Hall: „Teatr dostał Solski – Wawelu nie dostanę także. Pytanie jednakże, czy nie będzie pożądanem, abym dla wszelkiej wygody i pewności w tymże oto czasie niedalekim umarł – ?”<sup>50</sup>.

Przedstawione w artykule listy Norwida pisane w kilkudniowym odstępie oraz pierwszy, dwuczęściowy list Wyspiańskiego do Lacka łączy też niejednorodność gatunkowa. Opisując sytuację dramatyczną i walkę o przemianę losu, która od początku jest transgresją ku śmierci<sup>51</sup>, autorzy listów wybierają „transgatunkowość”<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> S. Wyspiański, List do Stanisława Lacka z Bad Hall z sierpnia 1905, w: tegoż, *Listy różne...*, dz.cyt. s. 357.

<sup>51</sup> Ślady rejsu okrętem „Margaret Evans” występują w funkcji istotnych tropów interpretacyjnych w późniejszych utworach. W *Czarnych kwiatach* poeta przywołał wydarzenie z „pierwszego wstępnego pasa Oceanu Atlantyckiego” – nagle, nocną śmierć pięknej Irlandki. W *Białych kwiatach* wspominał doświadczenie niemożliwej do wyrażenia słowami oceanicznej ciszy.

W opowiadanie *Cywilizacja* z „odwróconym motywem” arki Noego dostrzeżonym przez Ewangelinę Skalińską (taż, *Norwid – Dostojewski. Zbliżenia i rekonstrukcje*, Warszawa 2014, s. 266). Norwid wbudował anty-parabolę współczesności i końca czasów. Motyw potopu pojawi się również w poemacie o niemej Assuncie. W wymienione utwory powstałe już po powrocie z Ameryki wpisuje się głęboko doświadczenie sytuacji granicznej i transgresji – ku „zniemowieniu” (*Białe kwiaty*, *Assunta*) i śmierci (*Czarne kwiaty*, *Cywilizacja*)

<sup>52</sup> Pojęcie transgresji przywołała Ewangelina Skalińska, pisząc o doświadczeniu bohatera, a zarazem narratora *Cywilizacji*. Zob. też, *Norwid – Dostojewski*, dz.cyt., s. 268; także: W. Szewczyk, *Transgresja – czy człowiek potrafi siebie przekraczać?*, w: „Teologia i Moralność” 2014, nr 2/16, s. 155–165. Szewczyk powołuje się w artykule na ustalenia twórcy teorii transgresji, filozofa i psychologa, Józefa Kozieleckiego. Pojęcie transgresji (łac. *transgressio* – ‘przekraczanie siebie’) ma wydźwięk pozytywny. Oznacza zdolność człowieka do „kreatywnego, psychoduchowego rozwoju” dzięki wolnej woli (s. 155). W wymienionych utworach Norwida doświadczenia bohaterów (próbujących zrozumieć innych) niejako wyprzedzają czy dopełniają

Funkcja poetycka języka i „gra” pośrednimi aktami mowy ujawniają się zarówno w częściach lirycznych, jak i prozatorskich. Kluczem do interpretacji doświadczenia granicznego oraz do zaangażowania w nie adresata listu jest działanie teatralne. Norwid w obecności Trębickiej przymierza się do swoich ról (grajka, niepotrzebnego aktora, człowieka-ruiny, żeglarza, wygnańca, szczęśliwego tułacza), Wyspiański zaś próbuje sprowokować swego weneckiego adresata i zarazem korespondencyjne medium do odwrócenia perspektyw, zamiany miejsc.

W działaniu polegającym na walce z sobą samym i walce o siebie w obecności wsłuchanego świadka-adresata widoczny jest pewien radykalizm. Piszący zawiera bowiem swoisty pakt z interlokutorem, wskazujący na jego ważną rolę medium. W przypadku zawieszenia dialogu Trębicka i Lack mają zniszczyć korespondencję – wrzucić do wody, bądź spalić<sup>53</sup>.

Osobista walka ujęta jest w formę dramatycznego cyklu, którego pierwszy list zawiera już w sobie załączek całej „fabuły”. Przytoczmy w tym miejscu wypowiedź Anny Kapusty z książki *Mitologie twarzy. Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański* na temat kompozycji cyklicznych:

[s]ądzę, że jest to również wyznacznik pokrewieństwa wyobraźni dramatycznych Norwida i Wyspiańskiego, swego rodzaju dążenie do kompozycji cyklicznej, ugruntowane w historii kultury choćby Edypodeją cykliczną.

Powtarzalność obrazów w ogniwach cyklu, pogłębione widzenie siebie i oddziaływanie na czytelnika poprzez teatralizację oraz

---

przeżycia autora-narratora. Idąc tropem Kozielskiego, można wnioskować, że każde działanie artystyczne ma charakter transgresywny, jeśli nie zmierza do destrukcji, lecz do rozwoju.

<sup>53</sup> Wyspiański do Lacka: „Listy do Pana zniszczyć już miałem, jednak uważam, że mogą pojechać do Pana, więc je prześlę. – I tak je Pan kiedyś w całości zatopi”. [...]” Zob. S. Wyspiański, List V (wpis z 14 kwietnia 1905), w: tegoż, *Listy różne...*, dz.cyt., s. 332.

pośrednie akty mowy pozwalają spojrzeć na listy Norwida i Wyspiańskiego jak na oryginalne i nowatorskie formy literackie.

**Summary**  
**Speaking-Acting of Norwid and Wyspiański.**  
**“Dramatic correspondence” to Maria Trębicka**  
**and Stanisław Lack**

The paper provides an analysis of the beginnings of the series of: American letters of Cyprian Norwid to Maria Trębicka (1853–1854) and the letters of Stanisław Wyspiański to his ‘Venetian’ friend, Stanisław Lack (1905). Both cycles, according to the author of the paper are original and exceptional representations of ‘dramatic correspondence’ (the original Polish phrase ‘korespondencja dramatyczna’ was coined by Stefania Skwarczyńska). The persuasive character of the utterances of both artists has been pointed out in the analysis. This has been achieved by, on the one hand, a subtle interplay of the devices of the poetic function (metaphors, metonymies, similes, allegories) and on the other, through an explicit attempt to strike a ‘pact’ with an addressee, which forces the strict rules of the exchange of letters (such as regular replies and the destruction of the letters in the case of the suspension of correspondence). The authors of the letters, sharing with their addressees the experiences of the lonely fight for the real-life and artistic fulfilment (which is accompanied from the beginning by the premonition of failure) in the codes of metaphors, concealments and evocation of archetypal figures and places, hide, what at the core seems to matter the most for them – the question of their own transiency and death.

---

Agnieszka Nurzyńska-Kozak (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego) – finalistka ogólnopolskiego konkursu polonistycznych prac magisterskich im. Czesława Zgorzelskiego (2014) – wyróżnienie honorowe za pracę pt. „Kształtowanie przestrzeni w *Wandzie* Cypriana Norwida” napisaną pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Zielińskiego. Nauczyciel języka polskiego, doktorantka WNH UKSW, w trakcie pisania pracy doktorskiej „Architektura pieśni w twórczości Cypriana Norwida”, pod kierunkiem prof. Jana Zielińskiego.